



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Los argumentos musicales en la dramaturgia para corral de Lope de Vega

Rosa Avilés Castillo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales.  
Tradición y originalidad en la literatura española e  
hispanoamericana**

**Los argumentos musicales en la  
dramaturgia para corral de Lope de Vega**

**Rosa Avilés Castillo**

TESIS DOCTORAL

Directora

Dra. Lola Josa Fernández



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Facultat de Filologia  
i Comunicació**

Barcelona  
2020



*A mis padres*



¡Cuán grande riqueza es,  
aun entre los pobres,  
el ser hijo de buen padre!

**Juan Luis Vives**

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro,  
si no está muerto, está moribundo.

**Federico García Lorca**



## AGRADECIMIENTOS

Si la única oración que dijiste  
en tu vida fue “gracias”,  
eso sería suficiente.

**Maestro Eckhart**

Cuando decidí estudiar la función de los tonos humanos en la dramaturgia para corral lopesca supe que la biblioteca iba a convertirse en mi segunda residencia, pero lo que por aquel entonces desconocía era que allí iba a encontrar a un equipo de profesionales a quienes agradezco la paciencia y la rigurosidad mostrada en su trabajo. En especial, a Cristina Prieto y a Gabi por el cariño y el empeño depositado en cada una de mis consultas que no siempre fueron sencillas. Gracias. Sin vosotros esta tesis doctoral no gozaría de tanta riqueza bibliográfica.

Deseo dejar constancia también de la gratitud que siento por haber podido conocer y coincidir con apreciados docentes e investigadores en los diferentes congresos a los que he ido asistiendo en los últimos años. Recuerdo con especial cariño el organizado en Valencia en 2016 por Teresa Ferrer en homenaje al profesor Joan Oleza.

Me gustaría, por supuesto, mostrar mi más profundo agradecimiento a la directora de esta *nuestra investigación*, la doctora Lola Josa Fernández, sin cuyo claror esta tesis, y aún yo misma, restaría todavía en la oscuridad. Gracias por la confianza depositada, por el conocimiento compartido y por el afecto mostrado. Eres luz en mi vida y espero que sigas iluminándome en estos años venideros, profesional y personalmente.

Dejo para el final a las dos personas más importantes de mi vida. Mis dos sustentos sin cuyo apoyo yo no hubiera podido redactar ni una sola línea de este trabajo, mis padres. Os agradezco en el alma la generosidad con la que siempre lo habéis comprendido todo y el ímpetu con el que siempre os habéis desvivido para ayudarme. Gracias. Espero algún día poder recompensaros.

A todos, y también a mi pareja, muchas gracias por acompañarme en esta abrumadora, pero tan enriquecedora travesía. Gracias por hacer posible esta tesis doctoral. Es vuestra.



## RESUMEN

Este trabajo de investigación está destinado a estudiar las funciones que los tonos humanos cantados y no cantados ejercen en la dramaturgia para corral lopesca. El corpus de la tesis lo han acabado conformando treinta y cinco Comedias que ejemplifican las doce tipologías que estos desempeñan, las cuales siguen apareciendo también en otras obras del Fénix que no se han incluido en esta investigación por cuestiones de densidad formal. Cada una de ellas presenta varias sub-clasificaciones y todas ellas se ilustran con ejemplos extraídos de las propias Comedias de Lope.

El principal objetivo del estudio era refutar aquellas voces decimonónicas que durante años afirmaron la función puramente estética y lúdica de la música en los escenarios áureos. Siguiendo la metodología del equipo de investigación al que se acoge esta tesis, el grupo *Aula Música Poética*, se han podido identificar las funciones imbricadas tanto con el argumento como con la estructura dramática del autor que más vida dio a las tablas del siglo XVII, Lope Félix de Vega Carpio.

*Palabras clave:* Teatro barroco español, Lope de Vega, tonos teatrales cantados, tonos teatrales no cantados.

## ABSTRACT

This research work aims to study the purpose of human tones, both sung and unsung, in Lope de Vega's *corral* dramaturgy. The corpus of this thesis is ultimately comprised of thirty five Comedias that exemplify the twelve typologies that these tones carry out, which continue to appear in other works by el Fénix that have not been included in this investigation due to a matter of formal density. Each one presents various subclassifications and they are all illustrated with examples extracted from Lope's own Comedias.

The main objective of the study was to refute those nineteenth-century voices that for years upheld the purely aesthetic and ludic function of music in Baroque stages. Following the methodology of the research group to which this thesis circumscribes, the group *Aula Música Poética*, it's been possible to identify up to the functions interwoven both with the plot and the dramatic structure of the author who brought the most life to the stages of the 17th century, Lope Félix de Vega Carpio.

*Keywords: Spanish Baroque theater, Lope de Vega, sung theatrical tones, unsung theatrical tones.*

# ÍNDICE

<b>CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>19</b>
1.1. Palabras liminares	21
1.2. Objetivos	26
1.3. Metodología	29
<b>CAPÍTULO II. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>35</b>
2.1. Prolegómenos	37
2.2. Una mirada interdisciplinar	37
2.3. Un primer acercamiento excesivamente textual	39
2.4. El legado de la lírica popular española en la Comedia lopesca	41
2.4.1. José Fernández Montesinos	42
2.4.2. Margit Frenk Alatorre	43
2.4.3. Jose María Alín y María Begoña Alonso Barrio	45
2.5. El fino oído lopesco a examen: un giro en el acercamiento textual	46
2.5.1. María Cruz García de Enterría	47
2.5.2. Gustavo Umpierre	48
2.5.3. Francisco Javier Díez de Revenga	49
<b>CAPÍTULO III. LA MÚSICA Y LOS AFECTOS</b>	<b>51</b>
3.1. Música y sanación	53
3.2. El lenguaje de las emociones	56
3.3. La retórica de los afectos	57
<b>CAPÍTULO IV. LA MÚSICA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII</b>	<b>61</b>
4.1. ¿Cuánto sabía Lope? El Fénix y el arte musical	63
4.2. La música y el espectáculo teatral	65
4.2.1. El nuevo hombre barroco y su tiempo	66
4.2.2. Las luces y las sombras de la sociedad del siglo XVII	69
<b>CAPÍTULO V. LOS TONOS TEATRALES Y LAS COMEDIAS PARA CORRAL DE LOPE DE VEGA</b>	<b>75</b>
5.1. Música integrada. Tonos teatrales cantados	77
5.1.1. El tono teatral y la trama. Tipologías	77
5.1.1.1. Ambientación	78
5.1.1.2. Descriptiva	105
5.1.1.3. Preludio	140

5.1.1.4. Amonestación	175
5.1.1.5. Festiva	187
5.1.1.6. Melancólica	224
5.1.1.7. Persuasiva y evasiva	238
5.1.1.8. Irónico-burlesca	249
5.1.1.9. Opósito	267
5.1.2. El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías	273
5.1.2.1. Interludio	274
5.1.2.2. Introito y conclusión	301
5.2. Música integrada. Tonos teatrales no cantados	317
5.2.1. La poesía dramática y el teatro lopesco	317
5.2.2. El “ejercicio poético” de ir al teatro: el siglo XVII y la contemporaneidad	318
5.2.3. La línea melódica del personaje: el soliloquio	321
5.2.3.1. Descriptiva	323
5.2.3.2. Preludio	341
5.2.3.3. Amonestación	346
5.2.3.4. Festiva	347
5.2.3.5. Persuasiva y evasiva	349
5.2.3.6. Irónico-burlesca	351
5.2.3.7. Opósito	357
5.2.3.8. Interludio	360
5.2.3.9. Introito y conclusión	365
5.2.4. Las líneas melódicas de los personajes: el diálogo	367
5.2.4.1. Descriptiva	368
5.2.4.2. Preludio	369
5.2.4.3. Irónico-burlesca	369
5.2.4.4. Opósito	378
5.2.4.5. Conclusión	379
5.2.4.6. Caracterizadora	380
<b>CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES</b>	<b>385</b>
<b>CAPITULO VII. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>401</b>
<b>APÉNDICES</b>	<b>445</b>
<i>La bella malmaridada</i>	447

<i>El príncipe melancólico</i>	449
<i>Los locos de Valencia</i>	451
<i>La viuda valenciana</i>	455
<i>La fuerza lastimosa</i>	458
<i>Los amantes sin amor</i>	460
<i>El príncipe despeñado</i>	463
<i>La corona merecida</i>	464
<i>La discreta enamorada</i>	465
<i>La inocente sangre</i>	467
<i>La hermosura aborrecida</i>	470
<i>El bobo del colegio</i>	473
<i>El acero de Madrid</i>	476
<i>Lo fingido verdadero</i>	480
<i>El duque de Viseo</i>	484
<i>La octava maravilla</i>	486
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	488
<i>Servir a señor discreto</i>	493
<i>La niña de plata</i>	497
<i>El despertar a quien duerme</i>	499
<i>La villana de Getafe</i>	503
<i>El villano en su rincón</i>	509
<i>La dama boba</i>	515
<i>La burgalesa de Lerma</i>	518
<i>Con su pan se lo coma</i>	523
<i>El perro del hortelano</i>	530
<i>Ello dirá</i>	531
<i>La moza de cántaro</i>	535
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	538
<i>Santiago el Verde</i>	542
<i>Al pasar del arroyo</i>	547
<i>Fuente Ovejuna</i>	553
<i>El Caballero de Olmedo</i>	560
<i>Por la puente, Juana</i>	564
<i>Las bazarías de Belisa</i>	567



# **CAPÍTULO I**

## **INTRODUCCIÓN**



## 1.1. PALABRAS LIMINARES

El proverbio latino consignado por Publio Terencio Africano en su comedia *El atormentado de sí mismo*, “homo sum; humani nihil a me alienum” (“soy un hombre; nada de lo humano me es ajeno”) ha legado para la posteridad el compromiso que el ser humano debería establecer con su propia especie. La sentencia es porosa y sigue funcionando también en su dislocación dramática, porque al teatro, como representación de la vida que es, le sucede lo mismo que a la humanidad, que nada de lo que transcurra en ella debería resultarle foráneo. Es por este motivo que sobre todo las obras que rompen abiertamente con la regimentación clasicista, acogen con los brazos abiertos relatos, cuentos, refranes, bailes, canciones, etc., porque todo este universo tiene vigencia en el reflejo de la vida que se proyecta en el escenario.

Todo este prolijo acopio de materiales representables alcanzaron su máxima densidad estética en la horquilla temporal que abarca el período más intenso del Barroco español<sup>1</sup> (de finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII) y de la mano del genio incuestionable que fue el doctor frey Lope Fénix de Vega Carpio. Las letras españolas veían cómo se forjaban con el Fénix de los Ingenios unos años dorados que acabarían traspasando la centuria que lo vio nacer e influyendo en los siglos venideros. Sin duda, la renovación estética a la que sometió al teatro y la proverbialización de sentencias que encumbraban su proceso creador, “Es de Lope”<sup>2</sup>, ayudaron a crear la leyenda literaria que sigue siendo el que Miguel de Cervantes denominó como “Monstruo de la Naturaleza”.

Todo lo que rodeó a Lope logró cautivar a la crítica. Tanto su vida como sus obras atrajeron como miel a las abejas a estudiosos que durante décadas hicieron correr ríos de tinta en torno a la figura de este genio creador. Como consecuencia, existe en la actualidad una ingente cantidad de bibliografía que escudriña una pluralidad de temas y motivos abordados desde las más diversas perspectivas, y probablemente por ello las obras del Fénix sean eternas, “no porque imponga[n] un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere[n] sentidos diferentes a un hombre único” (Barthes, 2005: 53).

---

<sup>1</sup> “Concretándonos, pues, a España, los años del reinado de Felipe III (1598-1621) comprenden el período de formación; los de Felipe IV (1621-1665), el de plenitud; y los de Carlos II, por lo menos en

<sup>2</sup> “Para decir que una cosa es buena. Lo dijo el vulgo por las comedias de Lope de Vega, cuyo verso es más llano y fácil que el de otros” (Correas, 1967: 142).

Sea como fuere, podría pensarse que tantos años dedicados al estudio del corpus de un autor no ha dejado apenas aspectos sin atender, pero, sin embargo, siguen existiendo parcelas a las que la crítica todavía no ha logrado adentrarse o lo ha hecho unilateralmente y sin establecer criterios generales que permitan sistematizar determinadas prácticas compositivas de este escritor. Me refiero al entramado poético-musical que anega las creaciones del Fénix y que sigue siendo necesario que se aborde desde una mirada interdisciplinar en armonía con la simbiosis que en el Siglo de Oro llegaron a formar compositores y dramaturgos.

La larga tradición teatral española es un ejemplo fehaciente de cómo la música ha tenido siempre un lugar preponderante en las representaciones desde tiempos remotos. Los dramaturgos áureos fueron conscientes de que era una de las manifestaciones artísticas más espirituales y la incorporaron en sus fábulas teatrales para uso y disfrute del exigente público de los corrales de comedias. Debe precisarse, sin embargo, los dos tipos de música que acogió el teatro barroco si no quiere caerse en confusión y para ello recurro a la distinción establecida por el musicólogo Mariano Lambea entre aquella música “específicamente teatral” (2006: 125) y aquella otra que el estudioso denomina de modo genérico como “música incidental” (126). Mientras que la primera es la que origina el aclamado “teatro musical”, porque se trata de música compuesta “íntegramente para una obra teatral” (125); la segunda estaría acompañada probablemente de instrumentos en su interpretación, pero no se tiene “constancia explícita de que se compusiera exclusivamente para el teatro” (125) aunque los autores no dudaban en ensartarlas haciendo dialogar lenguaje dramático y lenguaje musical.

Este rico repertorio de música se cifró en géneros tan diversos como las letras, las letrillas, los romances, la afamada seguidilla, etc. pero todos se agrupan bajo el epígrafe de *tonos humanos*, esto es, de “la composición típica y representativa de la música profana española del siglo XVII” (Querol, 1981: 67). Es evidente cómo esta música profana debió de interpretarse en los círculos más exclusivos de la sociedad barroca, “en la corte, en los salones de la nobleza y de la aristocracia, en las casas particulares y en las academias literarias” (Lambea, 2006: 126), pero para la presente interesa esclarecer con qué función engarzó Lope de Vega estos tonos en sus Comedias para corral.

Los ojos con que la crítica abordó dicho análisis fueron ganando nitidez a medida que se sucedieron las décadas y las elocuentes voces decimonónicas empezaron a acallarse para dejar paso a aquellas otras visiones renovadas que se acercaron a los

tonos desde otras mimbres que las del mero ornato. Durante décadas pareció existir unanimidad en torno al papel decorativo que la música cumplía en los corrales áureos en pro del espectáculo teatral. Su inclusión en los escenarios del Siglo de Oro parecía justificarse siguiendo la estela humanista de lo indicado en el siglo XVI por Alonso López Pinciano en su *Philosophia*:

Esta bien la música, parte del ornato [...] nunca se aparte de ella misma (de la acción) sino que vaya contando cosas al mismo propósito, para que la acción vaya más substanciada [...] agora lo más ordinario es que la música es interpolación del actor y no hechura del poeta (1953: 523-524).

Es indiscutible que Lope de Vega recurrió a los tonos como garantes del éxito de sus Comedias, porque el hambre de espectáculo de la sociedad áurea fue exponencial y sigue sorprendiendo a la luz de las difíciles circunstancias históricas que acogieron el fenómeno teatral. No obstante, la música se merecía un criterio más acertado que el del simple deleite “por medio del adorno [para] dar una sensación de abundancia y cambiar el ritmo de la obra” (Pérez, Sánchez, 1961: 120). La riqueza poético-musical que aguardaba a ser estudiada en la dramaturgia del Fénix merecía ser tildada de algo más que un “privilegiado” aunque mero “complemento” (Díez, 1978: 282) en sus creaciones. Parecía que la genialidad del Fénix para ensartar tonos imbricados con el argumento dramático había pasado desapercibida ante miradas sesgadas y superfluas que justificaban su “presencia *porque sí*” (286). Pero esta estrechez de miras fue contrarrestándose conforme cobraron fuerza unas voces que empezaron a otorgarle al lenguaje musical el digno lugar que el Fénix siempre le reservó en sus Comedias.

A mediados de los años sesenta el hispanista francés Noël Salomon publicó su estudio *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» de Lope de Vega* (1965), imprescindible para acercarse al mundo rústico de la comedia española que, por otra parte, no tuvo tanta incidencia en ningún otro teatro europeo:

Shakespeare saca a unos campesinos en los tablados de la época isabelina pero esta aparición, por más colorida o poética que sea, no puede compararse en cantidad con la de aldeanos y pseudo-aldeanos de la comedia. En comparación con aquéllos, éstos suman legión. Lope de Vega echa –sólo él– a los tablados de su época, entre 1580 y 1635, a más de mil personajes rústicos o susedo-rústicos (Salomon, 1985: 9)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cito por la edición de 1985 traducida por Beatriz Chenot, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, España: Castalia.

En su interés por abordar el universo musical que rodeaba al villano en su aldea, Salomon dedicó el capítulo III de la tercera parte de su estudio a “Los instrumentos de música, los gritos, los cantos, las danzas y los bailes” (434-484) y en sus conclusiones asentó la necesidad de acercarse a la dramaturgia lopesca desde unas mimbres interdisciplinarias que aunaran la labor del crítico con la del musicólogo:

El final de este primer intento de definir lo que podría llamarse la ornamentación sonora (y por ende, lírica y coreográfica) de la comedia de ambiente rústico, vemos cuán necesario sería que, en este caso, el historiador del teatro español fuese también musicólogo. Los textos que han llegado hasta nosotros sólo nos ofrecen, aparentemente, su silencio. Sin embargo, era preciso intentar reconstituir algunos elementos de la vida sonora de las escenas de canto y danza, tan numerosas en la comedia de ambiente rústico (483).

Salomon alude con sus palabras a la ardua tarea de dar sonoridad a todos aquellos tonos que anegan las creaciones lopescas, pero seguía considerando la inclusión de estas canciones como simple “ornamentación” que otorgaba verosimilitud a las Comedias rústicas del Fénix. Restaba, por tanto, un largo camino por recorrer que empezaría a andarse, con pasos pequeños pero firmes, en los primeros años de la década de los setenta cuando Francisco López Estrada<sup>4</sup> y Alfredo Rodríguez<sup>5</sup> publicaran en el *Homenaje a W.L. Fichter* unos artículos en los que el enfoque intensivo de lo musical se abordaba a la luz de dos obras emblemáticas del Fénix, *Fuente Ovejuna* y *El villano en su rincón*. Ambos autores coincidían en atribuirles a los tonos otras justificaciones al margen de sus razones líricas y estéticas, y armonizaban con la idea de que las canciones en las Comedias lopevedescas “desempeñan funciones excepcionalmente delicadas” (Rodríguez, 1971: 645).

Así, el legado poético-musical de Lope de Vega empezaba a erigirse como un modo de acercamiento legítimo para comprender la complejidad del fenómeno teatral áureo donde la música ocupó, sin lugar a dudas, un papel preponderante. Pero la crítica se enfrentaba ahora a la difícil tarea de dilucidar si aquellos tonos que se cantaban en el escenario pertenecían al acervo tradicional, eran invenciones lopescas creadas a propósito del argumento de la obra o se encontraban a medio camino entre lo popular y lo culto:

---

<sup>4</sup> Véase, López, F., (1971). «La canción *Al val de Fuente Ovejuna* de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope». *Homenaje a W.L. Fichter*. Madrid, España: Castalia, pp. 453- 468.

<sup>5</sup> Véase, Rodríguez, A., (1971). «Los cantables de *El villano en su rincón*». *Homenaje a W.L. Fichter*. Madrid, España: Castalia, pp. 639- 645.

Intentar averiguar cuándo y cómo nacieron las canciones populares es una labor tan difícil como vana: todos los pueblos cantan y, normalmente, esa forma de expresión se transmite de padres a hijos, de generación en generación, sin llegar a la escritura a no ser en ocasiones excepcionales (Alvar, 1998: 101).

Una mirada hacia el pasado es suficiente para atestiguar cómo la canción lírica popular no ocupó siempre el lugar privilegiado que le otorgó el Siglo de Oro. Quien mejor ha detallado el proceso de dignificación de la lírica hispánica popular ha sido Margit Frenk y para la presente me centraré en la segunda etapa de dignificación establecida por la autora (desde 1580 hasta 1650), no sin olvidar que dicha evolución se inició en los últimos coletazos del siglo XV:

Hay indicios para pensar que la dignificación de la lírica popular, como la del Romancero, tuvo sus primeras manifestaciones en la corte de Alfonso V de Aragón. Pero donde se la ve por primera vez “en bloque” es en la corte de Isabel y Fernando. El impresionante *Cancionero musical de Palacio*, compilado a fines del siglo XV y comienzos del XVI, que reúne buena parte del repertorio de música vocal de esa corte, muestra ya en pleno auge el gusto por la canción lírica popular (Frenk, 1962: 30).

El teatro fue el género dramático que mejor acogió la inclusión de la lírica popular. Juan de la Encina, Gil Vicente, etc., pero ninguno de ellos supo sacarle tanto partido a un cantarcillo como Lope de Vega. Él es “la figura cumbre de toda esta tendencia popularizante” (Frenk, 1962: 44) y él fue también quien supo como nadie nutrirse de su pueblo para devolverle en forma de obra de arte su propio legado:

El teatro dignifica, por primera vez, los cantos de segadores, espigadoras, viñadores, los cantares de bienvenida, las canciones asociadas con bodas, bautizos y toda clase de fiestas populares. Frecuentemente esos cantares van acompañados de baile y de música instrumental, y se intercalan en escenas de celebraciones aldeanas; pero no sólo: son muchas más las situaciones en que entran los elementos lírico-musicales, y muy variadas las funciones que desempeñan dentro de la economía total de la obra: como *leitmotiv*, para dar color local [...], para crear un vago ambiente de fondo, para comentar los sucesos acaecidos o presagiar los venideros, y muchos otros (Frenk, 1962: 52).

Las más de las veces incorporó Lope un tono popular enmendado por su pluma aunque en ocasiones también fue fiel a la versión tradicional y en otras cuantas su inventiva lo condujo a imitar la voz del pueblo. Un amplio repertorio de “poesía lírica

de tipo popular” bajo cuya nomenclatura convergen los tonos auténticamente folklóricos con los compuestos a imitación de aquellos. Pero más allá del origen culto o popular, y este es el trasfondo que para la presente interesa, las canciones fueron engarzadas con intenciones dramáticas que excedieron los lindares lúdicos y estéticos, porque a aquellos aparentemente ligeros cantarcillos los trenzó el Fénix con el argumento e incluso con la estructura compositiva de sus obras en un acompasado engranaje entre lenguaje dramático y lenguaje musical.

Nadie, por lo tanto, como Lope de Vega armonizó de un modo tan sublime lo musical con lo dramático. A sus espaldas quedaba ya la fórmula de Gil Vicente, quien introdujo elementos líricos a la luz de la trama en sus obras, pero fue con la genialidad del Fénix que el procedimiento alcanzó sus cotas más elevadas:

La tradición iniciada por los primitivos y elevada por Encina y Lucas Fernández a una apreciable dignidad continuó sin especial evolución en las muestras tradicionales del teatro del siglo XVI y llegó a estar presente en algunos de los innovadores renacentistas. Pero está claro que de todos los autores del XVI, el que mejor manejó la fórmula de introducir intermedios líricos en sus obras dramáticas fue Gil Vicente, que por su gran capacidad para aunar lo lírico y lo dramático podemos considerar prácticamente el inventor del procedimiento que luego Lope de Vega y algunos de su escuela habrían de elevar a la máxima categoría (Díez de Revenga, 1989: 33).

En definitiva, si se pretende comprender el fenómeno teatral áureo en su globalidad y dilucidar la funcionalidad dramática de la riqueza poético-musical de las Comedias lopescas es necesario atender también a aquel otro lenguaje que el Fénix cuidó y preservó con esmero, porque a estas alturas es ya incuestionable la “importancia del material cantable como elemento dramático, como factor determinante de la comedia lopesca” (Rodríguez, Ruíz Fábrega, 1981: 524).

## **1.2. OBJETIVOS**

El principal objetivo de esta investigación persigue fijar unos preceptos válidos y fundados para acercarse al estudio del lenguaje musical en las Comedias para corral de Lope de Vega. Las letras hispánicas no ha abordado la definición ni el establecimiento de unos criterios que sistematicen el óptimo modo con el que desentrañar la riqueza lírico-poética de los tonos cantados y no cantados que esconden

las Comedias del Fénix y es por ello que es esta una parcela filológico-musical a la que todavía pueden brotarle substanciosos frutos, y las siguientes páginas aspiran a paliar, acaso levemente, esta situación.

A la escasa bibliografía existente en comparación con otros aspectos de la dramática del Fénix que despertaron mayor interés, se le añade la falta de estudios generales sobre este particular en torno a la sistematización de funciones, criterios y razonamientos legítimos para clasificar los tonos de la Comedia lopesca según el papel que desempeñen a la luz del argumento y de la estructura de la obra. Por ello este trabajo intenta analizar y describir el estudio de las funciones tonales de las obras para corral lopescas a partir de un corpus de Comedias delimitado y seleccionado según una serie de criterios que se expondrán más adelante. Queda, por lo tanto, al margen de esta investigación el estudio de la vida sonora de todos estos tonos, labor esta encomiable en la que trabajan magistralmente los miembros que forman el equipo de investigación *Digital Música Poética*.

Las compilaciones antológicas que se han ido sucediendo a lo largo de los años en torno al material cantado en las Comedias de Lope de Vega demuestran el interés que despertó esta cuestión, sobre todo y especialmente porque son una huella del rico legado de la lírica hispánica popular aunque no quedan al margen de esta atención la calidad poética, estética y musical de las canciones. La bibliografía actual vigente habla por sí misma. En 1925 José Fernández Montesinos publicó su edición a las *Poesías líricas de Lope de Vega*. Diez años más tarde, J. Robles Pazos circunscribió su estudio al género dramático y publicó su *Cancionero teatral de Lope de Vega*. En ese mismo año, también vieron la luz las *Treinta canciones de Lope de Vega*, de Jesús Bal. Y en estos mismos años aportó José Manuel Blecua su particular edición sobre la *Poesía lírica* de Lope de Vega. Pero la piedra de toque de la presente investigación, la compilación vertebradora de este estudio es el *Cancionero teatral de Lope de Vega* que José María Alín y María Begoña Barrio Alonso publicaron en 1997. Estos son solo algunos ejemplos, los más destacables aunque a la lista podría añadirse también *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*, cuya primera edición data de 1935.

Sea como fuere, lo cierto es que esta ingente cantidad de cantables indujo a la erudición lopista a acercarse desde estas mimbres al estudio interdisciplinar que requería el análisis de los tonos lopescos, porque se hizo evidente que, si más del

cincuenta por ciento<sup>6</sup> de las Comedias del Fénix (de las que por el momento se tiene constancia, por supuesto)<sup>7</sup> encerraban cantables, no era descabellado pensar que estos tonos pudieran desempeñar “funciones dramáticas algo más complejas” (Rodríguez, Ruíz-Fábregas, 1981: 525) que las del mero ornato.

Por lo tanto, el análisis detallado que ha guiado este estudio pretende arrojar si acaso una tenue luz que pueda conducir a futuras investigaciones hacia otras conclusiones que vengan a llenar este vacío de las letras hispánicas. Para ello se plantean a continuación una serie de objetivos específicos que sintetizan y engloban el objetivo general.

Se pretende, en primer lugar, conocer el papel que la música ocupó en el Siglo de Oro, su vinculación con el género dramático y la posible influencia de grandes musicólogos en la concepción compositiva del Fénix. Asimismo, incidir sobre la importancia de los tonos como mecanismo integrante, en ocasiones incluso vertebrador, de las obras para corral de Lope de Vega. A partir de estas consideraciones, se desarrollará una línea de análisis que incluirá tanto aquellos tonos manifiestamente cantados como aquellos otros que, a pesar de no serlo, se engarzaron también con unas pretensiones dramáticas concretas.

El *Cancionero teatral de Lope de Vega* (1997) es el punto de partida para elaborar una primera clasificación de las canciones acorde con los límites de este trabajo, pero también el *Nuevo corpus de la lírica hispánica* (2003), pues muchos de los tonos populares que el Fénix enmascaró en el tejido argumental de sus obras siguen siendo invisibles ante los ojos de la crítica y no todos se compilan en los cancioneros teatrales del Fénix. Desde estos sustentos, se prevé desarrollar unos criterios de clasificación completos que abarquen, a su vez, distintas sub-clasificaciones que permitan la categorización metódica y específica de los tonos según la función que estos desempeñen en las Comedias de Lope. Por lo tanto, la confección de dichos criterios

---

<sup>6</sup> “Este dato cuantitativo es, expresado en términos relativos, más impresionante aún, pues hallamos elementos cantables, por ejemplo, en ciento setenta y cinco (175) de las trescientas cuarenta y tres (343) comedias revisadas. Es decir, que un 50 por 100 de la obra dramática de Lope de Vega (de la que hasta nosotros ha llegado, naturalmente) encierra cantables. Y de lo que apenas cabe dudar, tras este último dato relativo, es de que la canción interpolada resulta uno de los elementos más constantes y repetidos de la creación dramática de Lope de Vega” (Rodríguez, Ruíz-Fábrega, 1981: 524).

<sup>7</sup> Sigo el cómputo de las Comedias que aparecen en el estudio de S. G. Morley y C. Bruerton (1968) donde se contabilizan trescientas cuarenta y tres obras aunque los autores las dividen en dos tablas, siendo “A” las consideradas auténticamente del Fénix, y “B” aquellas que los investigadores designaron como probablemente de Lope.

clasificatorios a la luz de varios parámetros es también otro objetivo troncal en este trabajo.

Serán los propios tonos los que ilustren y avalen las conclusiones críticas que se infieran sobre ellos, ora justificadas por la fidelidad lopesca con respecto a la concepción originaria de la canción tradicional, ora probadas por la armónica torsión que el Fénix hizo de los tonos para encajarlos en las tramas de sus obras, etc., pero lo cierto es que la ejemplificación en todos y cada uno de los apartados será la piedra de toque que avalen las consideraciones vertidas.

Se pretende, en definitiva, sistematizar los procedimientos que el Fénix de los Ingenios empeló para ensartar tonos en sus obras, fueran estos cantados o, por el contrario, citados en las intervenciones de sus personajes, y esclarecer con qué intenciones dramáticas los engarzó en un acto u otro de las Comedias. Además, el amplio abanico temporal que abarca la cronología de obras seleccionadas contribuirá también a cerciorar un probable perfeccionamiento en su exitosa fórmula dialéctica entre lenguaje dramático y lenguaje musical.

En última instancia, la presente investigación evidenciará la incuestionable labor de la música en el entramado dramático del teatro áureo, porque como afirma Juan Antonio Martínez Berbel en su edición de *El villano en su rincón* (2010) es esta, “a pesar de existir estudios fundamentales sobre el tema, una cuestión a menudo olvidada en acercamientos excelsamente *textuales* a este tipo de obras” (28).

### **1.3. METODOLOGÍA**

Si no se hubiera verificado la trascendencia que lo musical adquirió sobre los escenarios de los corrales áureos, no tendría cabida la línea de investigación que plantea este trabajo. Es por ello que metodológicamente, el primer paso que se dio fue ahondar en la intrínseca relación entre lo musical y lo dramático, un acompasado engranaje que bajo la pluma lopesca hizo avanzar a pasos agigantados la concepción histórica del teatro español. Junto a los objetivos y a la metodología, es el contenido del primer capítulo “Introducción”.

A continuación, se procedió a la lectura y estudio de aquellos trabajos previos con los que poder arrojar luz al “Estado de la cuestión” de esta parcela filológico-musical. Los estudios que aúnan un acercamiento imbricando ambas disciplinas no son

muy abundantes aunque sí que se hallaron algunas referencias a este diálogo dramático-musical lopesco en recientes ediciones críticas de algunas de las Comedias que forman parte del corpus seleccionado para la presente investigación y, sobre todo, en pequeños estudios expuestos en congresos nacionales e internacionales donde la especificidad temática permitía a sus ponentes escudriñar un asunto todavía indebidamente tratado.

No obstante, se decidió abordar el asunto desde una perspectiva que acogiera la relevancia de la lírica popular hispánica en la dramaturgia de un “poeta de su pueblo” como fue considerado Lope de Vega y, desde esta visión, la bibliografía sí fue ingente. La crítica volteó los ojos excesivamente textuales con los que se estuvo acercando a la herencia teatral lopesca y es por ello que el capítulo II de este estudio deshace el camino que desde José Fernández Montesinos se ha andado para ofrecer una mirada retrospectiva que evidencie la semilla que cada estudioso plantó en él.

Hechas estas prevenciones, restaba reseguir el legado de la historia musical sobre las pasiones del ser humano para lograr comprender la simbiosis que conllevó el éxito de la fórmula lopesca. La mitología, los filósofos griegos, el Santo Padre de la Iglesia Católica, los humanistas del Renacimiento, etc., una larga estela precedía la inherente unión que en el siglo XVII caracterizaría música y ánimo en un binomio que se analiza en el capítulo III, “La Música y los afectos”, y que se acaba de contextualizar en el siguiente, “La música en la primera mitad del siglo XVII”, para poder aprehender el papel que lo musical adquirió en la sociedad áurea.

Trabajar con la totalidad de Comedias que hasta el momento han quedado probadas que son autoría del Fénix era un corpus inabarcable que no podía asumir los parámetros de este estudio. Es por ello que para atestiguar una técnica compositiva que hizo avanzar paralelamente lenguaje musical y lenguaje dramático se procedió a la selección de una serie de obras escritas para corrales que recogieran de manera equitativa los géneros más generales (comedia y drama) y los períodos de escritura en que la crítica había clasificado la vida compositiva del Fénix<sup>8</sup> ahondando, especialmente, en la denominada “madurez cómica” por ser estos sus años centrales de creación.

---

<sup>8</sup> La evolución de la dramaturgia lopesca se divide en tres períodos según la solidez y los matices que adquirieron sus personajes y sus tramas. Felipe Pedraza (2003 y 2009) estipuló la siguiente cronología: unos primeros años, «*la conformación de la comedia*» (de 1585 hasta 1604 aproximadamente), en que las obras de un joven Lope perseguían vivazmente el impacto en el público. Una segunda etapa, «*la madurez cómica*» (hasta 1618), en la que se inserta su importantísimo tratado de *El Arte Nuevo*. Y un último período, «*la madurez trágica*» (hasta su defunción en 1635), donde las tramas son mucho más complejas.

La elección de treinta y cinco Comedias que respetaran los criterios anteriormente expuestos y en las que se reflejaran el uso de tonos que dieran cuenta de la multiplicidad de funciones que el Fénix les otorgó no parece un corpus reducido, sobre todo si se tiene en cuenta la gran cantidad de material cantable y no cantable que anegan las fábulas teatrales lopescas. Un sesenta y dos por ciento de las obras incluidas en esta selección pertenecen al género de la comedia, sea esta urbana, palatina o villana, y el resto, un treinta y ocho por ciento, son dramas, sean estos historiales de hechos particulares, historiales de hechos famosos públicos, o imaginarios y palatinos.

La lectura y el posterior análisis de las Comedias corroboró que la selección recogía un abanico suficientemente amplio como para poder extraer conclusiones generalizables y válidas tanto para la producción lopesca en particular como para el teatro de corral áureo en general. El estudio de las obras se sucedió de manera cronológica, siguiendo las fechas establecidas por Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1968), y el examen a cada una de ellas siguió la metodología empleada por el grupo de investigación *Aula Música Poética*, donde los diferentes criterios que conforman las fichas musicales<sup>9</sup> de cada obra recogen de manera completa y esquemática las siguientes informaciones:

1. Acto en el que se ensarta el tono y versos (o en su defecto, páginas) que lo contienen. A continuación, y entre corchetes, se despliega una breve información que contextualiza al lector y, finalmente, se transcribe la acotación, si la hubiera, o se indica que el tono no es cantado en aquellos casos que resulte evidente.
2. Transcripción del tono y del personaje que lo canta o cita.
3. Tipo de escena que enmarca el tono, resaltando sobre todo si es interior-exterior y/o palaciega-villanesca.
4. Función del tono, sea esta a la luz del argumento o de la estructura dramática.
5. Precisiones, esto es, una breve justificación del porqué de la asignación de dichas funciones.
6. Recopilación, donde se anotan si estos tonos son recogidos en el *Cancionero* de Alín y Barrio, pero también se documenta el posible

---

<sup>9</sup> Véase el apartado “Anexos” de la presente investigación.

origen popular/tradicional de los mismos anotando si estos aparecen en el *Nuevo corpus*, de Margit Frenk, en el *Vocabulario*, de Correas, etc.

Completado el pormenorizado análisis, se procedió a la sistematización de las fichas y al establecimiento de unos criterios de clasificación que permitieran fraccionar la información dramático-musical a la luz de los datos extraídos en cada una de ellas. De este modo, el capítulo V, “Los tonos teatrales y las Comedias de corral de Lope de Vega”, quedó subdividido en dos grandes apartados según las letrillas se cantaran, “Los tonos teatrales cantados”, o no, “Los tonos teatrales no cantados”.

Sin embargo, las puntadas con las que Lope enhebró los tonos cantados en el tejido compositivo de sus obras obligó de nuevo a bifurcar la clasificación, ahora según el tono se orientara a la trama o a la estructura dramática. En el primer caso, las tipologías de los tonos quedaron ordenadas siendo las cuatro primeras funciones las más empleadas por el Fénix y, por ende, las que la crítica en sus escuetas aportaciones sobre el tema, más resaltó. Por lo tanto, dentro del apartado “El tono teatral y la trama. Tipologías” podrán hallarse las siguientes funciones: ambientación, descriptiva, preludio, amonestación, festiva, melancólica, persuasiva y evasiva, irónico-burlesca, y opósito. En la segunda sub-división, “El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías”, el número de funciones se reduce de modo significativo porque los tonos, o bien compendian el germen compositivo de las obras y operan como “Interludio”, o bien fueron engarzados para marcar inicios y finales de escenas y/o actos y funcionan como “Introito y conclusión”.

Por lo que respecta a “Los tonos teatrales no cantados”, aquí las subclasificaciones se sucedieron según las canciones las citara un solo personaje, “La línea melódica del personaje: el soliloquio”, o fueran dos o más los que la embebieran, “Las líneas melódicas de los personajes: el diálogo”. En ambos casos, no obstante, las funciones de los tonos se presentan siguiendo el mismo orden que en el anterior apartado y, como se comprobará, habrá algunas sin representación y otras exclusivas de este tipo de tonos no cantados.

Se ha intentado teorizar al inicio de cada función los criterios que justifican su asignación y ejemplificar, asimismo, todas y cada una de las categorías aunque la transcripción del tono solamente se ha incluido en aquellos casos que se consideró más necesario para la correcta aprehensión del análisis. Por otro lado, cada función presenta

a pie de página el nombre de las Comedias en las que aparecen tonos que puedan atribuírseles y estas se analizan en el cuerpo del estudio siguiendo un criterio cronológico, esto es, empezando por aquellas obras más lejanas en el tiempo. Finalmente, no todas las ediciones seleccionadas para la lectura y el estudio de las obras numeran los versos de las Comedias y, por este motivo, se incluye la numeración versal en aquellas obras que así lo indican y los números de páginas en las restantes.

Como consecuencia del estudio hermenéutico de los tonos y del análisis de los datos procesados y los criterios de clasificación de las funciones a que todo ello dio lugar, se procedió a la redacción de las “Conclusiones” del trabajo, que podrán hallarse en el sexto capítulo. El séptimo corresponde a la “Bibliografía” que fue anotándose a medida que se empelaban sus referencias. Y, al margen, se anexa un apéndice, “Fichas musicales”, donde se presentan cronológicamente las informaciones tonales de las treinta y cinco Comedias que han formado parte del corpus de la presente investigación.



## **CAPÍTULO II**

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

## **2.1. PROLEGÓMENOS**

Desde su nacimiento bajo la pluma del Fénix de los Ingenios, la relevancia del género de la Comedia Nueva fue subrayada por autores áureos que ya vislumbraron en

su contemporaneidad el fenómeno que supuso el teatro de masas, porque no había “apenas ciudad que no [tuviera] su corral o patio fabricado de propósito para oírlas públicamente” (Sánchez, Porqueras, 1972: 328). Desde entonces, el teatro español del Siglo de Oro siguió acopiando multitud de estudios que abarcaban tanto sus aspectos más generales como aquellos otros, mucho más específicos, pero idóneos para acabar de asentar referencias globales. Ante esta inabarcable cantidad de reseñas bibliográficas, aspecto que no es en absoluto negativo aunque sí abrumador, los criterios enfocados en la calidad y la novedad investigadora deberían ser los que guiaran al investigador según su ratio de estudio.

Por este motivo, el siguiente epígrafe del trabajo opta por mostrar una línea cronológica que sitúe al lector en los prolegómenos de los estudios dramático-musicales áureos hasta su actual abordaje, ya desde una mirada más adecuada, desde un acercamiento interdisciplinar. Se comprobará cómo se incluyen estudios con cierta antigüedad, pero su presencia queda justificada, porque las conclusiones que de ellos se extrajeron no han sido superadas en estudios posteriores por lo que se erigen estos como obras científicas de obligada referencia para el análisis de esta parcela filológico-musical del teatro áureo español en general y de la lírica en las Comedias de Lope de Vega en particular.

Sobre el Siglo de Oro y el teatro barroco, y sobre la vida y las obras del Fénix de los Ingenios, se han escrito innumerables reseñas, artículos, estudios, etc. No es el objetivo de este trabajo sintetizar todas y cada una de las publicaciones que ahondan en uno u otro aspecto, sino ofrecer una mirada retrospectiva que ayude al lector a situarse ante unos antecedentes que asientan la línea de investigación de este trabajo.

## 2.2. UNA MIRADA INTERDISCIPLINAR<sup>10</sup>

El diálogo entre las diferentes disciplinas del conocimiento es una práctica imprescindible para una verdadera comprensión del saber. De la misma manera que no

---

<sup>10</sup> Las siguientes palabras, que recogen la importancia de un acercamiento interdisciplinar en el estudio dramático-musical de las obras de Lope de Vega, se encuentran recogidas en un artículo propio publicado en 2016 por el departamento de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Para saber más, véase, Avilés, R., (2016). «Música y teatro: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. 5, 10, pp. 75-89.

se aprecia la belleza de un cuadro puntillista hasta que la distancia permite contemplarlo en su totalidad, tampoco puede estudiarse una ciencia, cualquiera que sea, en el aislamiento epistemológico, sino que es necesario trabajar en el camino de la integración del saber. Decía Plinio que “realmente, la fuerza y majestad de la naturaleza carecen de credibilidad si alguien se ciñe solamente a algunas partes de ella y no a su totalidad” (2003: 10). Los filósofos greco-latinos fueron conscientes de la importancia de la unidad en la aprehensión del conocimiento. Y así lo heredaron también los maestros de la enseñanza medieval, las primeras instituciones universitarias, los hombres del Renacimiento –sobre todo, el colegio de los jesuitas–, hasta desembocar en Leibniz (1646-1716), filósofo alemán considerado por muchos como uno de los maestros del conocimiento interdisciplinario:

El género humano, considerado en relación con las ciencias que sirven a nuestra felicidad, me parece semejante a un rebaño de gente que marcha en confusión por las tinieblas, sin tener ni jefe ni orden ni palabra ni otro signo con que regular la marcha y reconocerse. En lugar de caminar de la mano para guiarnos y asegurar nuestros pasos, corremos a lo loco y a través, chocando unos contra otros, lejos de ayudarnos y sostenernos [...]. Vemos que lo que más podría ayudarnos sería aunar nuestros trabajos, compartirlos con ventajas y regularlos con orden; pero, por el momento, apenas se llega a lo difícil y que nadie ha esbozado aún, y todos corren en masa a lo que otros ya han hecho, o se copian e incluso se combaten eternamente (*Apud*. GUSDORF, 1982: 34).

Y esta misma tendencia metaforizada por Leibniz no se detuvo en el siglo XVIII, porque el pensamiento del Siglo de las Luces siguió caminando hacia la misma dirección, hacia un aumento en el enriquecimiento de las diferentes disciplinas del saber. Explicaba Turgot (1727-1781), también con una descripción alegórica, cómo:

En nuestro siglo, la filosofía, o más bien la razón, extendiendo su imperio a todas las ciencias, ha realizado lo que antes las conquistas de los romanos entre las naciones; ha reunido todas las partes del mundo literario; ha derribado las barreras que hacían de cada ciencia un Estado separado, independiente respecto de los otros (1913: 346).

Por lo tanto, las reivindicaciones contemporáneas con respecto a la importancia de la interdisciplinariedad entre las diferentes ramas del conocimiento tan solo pretenden recuperar un pasado donde el diálogo epistemológico era la piedra angular sobre la que se articulaba el saber. Un eje que se desquebrajó en el siglo XIX cuando la expansión del conocimiento científico inauguró la época de los especialistas, cuyos

campos de investigación se hacían cada vez más estrechos hasta llegar a saber todo de nada.

La disgregación del conocimiento, acercarse a las diferentes disciplinas, ya sean científicas, artísticas, etc., de manera aislada es como nadar a contracorriente, porque a lo largo de la historia unas se han ido nutriendo de las otras y, por tanto, y este es el asunto que para la presente concierne, sería una torpeza abordar el corpus dramático de Lope de Vega sin tener en cuenta el binomio indisoluble que en el Siglo de Oro formaron música y teatro.

### **2.3. UN PRIMER ACERCAMIENTO EXCESIVAMENTE TEXTUAL**

La consideración semiótica del género teatral como un hecho comunicativo condujo a la crítica a acercarse al estudio de las obras dramáticas áureas desde la importancia que tuvo la palabra sobre los escenarios del Siglo de Oro. Frente a un primer momento donde el texto recibía toda la atención de los lopistas, los años ochenta despejaron el camino hacia otras posibilidades de análisis donde lo auditivo cobró especial relevancia.

La publicación del estudio de José María Díez Borque, «Aproximación semiológica a la *escena* del teatro del Siglo de Oro», puso de manifiesto el carácter pendular del género dramático, siempre oscilante entre lo que el catedrático denominó “texto A”, esto es, el texto teatral, y el “texto B”, es decir, el texto representado:

El teatro desde un punto de vista semiológico podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un TEXTO A que necesita las mediaciones del TEXTO B (actor, escenografía, etc.). El elemento textual (*texto A*) está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral) (1975: 53).

La escasez de medios de la gran mayoría de los espacios teatrales dificultaba la representación de algunas escenas que debían complementarse mediante el *decorado verbal* y la activa imaginación del público de los corrales áureos que suplían la parca escenografía de aquel entonces. Una realidad bien distinta a la que caracterizó la escena

de la segunda mitad del siglo XVII, donde las obras de gran aparato escenográfico se alzaron con la monarquía visual especialmente en las representaciones palaciegas:

Se abre una nueva era para el teatro palaciego, que se percibe como teatro solemne y de fiesta, para ocasiones especiales de nacimientos principescos, bodas, onomástica de reyes o celebración política. Siendo así, el tema tratado ha de ser relevante y debe permitir el juego natural de las tramoyas, del lujo entre personajes que, a la fuerza, serán prodigiosos y tendrán que salir con música en las ocasiones portentosas (Becker, 1989: 353-354).

Pero antes de la primacía de lo visual, la palabra que se colaba por el oído del espectador jugaba un papel importantísimo, también en su dislocación musical como así demostrarían posteriores estudios que no podrían haberse sucedido sin el cambio de perspectiva con el que la crítica fue ganando nitidez en sus conclusiones. Antes de los años ochenta, José María Díez Borque ya intuyó “la centralidad de la palabra en un contexto como el del teatro de corral, donde la realidad visible en el escenario era más bien pobre” (Antonucci, 2009: 9). Se percibió la necesidad de acercarse al análisis del teatro barroco tal y como este fue concebido en un primero momento, como texto escrito para su representación y de ahí que sea “la palabra la que cre[e] el espacio” (Antonucci, 2007: 9-10). Y de ahí también que “todas las percepciones espaciales y visuales del espectador necesita[ran] ser reforzadas, dirigidas, a veces incluso sugeridas por la palabra” (Antonucci, 2007: 10).

Es lógico, por tanto, que desde estas mimbres que abordaron el fenómeno teatral áureo desde su vertiente textual, la música se concibiera como una ornamentación sonora, como una diversión corta y graciosa que, a lo sumo, ambientaba alguna escena generalmente aldeana:

De sobra son conocidas las aportaciones de la música ya a principios del siglo XVII, con una función casi entremesil dentro de las mismas jornadas de la comedia: se trata entonces de *scènes de genre*, justificadas por las necesidades de la acción o de su mismo descanso, como no se trate de una mera ambientación o *captatio benevolentiae* del público, v.g. las obras de Lope de Vega o las de Tirso que desarrollan verdaderos “pasos musicales” a veces (*Peribáñez, Don Gil de las Calzas verdes*, etc.) (Becker, 1989: 253).

Poco a poco, no obstante, la mirada de la crítica fue ganando nitidez y el texto representado pasó a ocupar el centro de los estudios de la erudición lopista hasta desembocar en la legitimidad de erigirse los tonos como “una avenida válida de

aproximación al gran dramaturgo” (Rodríguez, Ruíz-Fábrega, 1981: 523). De este modo, la parcela dramático-musical del corpus lopesco empezó a sembrarse con aportaciones fundamentales que, si bien al inicio recopilaban colecciones lírico-musicales (Montesinos<sup>11</sup>, Robles Pazos<sup>12</sup>, Jesús Bal<sup>13</sup>, Manuel Hidalgo<sup>14</sup>, José Manuel Bleuca<sup>15</sup>, etc.), finalmente de ella acabaron brotando estudios que ya trenzaban con más o menos cabos lenguaje dramático con lenguaje musical. Me refiero a las contribuciones de Frenk Alatorre<sup>16</sup>, Francisco Díez de Revenga<sup>17</sup>, Alín y Barrio<sup>18</sup> etc., entre otros, pero sobre todo, a las de García de Enterría<sup>19</sup> y Gustavo Umpierre<sup>20</sup>.

## 2.4. EL LEGADO DE LA LÍRICA POPULAR ESPAÑOLA EN LA COMEDIA LOPESCA

Las huellas del folklore español tradicional las han rastreado innumerables eruditos cuyos estudios pretendían también rescatar el riquísimo legado de la lírica popular hispana. La labor seminal con respecto a la figura del Fénix se remonta a finales del siglo XIX y principios del XX<sup>21</sup> cuando la Real Academia Española decidió editar la obra teatral de Lope de Vega, quehacer que encomendó al filólogo santanderino

---

<sup>11</sup> Véase, Fernández, J. (Ed.). (1925). *Poesías líricas*, de Lope de Vega. Madrid, España: La Lectura.

<sup>12</sup> Véase, Robles, J., (1935). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Baltimore, Estados Unidos: University of California.

<sup>13</sup> Véase, Bal, J., (1935). *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid, España: Residencia de Estudiantes.

<sup>14</sup> Véase, Hidalgo, M., (1935). *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*. Madrid, España: Victoriano Suárez.

<sup>15</sup> Véase, Bleuca, J.M., (1939). *Poesía lírica*. Zaragoza, España: Ebro.

<sup>16</sup> Véase, Frenk, M., (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. I. México, México: Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>17</sup> Véase, Díez de Revenga, F. J., (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, España: Universidad de Murcia. Departamento de Literatura Española.

<sup>18</sup> Véase, Alín, J. M., y Barrio, M. B., (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London, Reino Unido: Tamesis.

<sup>19</sup> Véase, García de Enterría, M. C., (1962). *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*. (Tesis doctoral dirigida por José Manuel Bleuca Teijeiro). Barcelona, España: Universitat de Barcelona.

<sup>20</sup> Véase, Umpierre, G., (1975). *Songs in the plays of Lope de Vega: a study of their dramatic functions*. London, Reino Unido: Tamesis.

<sup>21</sup> No debe olvidarse, no obstante, la muy digna edición de las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* que entre 1853 y 1860 realizó Juan Eugenio Hartzenbuch.

Marcelino Menéndez Pelayo<sup>22</sup>. Es indiscutible el ingente trabajo que el estudioso llevó a cabo, pero el magno corpus lopesco necesitaría todavía unos años para que de sus páginas se desempolvara toda la viveza de quien plasmó en ellas mucho más que palabras.

#### 2.4.1. José Fernández Montesinos

Con la antología de *Poesías líricas* de José Fernández Montesinos las letras hispanas daban el primer paso hacia la vigente metodología interdisciplinaria con la que equipos de investigación como el de *Aula Música Poética* abordan el análisis del corpus dramático-musical de las Comedias lopescas. Con una nítida lucidez, el crítico literario ya afirmó en su prólogo redactado en la temprana fecha de 1925 cómo:

Nuestro conocimiento de todas estas letras [tonos] será incompleto mientras no tengamos noción clara de su acompañamiento musical [...]. De este modo, elementos diversos coexistieron, influyéndose mutuamente. En las letras de Lope, los encontramos con frecuencia armonizados” (1951: XXXIII).

Por aquel entonces, Montesinos se disponía a llenar un vacío que la abrumadora escritura lopesca había desencadenado, porque la crítica tendió a descuidar ese “tesoro poético” (1951: VII) que escondía su teatro, porque se creyó que su lírica se condensaba tan solo en su obra no dramática. Al estudioso se le atribuye la terminología que años después (1962) recogería M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría en el título de su tesis doctoral, *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*, de la cual se hablará más adelante. En el primer tomo de las *Poesías*, Montesinos compendia romances, sonetos y lo que él designó como “letras para cantar” (lo que en esta investigación se denominan “tonos”) que según recogen sus propias palabras, “hubiera[n] sido casi un pleonasma” (1951: XXXII) para Lope, pues en la época el dramaturgo apelaba a los cantables indistintamente como “letras” o “letrillas”. Montesinos, sin embargo, consciente de que en su contemporaneidad las letrillas habían ido desvinculándose de su componente musical, decidió zanjar la polémica acuñando dicho término para evitar confusiones.

---

<sup>22</sup> Con motivo del primer centenario de su muerte, Guillermo Serés y Germán Vega dirigieron en 2016 un estudio donde se analiza el vínculo entre el historiador y el literato. Para más información, véase, *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Santander, España: Universidad de Cantabria.

Casi medio centenar de letras para cantar ven por primera vez la luz despojadas de su fábula teatral aunque todavía no se estaba estudiando el fenómeno dramático-musical en la simbiosis con que Lope lo concibió en sus obras, pero sí que la antología se erige como el primer peldaño de una erguida cuesta que costaría años coronar. El empleo sublime y constante que el Fénix hizo de su propia herencia popular no puede explicarse si no se tiene en cuenta el apogeo que a finales del siglo XVI tuvo la lírica musical en los escritores áureos, auge al que el dramaturgo “contribuyó pródigamente [...], como a todas las manifestaciones artísticas de su tiempo, con más acierto que nadie, dicho sea con perdón de Góngora” (1951: XXXII).

#### 2.4.2. Margit Frenk Alatorre

Pero si hablamos del legado de la antigua lírica popular es imprescindible acudir a los estudios de la filóloga hispanista Margit Frenk, quien a lo largo de su dilatada carrera como investigadora ha arrojado luz sobre los orígenes de la andadura poética en lengua española. Su interés en la materia la ha llevado a los más remotos orígenes fijados en las cancioncillas mozárabes y las jarchas, pero gracias a ella también se tiene constancia de la dignificación que en el Siglo de Oro tuvo la lírica popular, se conoce la perduración de algunos de esos tonos en el folklore actual e incluso se disipan intrincadas preguntas como la verdadera autenticidad folklórica de la que se ha catalogado como antigua lírica “popular”. Todo ello y mucho más es lo que ofrece el prolijo recopilatorio *Estudios sobre lírica antigua* publicado en 1978 donde se compilan dieciséis artículos de la folclorista que vieron la luz entre los años 1952 y 1973. Es este un buen punto de partida para ahondar en una parcela que desembocará indiscutiblemente en la figura de Lope de Vega por haber sido el dramaturgo un excelso receptor de la cultura oral que lo precedió:

La dignificación literaria de la canción lírica popular alcanza su máxima expresión en el teatro de la gran época. Lo que en Gil Vicente había sido descubrimiento personal y casi único, será ahora costumbre y casi norma del género. La lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés y el “baile”. Que esto pudiera ocurrir, se debió, sin duda, a Lope de Vega –dice Henríquez Ureña– “incorporó en el teatro toda la poesía del pueblo”; y además de la poesía del pueblo, la que él y sus seguidores crearon en el estilo popular antiguo (Frenk, 1962: 51).

No obstante, su investigación más meritoria, no solo por el tiempo que le dedicó (más de cuarenta años), sino por su altísima calidad que la ha convertido en obra de referencia obligatoria para cualquier investigador es su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*<sup>23</sup> publicado en 1987 y la versión mejorada, ampliada y actualizada de este, su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*<sup>24</sup>, que vio la luz ya a comienzos del siglo XXI (2003). Consuela piensa que las letras hispanas no tuvieron que esperar hasta los años ochenta para gozar de una obra de consulta sobre su lírica antigua. Dámaso Alonso y José M. Blecuá publicaron en 1956 la *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* en la que recopilaron medio millar de composiciones desparramadas en cancioneros, fábulas dramáticas, pliegos sueltos, etc., y que la propia Margit Frenk catalogó como “la mejor antología de la antigua lírica de tipo tradicional que se haya publicado hasta ahora” (1959: 360). También José María Alín publicó en 1968 *El Cancionero español de tipo tradicional* y un año más tarde vio la luz el estudio sobre *El villancico* de Antonio Sánchez Romeralo. No son, por tanto, pocas las recopilaciones que anticipan el *Corpus* de Frenk, pero “sin restarles mérito a estas publicaciones anteriores” la de la folclorista fue por aquel entonces “la más completa, tanto por la riqueza del corpus como por la del apartado crítico” (Díaz, 1989: 267).

No es este el lugar para señalar las diferencias entre ambas antologías, explicaciones que, por otro lado, da la propia autora en el prólogo del *Nuevo corpus*, pero baste para la presente señalar que las 2687 composiciones de 1987 se ven aumentadas hasta la cifra de 3790 entradas de su última publicación. Y es esta, la más reciente, la que ha servido de referencia para esta investigación, conscientes de que el *Nuevo corpus* supera la visión más ortodoxa que sesgó la entrada de determinadas composiciones en su primera compilación:

El primer *Corpus* se había fijado como objetivo la recopilación de textos puramente medievales y quedaron fuera de él numerosas composiciones consideradas demasiado contaminadas por la poesía culta. Sin embargo, la autora reconoce que en los años que separan una obra de otra ha analizado despacio las influencias de unas composiciones sobre otras, y ha llegado a la conclusión de que ningún tipo de poesía debió de poder permanecer completamente aislada de la otra y de que, por tanto, la influencia, las situaciones de aparente heterogeneidad, eran el resultado de una convivencia entre ambas. Por ello decidió aplicar en este *Nuevo corpus* una visión más

---

<sup>23</sup> De ahora en adelante, *Corpus*.

<sup>24</sup> De ahora en adelante, *Nuevo corpus*.

aperturista de la lírica antigua dando cabida a muchas composiciones que no se recogían en el anterior (Martínez, 2004: 1).

El apartado crítico y la información que acompaña cada una de las entradas del *Nuevo corpus* han sido sumamente útiles a la hora de situar el empleo de esas composiciones en las obras lopescas y garantizar, de este modo, su origen popular que, no obstante, pudo estar, como en muchas ocasiones sucede, enmendado por la pluma del Fénix.

### 2.4.3. José María Alín y María Begoña Alonso Barrio

El reverso de este procedimiento es el que se halla en la piedra de toque que ha servido como primerísima referencia en este estudio. Me refiero al *Cancionero teatral de Lope de Vega*, que José M. Alín y M<sup>a</sup> Begoña Barrio publicaron en 1997. En él son los tonos lopescos los que adquieren el protagonismo y, a la inversa de lo catalogado en el *Nuevo corpus*, el apartado de “Referencias” remite al lector en multitud de ocasiones al *Corpus* de Frenk para que pueda seguir rastreándose el origen de esas canciones que Lope devolvió a su pueblo tamizadas por su pluma:

Esta “lírica musical” de Lope, como la denominó Montesinos, no se reduce, como dejamos dicho, a las canciones populares o tradicionales. Su cancionero teatral incorpora muchas (las más) que son, sin duda, invención propia, aunque en ocasiones sean pseudopopulares; y junto con las anteriores, canciones ajenas (hecho alguna vez reconocido), formas cultas, y textos de difícil catalogación (Alín, Barrio, 1997: VIII).

Como se ha mencionado, José María Alín ya había ahondado en el complejo paraje de la lírica tradicional (1968), pero en esta ocasión su investigación se redirigió a un dramaturgo en concreto, nacido en una época en que la poesía popular alcanzó una dignificación sin precedentes. Este *Cancionero teatral*, por lo tanto, vino a llenar un vacío de las letras hispánicas<sup>25</sup> porque, a pesar de que por aquel entonces ya parte de la crítica reconocía la importancia de la lírica tradicional en la obra lopesca, todavía no se había abordado la cuestión en su conjunto:

---

<sup>25</sup> Para más información, véase, Carreño, A., (1998). Review of the book *El cancionero teatral de Lope de Vega*. *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, pp. 461-464.

Todo este material, amplio y disperso, estaba por recoger. Verdad es que muchos investigadores lo han utilizado parcialmente; y también que algunos antólogos de su obra, desde Montesinos a hoy, se ocuparon en espigar, aquí y allá, parte del mismo. Pero no existe una edición cabal y rigurosa; una edición que, además, muestre en todas sus facetas –sin olvidar la contextual– la amplia diversidad que en la utilización de las canciones presenta la obra dramática lopesca (Alín, Barrio, 1997: VIII).

El material a que se enfrentaron los estudiosos fue amplio porque, a diferencia de la presente investigación que circunscribe su estudio a aquellos tonos engarzados en Comedias para corral, Alín y Barrio expandieron su ratio de análisis a todas las Comedias lopescas no sin ciertas restricciones que los propios autores explican en la “Introducción” de su antología.

Asimismo, la utilidad del *Cancionero teatral* para esta investigación radica en que este no solo recoge los tonos manifiestamente cantados, sino que sus autores, conscientes del ingenio lopesco, incluyeron también todas aquellas canciones que, a pesar de no ser cantadas, eran un claro guiño musical del Fénix con su público: “cerca de la cuarta parte de todo este material, es decir, casi un centenar de textos, no es cantado; son canciones no cantadas” (Alín, Barrio, 1997: VIII). Ello no significa, no obstante, que todos estos tonos queden recogidos en el segundo subapartado del *Cancionero teatral*, el que los autores denominaron como el de las canciones “No cantadas”, sino que estas composiciones también pueden encontrarse recogidas en el resto de subapartados de la antología según aparecieran en la obra lopesca “Glosadas e intercaladas”, “Embebidas”, “Citadas” y/o “Aludidas”.

## **2.5. EL FINO OÍDO LOPESCO A EXAMEN: UN GIRO EN EL ACERCAMIENTO TEXTUAL**

La presencia de la música sobre el escenario no se atribuye a la inventiva de Lope de Vega, sino que su aparición en las tablas fue un legado que el Fénix recogió. Su ingenio, no obstante, le permitió tomar la tradición, renovarla, dotarla de más amplias y matizadas funciones, y crear una nueva fórmula teatral donde la música dejaba de ser mero accesorio:

Lo que iba a ser nuevo en Lope, y muy rápidamente imitado, era la ampliación de la funcionalidad de la canción, es decir, la concesión al texto

cantado de un valor específico, determinado –y, en ocasiones, central–, dentro de la obra. En general (aunque, evidentemente, no siempre), su utilización tiene en Lope un propósito definido, cuando no estructurador (Alín, Barrio, 1997: VII).

Esta nueva aproximación contextual que la crítica ya venía poniendo sobre la mesa desde José Fernández Montesinos fue una ignota parcela filológica-musical a la que se adentraron de manera innovadora María Cruz García de Enterría, Gustavo Umpierre y Francisco Javier Díez de Revenga.

### 2.5.1. María Cruz García de Enterría

La tesis doctoral de María Cruz García de Enterría, *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*<sup>26</sup>, dirigida por José Manuel Blecua, planteó en los años sesenta un cambio en las ortodoxas mimbres con las que acercarse al corpus lopesco. La autora retoma la terminología acuñada por José Fernández Montesinos e indaga mediante un nuevo planteamiento metodológico en el papel que aquellas “letras para cantar” adquieren en las Comedias del Fénix con la intuición de que muy probablemente su empleo respondiera en la época a una nueva y renovada concepción dramática que dejaba atrás viejos preceptos para adaptarse a los nuevos tiempos.

Si bien es cierto que no se ha podido acceder al manejo de dicha tesis doctoral, el artículo<sup>27</sup> publicado tres años después (1965) en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* muestra quizá la parte más consustancial de su investigación, lo que García de Enterría denominó «Comedias engendradas por una canción» esto es, aquellas en las que el cantar popular está como base de la obra, a diferencia de aquellas otras que también fueron objeto de análisis en su tesis, catalogadas como «Comedias engendradas por la situación».

Se tendrá ocasión de comprobar cómo en el presente estudio se ha mantenido el primer término acuñado por la investigadora («Comedias engendradas de una canción») en el apartado en el que los tonos desempeñan la función de “Interludio”, pero téngase en cuenta que no es el objetivo de esta investigación realizar un análisis comparativo

---

<sup>26</sup> A pesar de haberlo intentado en reiteradas ocasiones, no ha sido posible acceder al depósito de su tesis preservada en los archivos de la Universitat de Barcelona, cuya política tan solo acepta la consulta de tesis doctorales si así lo autorizan los autores de las mismas.

<sup>27</sup> Véase, García de Enterría, M. C., (1965). «Función de la *letra para cantar* en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrara por una canción». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51, pp. 2-62.

entre las conclusiones a que llegó García de Enterría con las extraídas a partir de la metodología interdisciplinaria de estas páginas. Baste con resaltar la importancia que para las letras hispanas en general y para el estudio del corpus dramático lopesco en particular tuvo su aproximación, pues supuso el primer paso hacia delante de un largo camino que todavía quedaba por recorrer. Camino escarpado por aquel entonces y al que García de Enterría se adentró teniendo el apoyo de apenas algunas antologías, pero guiada, eso sí, por unas palabras de Montesinos que la autora siguió con ahínco; aquellas que hacían referencia a las letras para cantar que, a ojos del crítico granadino, “en ningún caso podían olvidarse” (1951: 22).

### 2.5.2. Gustavo Umpierre

Sabido es que la estela de Lope de Vega deslumbró también a la crítica extranjera, quien se interesó asimismo por el dramaturgo español arrojando luz a muchos y dispares aspectos de su dramaturgia. Como tantos eruditos lopescos, pero traspasando nuestras fronteras, Gustavo Umpierre abordó en una de sus estancias en Madrid una aproximación innovadora al corpus del Fénix, que, sin lugar a dudas, siguió las huellas del camino iniciado por García de Enterría. De esta manera, en 1975 vio la luz una de las pocas monografías que aún actualmente siguen existiendo sobre la trascendencia y la funcionalidad de la música en la Comedia lopesca.

*Songs in the plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function* es un estudio cuyo corpus de análisis supera el centenar de obras del Fénix, cifra que si bien es cierto es elevada, no implica que se consideren todos y cada uno de los tonos cantados de estas Comedias, sino que Umpierre analizó los que, según su criterio, consideró axiales en la fábula teatral. Aún así, la importancia de su estudio radica en que por segunda vez un investigador “treats songs and dances as functional units and as elements of compositions, rather than as mere lyrical parentheses or decorative embellishment” (Umpierre, 1975: 2).

El campo de análisis de la monografía se circunscribe única y exclusivamente a la ponderación crítica y a la determinación erudita del valor de las canciones en el teatro lopesco, pero nada se menciona, por ejemplo, sobre los tonos no cantados. Además, todo ello es indizado bajo un criterio que no prioriza las funciones tonales, porque estas están incluidas dentro de las nueve categorías creadas por Umpierre, pues es a la luz de esta primera clasificación cuando el puertorriqueño explica la relación que la canción

adquiere “with author, characters, plot, themes, dramatic action, mood, atmosphere, time, and place” (1975: 2).

Es, por tanto, evidente cómo su criterio de sistematización difiere con el empleado en esta investigación, pero del mismo modo que sucedía con el estudio de García de Enterría, no es el objetivo de estas páginas comparar sus conclusiones con las extraídas aquí. Baste con resaltar la aproximación tan innovadora como válida de su monografía que sirvió como referencia para posteriores estudiosos como así ha sido también una fuente potable de la que ha bebido esta investigación. Porque a pesar de las divergencias en la práctica metodológica y de los casi cuarenta años transcurridos desde la publicación de su estudio, comparto el mismo objetivo que impulsó a Umpierre a escudriñar esta parcela ignota de la literatura hispánica:

The aim of this study is to determine the function of the songs in the plays of Lope de Vega. This should serve, in turn, to demonstrate to what extent the songs are integrated into the dramatic text and assist students of Lope in determining the function of the songs in other plays, as well as stimulate a search for functions perhaps not included in this examination (Umpierre, 1975: 2).

### **2.5.3. Francisco Javier Díez de Revenga**

Francisco Javier Díez de Revenga fue uno de estos estudiosos que acudió a la monografía de Umpierre consciente del nuevo giro que desde hacia unos años venía produciéndose en el estudio de la dramaturgia lopesca. Se sabía que el teatro fue para el Fénix una preciada cantera en la que había ido sedimentándose parte de la cultura oral hispánica y Díez de Revenga pretendió recopilar aquel legado musical para rescatar la figura del “poeta lírico” que fue también Lope de Vega:

Está claro que Lope de Vega es un poeta, en su sentido más general, un poeta lírico y dramático, y también un poeta popular que reafirmaba su afán de aproximarse a sus espectadores con aquellos elementos que más le acercaban a su público, y entre ellos ocupan un lugar primordial las canciones de sus fiestas, los ritmos y los aires de un baile o de una danza que era habitual en medios urbanos y campesinos. Tal realización de Lope de Vega sobrepasa los límites de lo normal en su tiempo para convertirse en la labor de un iniciador, de un guía, como en tantos otros aspectos de su teatro (1983: 262).

En 1983 Díez de Revenga continuó el camino que otros colegas habían iniciado y siguiendo esas mismas huellas sembró su particular semilla dentro de la ignota parcela

de los estudios dramático-musicales del corpus lopesco. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* es un estudio en el que el filólogo murciano no tan solo tuvo en cuenta la función dramática de las canciones, sino que su objetivo fue también demostrar “cómo la obra teatral se convierte en depósito de una parcela de la lírica española tan difícil de conocer, por su carácter generalmente oral, y tan mal entendida al carecer muchas veces de la correspondiente documentación musical” (1989: 30).

Transcurridos casi cuarenta años de su publicación, la investigación sigue siendo una fuente utilísima para adentrarse en el aspecto más lírico de la dramaturgia lopesca, pero bien es cierto que Revenga no se centró en sistematizar las funciones que las canciones desempeñaban dentro del entramado argumental, sino que su prioridad siempre fue mostrar “el conjunto como gran manifestación poética realizada por uno de los mejores líricos de nuestro siglo de oro, y, posiblemente, el que mejor asumido tenía el sentido de lo popular” (1990: 16). Para dar buena muestra de ello, el estudio adscribe las canciones a los grandes géneros y subgéneros de la poesía hispánica de tipo tradicional, esto es, a los grupos más representativos: “amor, naturaleza, trabajo, fiestas y juegos, religiosas y bailes” (1990: 16). Es indiscutible lo fructífera que fue la clasificación para el estudio de la lírica popular del corpus dramático lopesco, pero seguían sin despejarse los mecanismos y las intenciones de Lope a la hora de engarzar un tono cantado o no cantado en los entresijos de sus obras. Quizá Revenga tuviera razón cuando en los prolegómenos de su investigación afirmaba que “en 1983, todavía no se había llevado a cabo un estudio de conjunto de interés de esta manifestación en el teatro de Lope de Vega” (1989: 29), pues recuérdese que el *Cancionero* de Alín y Barrio no se publicó hasta finales del siglo XX (1997). Sin embargo, y a pesar de la gran aportación del investigador, seguía existiendo un marcado descompás en el estudio interdisciplinar del lenguaje dramático-musical del Fénix y este es, precisamente, el horizonte de expectativas que quiere conquistar, muy humildemente, la presente investigación.

## **CAPÍTULO III**

### **LA MÚSICA Y LOS AFECTOS**

### **3.1. MÚSICA Y SANACIÓN**

El poder curativo de la música no se remonta al último siglo, sino que su origen cuenta con una dilatada y lejana tradición. Su uso para el tratamiento de enfermedades físicas y psíquicas está presente en las más diversas civilizaciones como la egipcia, la

mesopotámica o la sumeria donde los sonidos, protagonistas de “los ritos de sanación, estaban estrechamente vinculados a una visión cosmológica del mundo interpretada a través del cuerpo” (Andrés, 2012: 533).

Decía Víctor Hugo que “la música expresa todo aquello que no puede decirse con palabras y no puede quedar en el silencio”<sup>28</sup> y las últimas décadas parecen haber demostrado sin cesar la sentencia del dramaturgo francés.

El neurólogo Oliver Sacks (1933-2015) contribuyó a la divulgación del saber científico y a través de testimonios reales, su libro *Musicofilia* (2009) es un ejemplo de cómo la música es un factor clave en la creación de la identidad humana. De las muchas voces que se recogen en él, sorprende la historia de Clive Wearing, un músico de 45 años que, a pesar de tener un rango de memoria de pocos segundos a causa de una grave infección cerebral, es capaz de tocar el piano o dirigir un coro porque su sabiduría musical se mantuvo intacta tras el accidente:

Es posible que Clive, incapaz de recordar o de prever los sucesos a causa de su amnesia, sea capaz de cantar, tocar y dirigir música porque recuerda que la música no tiene nada que ver con recordar en el sentido habitual. Recordar la música, escucharla o tocarla, se hace por completo en el presente (Sacks, 2009: 255).

La ciencia contemporánea se ha encargado de demostrar cómo la música, la concatenación de sonidos que la forman, es capaz de activar transmisores y áreas cerebrales que contribuyen a la sanación de las más diversas enfermedades como el Parkinson, la demencia, el síndrome de Tourette, la encefalitis, etc., mejoras de las que también habla Sacks en su libro<sup>29</sup>. No es este el lugar para acopiar y sintetizar la gran cantidad de artículos científicos que desde hace décadas han dejado constancia de los avances de enlazar música y medicina, pero sirva como ejemplo la asociación “Música en vena”<sup>30</sup> que desde hace ya siete años trabaja con más de veinte hospitales de la Comunidad de Madrid y Cataluña para ayudar a los pacientes a vencer sus dolencias. Con más de 2200 micro conciertos a sus espaldas y más de 44000 enfermos beneficiados, el proyecto sigue demostrando de manera objetiva cómo el tratamiento no

---

<sup>28</sup> La cita original decía “La musique exprime ce qui ne peut être pas dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux.”

<sup>29</sup> Véanse especialmente los siguientes capítulos: «18. Todos juntos: música y síndrome de Tourette», «20. Melodía cinética: enfermedad de Parkinson y terapia musical» y «29. Música e identidad: demencia y terapia musical».

<sup>30</sup> Para más información puede consultarse su web <http://musicaenvena.com>

farmacológico puede ser también una útil herramienta y no solo para los pacientes, porque:

Las primeras encuestas de satisfacción del programa dentro del entorno sanitario arrojan resultados como que un 95,6% del personal hospitalario asegura sentirse mejor tras la experiencia; el 74% de los profesionales de la UCI consideraron que la intervención musical fue un momento de relax, un porcentaje que ascendió al 95,3% en el caso de los profesionales de neonatología. En el caso de los familiares, el 95,3% interpretó que el paciente se sintió bien con la intervención musical (Miranda, 2019).

¿Qué misterio esconde la Música?, ¿qué de mágico hay en esa sucesión de notas capaces de sosegar las almas más agitadas y de alterar la quietud de los adentros más templados? La mitología es también otro de los resortes de nuestra cultura en el que el poder de la música es el protagonista de uno de los personajes míticos más conocidos, Orfeo. Explica la historia que cuando el dios tracio tocaba su lira, apaciguaba las almas de los hombres, que se reunían a escucharlo embriagados por el sonido del instrumento. Una música celestial que asimismo logró hipnotizar al terrible Cerbero, el perro de tres cabezas protector del Hades, que cayó adormecido para que Orfeo pudiera rescatar a su amada Eurídice del inframundo.

Pero no puede realizarse una mirada retrospectiva de los orígenes de la simbiosis entre música y sanación sin hablar de Pitágoras y de su escuela, los pitagóricos, porque en él se halla la plantación seminal de la hermandad que aún a día de hoy sigue unida con una lazos más férreos que nunca. En la lejana Grecia del siglo VI a.C. ya se hablaba de la “curación a través de la música” (Andrés, 2012: 538). Se abogaba por la armonía del cuerpo y de la mente. Un equilibrio que Pitágoras aconsejaba mantener dando largos paseos solitarios matutinos, ingiriendo buenos alimentos, realizando baños sosegados y leyendo en grupo durante las libaciones. Se creía en la posibilidad de optimizar la salud del hombre, bienestar excelso al que debía contribuir, y en grado sumo, la música:

Hay modos de curar dolencias y enfermedades, según dicen, mediante auténticos ensalmos, y es probable que de ahí haya llegado a hacerse notorio este nombre, el de ensalmo. Pues bien, de este modo tan beneficioso estableció Pitágoras la corrección de la conducta y vida humanas por medio de la música (*Apud.* Andrés, 2012: 539).

Pero las fisuras que logra traspasar la música no solo fue percibida por la tradición pagana, sino que también el docto y santo padre de la Iglesia católica, san

Agustín de Hipona (354-430), reconoció en lo musical una armonía divina que le agitaba los adentros y le producía conmoción. Así lo explicaba él mismo en sus *Confesiones*:

¡Cuánto lloré con tus himnos y cánticos, que tan profundamente me emocionaban al oír su dulce melodía en la iglesia! Aquellas voces penetraban en mis oídos. Tu verdad se derretía con mi corazón. Así se encendía el afecto de mi piedad y corrían las lágrimas por mis mejillas sintiéndome muy bien con ellas (1986: 6).

Toda esta tradición que se instaura en el oído y viaja a través del tiempo fue enaltecida sobre todo durante el Barroco, siglo donde lo musical se revistió de una importancia artística sin precedentes. Es una evidencia fácilmente demostrable que en el teatro áureo se cantaba y se danzaba, las anotaciones de las mismas piezas dramáticas lo prueban con acotaciones como “cantan”, “cantan y bailan”, “toquen los músicos”, etc. Porque nuestros autores áureos recogieron así la tradición dramático-musical de Occidente donde, sobre todo a partir del Renacimiento, se subrayaron los beneficios que la música infería en el ánimo. En el siglo XV, Marsilio Ficino (1433-1499) en una carta a su amigo Antonio Canigiani confiesa cómo recurre a menudo a los sonidos de la lira y el canto “para disipar las molestias del cuerpo y de la mente” (Andrés, 2012: 1065). Y la misma estela siguió Baldassare Castiglione (1478-1529) cuando en *El cortesano* destacó cómo la música “hace nuestros corazones más dispuestos a estar sosegados y contentos” (Andrés, 2012: 32).

Las doctrinas italianas se filtraron al sustrato español del que se nutrió Lope de Vega doblegando, torciendo y renovando todo lo relacionado con el dios Apolo. Bajo la pluma del Fénix, la música se erigió como una valiosa herramienta no solo para engrandecer líricamente sus creaciones, sino para ganarse el beneplácito de su público. Los tonos engarzados ora movían los afectos de personajes ficticios ora, el ánimo de los espectadores quienes, magistralmente, estaban siendo agitados por unas melodías que los aterrorizaban en la negritud fingida de una obra o los exaltaban con un canto de bodas campesino. Porque lo que no se pone en tela de juicio, ni actualmente ni en la contemporaneidad de Lope, es aquello que sentenció el médico A. Farfán en el siglo XVI, pues desde entonces ya se sabía que “es muy provechosa la música” (*Apud*. Andrés, 2012: 1067).

### 3.2. EL LENGUAJE DE LAS EMOCIONES

El siglo XVII entendió la música como un lenguaje cuya prioridad residía en la representación de los afectos, la transmisión de sentimientos y la provocación de emociones. Esta manera de pensar el arte del dios Apolo se remonta a lo que los antiguos griegos denominaban “poiesis”<sup>31</sup>, esto es, cualquier proceso creativo con un fin comunicativo muy concreto que debía perseguir la representación mimética de la realidad. Para Homero y Hesíodo el objetivo último del proceso de comunicación se bifurcaba entre el *docere* y el *delectare*, y fue Cicerón el que siglos más tarde añadió al binomio una tercera finalidad, *movere*, es decir, la emoción. Para los antiguos griegos, pues, el orador debía enseñar y deleitar, pero también emocionar a su audiencia por lo que el objetivo de la Retórica quedaba asentado en estas tres máximas que también hizo suyas Quintiliano. De todas ellas, sería la tercera la que incurriría con más fuerza en el Siglo de Oro colándose por aquel otro lenguaje que desde los pitagóricos ya se sabía muy provechoso.

Porfirio afirma en *La vida de Pitágoras* que la música puede armonizar el desequilibrio producido por las pasiones, porque es capaz de mover los afectos, término que musicalmente señala “la influencia sobre el ánimo a través del mero sonido, o bien la fuerza musical mediante la estructuración retórica del lenguaje” (Andrés, 2012: 24). El músico, en este sentido, compartía finalidad con el orador y esa unión alargó su ensamble hasta el Barroco donde ambos persiguieron “convertirse ellos mismos en dominadores de los corazones de sus oyentes, suscitar o aplacar sus pasiones y trasportarlos a tal o cual sentimiento” (Quantz, 2001: 119). La expresión “mover los afectos” fue, por tanto, un horizonte de expectativas en sí mismo, aquello que toda música debía provocar, sobre todo desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. No obstante, como bien explica Páez:

Durante el siglo XVII la música se sigue caracterizando por la concentración en el movimiento de los afectos, en la suscitación y apaciguamiento de emociones en el oyente. La diferencia entre periodos consiste en la forma de aplicación de la retórica musical, puesto que en el Renacimiento se utilizaron los afectos nobles y moderados mediante una representación comedida del texto, mientras que en el Barroco se prefirió la expresión de afectos extremos, desde el violento a la exuberante diversión (2016: 57).

---

<sup>31</sup> Platón definió en *El banquete* dicho término como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser” (1991: 43).

Asimismo, los afectos durante el Barroco estuvieron estrechamente vinculados con un entendimiento fisiológico del cuerpo humano. La “teoría de los cuatro humores” de Huarte de San Juan influenció también a los músicos y dramaturgos barrocos, quienes estaban convencidos de que el equilibrio del alma dependía de la exacta combinación de los cuatro elementos que conformaban el interior del ser humano (la sangre, la bilis amarilla, la bilis negra y la flema). Condicionaban el carácter de la persona y a cada uno de ellos le acompañaba un tipo de música que le era beneficiosa en grado sumo. Así lo explicaron Marin Mersenne y Athanasius Kircher quienes en la primera mitad del siglo XVII ya constataron cómo:

A los melancólicos les era más placentera una armonía bien tejida y grave, en tanto que a los sanguíneos resultaba beneficioso un estilo más ligero y danzable (*hypórchema*), capaz de mover el riego sanguíneo. A los coléricos les son gratas las melodías agitadas, ya que calma el carácter amargo, mientras que los flemáticos son proclives a las voces femeninas: su registro agudo combate el humor flemático (Andrés, 2012: 32).

Toda esta tradición que precedió a Lope no fue sorda para un dramaturgo que bebió de su pasado para acomodarlo a su presente. El legado musical que lo antecedió no podía ser una excepción a la regla y de todo este conocimiento que aúna música y emoción se benefició también el Fénix para ganarse el favor de su público.

### **3.3. LA RETÓRICA DE LOS AFECTOS**

Occidente enraíza su cultura en el sentido de la vista. Los grandes pensadores clásicos consideraron la visión como el más elevado de los sentidos del ser humano, porque gracias a los ojos el hombre puede tener acceso al mundo de las cosas. Tanto Platón como Aristóteles se rigen por su primacía bajo la que quedaron supeditados el resto de los sentidos, siempre un paso por detrás en todos los aspectos de la construcción de la sociedad:

La cultura de occidente acentuó más el sentido de la vista, en cuanto a su importancia cultural, cuando la asoció al floreciente campo de la ciencia. En ese momento la mirada inquisitiva y penetrante del científico, ayudada por las extensiones ópticas como el microscopio y el telescopio, se convirtió en la metáfora de la adquisición del conocimiento (Villamil, 2003: 70).

En esta jerarquía, pues, el oído tuvo que conformarse con el segundo puesto a pesar de la estrecha ligazón de este órgano con el instinto de supervivencia del ser humano. Para el cazador primitivo, la nitidez auditiva era sinónimo de un mayor manjar para él y su tribu porque mientras que la visión acotaba su radio de movimiento, el oído expandía sus posibilidades en las artimañas de la caza. Cuánto más, si escuchaba con los ojos cerrados, porque es en ese momento cuando se agrava la percepción auditiva. A este propósito, es significativo el pasaje de la *Aurora* titulado acertadamente “La noche y la música” en el que Nietzsche desgrana la genealogía del sentido auditivo:

El oído, el órgano del miedo, ha podido desarrollarse tan profusamente en la noche y la medianoche de bosques y cavernas oscuros como se ha desarrollado de acuerdo con la forma de vida de la época humana temerosa, es decir, la más prolongada, que ha existido: en la claridad el oído es menos necesario. De ahí el carácter de la música como arte de la noche y la seminoche (1996: 275).

La prolija tradición de músicos ciegos vinculada sobre todo a las civilizaciones egipcias y orientales refuerzan esta concepción de la música ligada a la noche, porque la percepción auditiva revela aquello que el ojo no puede ver. A Demócrito, por ejemplo, tan solo le fue concedido el don del canto cuando aceptó perder su visión, porque tan solo así sería capaz de acceder a aquella otra dimensión que permanece invisible a la visión humana, pues se trata de aquel “ver el alma” del que hablaba san Juan de la Cruz. La mitología siguió acentuando la alianza entre ceguera y adivinación, porque no es baladí que el oráculo más antiguo de Grecia situado en Dodona basara sus interpretaciones en los sonidos o que el de Delfos, el oráculo de Apolo, se asentara en la estrechez de un valle que reverberaba el eco de los sonidos.

No obstante, y a pesar de los vestigios de una cultura que intentó establecerse en el oído, fue la hegemonía del sentido de la vista la que acabó dominándolo todo, incluso hasta la actualidad. En el ámbito del derecho y ante un jurado sigue teniendo más peso penal un testimonio ocular que no uno oído. Todo en la actualidad gira en torno a la imagen. La invención de la televisión acentuó esta tendencia y la revolución de la tecnología y las redes sociales catalizó una manera de entender el mundo que entraba por la vista. Occidente concibió su cultura como la única válida y consideró a todas aquellas que no compartían su parecer como salvajes. De hecho, es palmario cómo la percepción visual gana terreno a medida que el hombre va ascendiendo en la escala evolutiva:

Existe una jerarquía sensorial de las razas humanas en la que el europeo (*el hombre-ojo*) ocupa el peldaño superior, seguido del asiático (*el hombre-oído*), el amerindio (*el hombre-nariz*), el australiano (*el hombre-lengua*) y el africano (*el hombre-piel*) (*Apud. Villamil, 2003: 71*).

*El mundo de las ideas* de Platón se enraizó en una concepción contemplativa del mundo, del mismo modo que el *De anima* aristotélico siguió asentando el sentido de la vista como el propio de las civilizaciones desarrolladas. No obstante, la corriente no fue uniforme y ante estas líneas de pensamiento dominante, fueron surgiendo otras voces que reclamaban para el sentido auditivo la potestad en la jerarquía de los sentidos o, al menos, la equiparación de la vista con el oído:

La música, a diferencia de las demás artes, no se considera útil sólo a una única materia, dentro de las actividades humanas, o durante un breve intervalo de tiempo, sino que cualquier edad e incluso la vida entera y cualquier acción podrían ser perfectamente ordenadas únicamente con ella. En efecto, la pintura y todas las artes similares que persiguen la belleza visual aportan sólo un pequeño beneficio y, al ser fáciles de percibir por todos, no reflejan con el transcurso del tiempo ningún progreso en la complejidad del conocimiento (Quintiliano, 1997: 35-36).

Para los dramaturgos áureos la percepción auditiva se erigía como fundamental no solo en el aspecto formal, pues recuérdese que en un teatro parco en decorados, la palabra, también la cantada, era el recurso por excelencia en las tablas de los corrales; sino que también desde un punto de vista compositivo, porque los tonos le abrieron a Lope las puertas de las almas tanto de sus personajes como de su público. La melodía y el ritmo que los acompañaba así como la propia letra permitieron al Fénix mover los afectos alegrándole la tristeza al triste o afligiéndole la dicha al dichoso. Lo auditivo cobraba así una importantísima relevancia en las Comedias lopescas también desde este acercamiento, porque la fuerza conmovedora de la música traspasó la ficción del escenario, ya que Lope la engarzó ora aquí, ora allí para redirigir las emociones de los espectadores según sus propias mimbres.

A este propósito, por ejemplo, es preciso destacar la comedia urbana de *La villana de Getafe*, donde a la música que antecede y/o ampara al personaje de Inés, la villana de Getafe, la acompaña siempre una letra desazonada. La línea melódica de este personaje canta en todo momento al desamor, porque con sus ecos reverberando en los oídos del público buscaba el Fénix la benevolencia de este para con la afligida Inés. El

retrato de una mujer con un alma desabrida por no poder casarse con el hombre al que ama por una cuestión de cuna, acomodaba la tolerancia de una audiencia a la que Lope, mediante la música, fue manejando para que acabara aplaudiendo las nupcias tan desiguales entre una labradora y un noble.

Es evidente, por tanto, cómo el dramaturgo heredó del Renacimiento esta visión humanista que concibió la voz cantada como la mayor fuerza instrumental para mover los afectos. Legado que trasladó a los escenarios áureos donde ni los personajes ni la propia audiencia quedaron exentos del poder conmovedor del dios Apolo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Algo similar sucede en la actualidad, donde de la música se han apoderado todas las artes (el cine, los medios de comunicación, la radio, la televisión, internet, etc.) para su propio beneficio. Para más información véase, Darías de las Heras, V., (2018). *La música y los medios de comunicación*. Madrid, España: Dykinson.

## **CAPÍTULO IV**

### **LA MÚSICA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII**

#### **4.1. ¿CUÁNTO SABÍA LOPE? EL FÉNIX Y EL ARTE MUSICAL**

Apenas menciona Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) algún aspecto que concierna a la función que debía albergar la música en las piezas dramáticas. Teorizó con él un nuevo modelo de hacer teatro que justificara su éxito en los corrales, pero sobre la presencia del dios Apolo sobre los escenarios tan solo esbozó lo siguiente:

También cualquiera imitación poética  
se hace de tres cosas, que son, plática,  
verso dulce, armonía, o sea la música,  
que en esto fue común con la tragedia (vv. 54-57)

Su escueta alusión se deba, quizá, a que la música había sido siempre parte integrante, en mayor o menor grado, en las representaciones teatrales españolas. En las églogas, en las farsas y también en otros géneros teatrales de autores como Juan de Encina o Gil Vicente la música formaba parte de la representación. Asimismo, durante la Edad Media el engranaje dramático-musical giró con ajustada inercia por lo que es evidente cómo la aparición de Apolo se daba ya por presupuesta también en las Comedias del siglo XVII. Y es que el teatro es, sin lugar a dudas, algo más que texto, pues en él vienen a converger escenografía, vestuario, gesticulación y música. Una música que lejos de lo que la crítica creyó, no fue solamente “mera diversión, corta y graciosa” (Becker, 1986: 353), sino que llegó a desempeñar un papel tan significativo como el de los silencios o, incluso, el de las mismas palabras.

Desde sus inicios, la formación de Lope de Vega estuvo mediatizada por el conocimiento musical. En su infancia, con el poeta músico Vicente Espinel y al morir su padre, y gracias al amparo de Jerónimo Manrique, ingresando en los centros universitarios de Alcalá y, posteriormente, de Salamanca, donde la música siguió constituyendo una parte destacable de su aprendizaje formativo:

Lope durante su estancia en la Universidad de Alcalá debió estudiar seriamente Música para poder obtener el título de Bachiller [...]. Por ello sus extensos conocimientos musicales trascienden a lo largo de toda su producción literaria [...]. Después de su estancia en Alcalá, Lope tuvo todavía la ocasión de ampliar sus conocimientos musicales durante los años 1580 y 1582 en que residió y estudió en Salamanca, asistiendo a las clases del superfamoso teórico y compositor Francisco de Salinas que regentó la cátedra de música de la Universidad Salmanticense en el período de 1567-1590 (Querol, 1986: 11).

Por este motivo, su bagaje musical asoma en sus obras con una naturalidad anegada de tecnicismos musicales, danzas y bailes, e instrumentos. Porque no hubo rincón que escapara a la pluma lopesca, tampoco en lo que concierne al dios Apolo, que bajo el ingenio del Fénix acabó confluyendo con el arte dramático. De ahí la insistencia del musicólogo Miquel Querol, quien a finales de los años ochenta ya instaba a los lopistas a dedicarse “de una vez a estudiar y publicar los textos de estos Cancioneros

musicales del siglo XVII”, porque eran “una rica mina aún no explotada por los literatos, ya que el contenido poético de estos cancioneros alcanza con frecuencia una altura propia solamente de los grandes poetas contemporáneos de Lope y de este mismo” (1987: 7).

Pero cuando se hace mención al lazo que vinculó al dramaturgo con el arte musical, no debe descuidarse su estrecha relación con varios compositores de la época, cuya influencia, sin lugar a dudas, fue también fundamental para enriquecer y explotar el fenómeno teatral que caracterizó al siglo XVII. Su comedia *El caballero de Illescas* contiene una dedicatoria “Dirigida al Maestro Vicente Espinel” a quien Lope cataloga como “su Maestro”. Una admiración de ida y vuelta, porque también el compositor le dedicó al Fénix unas conmovedoras palabras a propósito de *La Filomena*:

He visto *La Filomena* con otras diversas rimas de Lope de Vega Carpio por mandato de Vuestra Alteza, y fuera de que no tiene cosa opuesta a nuestra fe, ni a las buenas costumbres, en ninguna de las obras que he leído y aprobado tuyas he hallado tanta erudición y grave estilo (Blecua, 1983: 569-570).

Remarcables son también los versos que Lope brindó a Gabriel Díaz, afamado compositor de la época con quien mantuvo una amistad, pero sobre todo a quien procesó una profunda admiración a la luz de las palabras que le dedicó en su obra *Carlos V en Francia*:

Gabriel, tu música humana  
así imita la divina  
que el alma en éxtasi inclina  
a la inmortal soberana:  
toda la demás es llana  
que en los ecos de aquel día  
mostró bien la melodía  
con que a todos te adelantan,  
que son ecos cuantos cantan  
de tu divina armonía (1962: 60).

Gracias a las confesiones de *La Dorotea* se conoce también el vínculo que durante años unió a Lope con el guitarrista Juan de Palomares quien puso música a muchas de sus letras: “Los versos, Celia, yo; y el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron entre los dos la lira, árbitro Apolo” (1980: 483).

Pero si hay una amistad que despuntó por encima de las hasta el momento mencionadas fue la que mantuvo Lope de Vega con el músico Juan Blas de Castro<sup>33</sup>, al que vio siempre con ojos de cariño y admiración. Juntos formaron parte de la corte del duque de Alba, en Alba de Tormes (Salamanca) y así iniciaron a finales del siglo XVI una estrecha amistad que se mantuvo a lo largo de los años hasta el punto de que la muerte del compositor en 1631 llegó a conmocionar profundamente al dramaturgo<sup>34</sup>. A Lope de Vega, pero también a Felipe IV, pues Juan Blas de Castro estuvo ligado a la monarquía desde que en 1599 se convirtiera en Músico de Cámara de Felipe III:

El poeta y el músico pasaron parte de su juventud juntos, suministrando Lope a Blas poesías que éste ponía en música, siendo Blas el confidente de los amores juveniles de Lope. Los dos coinciden en Salamanca una temporada al servicio del Duque de Alba y se entretienen cantando sus amores y la belleza en los paisajes ribereños del Tormes (Querol, 1987: 11).

## 4.2. LA MÚSICA Y EL ESPECTÁCULO TEATRAL

En las biografías de Lope se pone siempre de relieve su inmensa producción dramática y su genio creador. Es un hecho que el Fénix leyó mucho, y de todo, y a todo le sacó partido empapándose de las distintas ramas del conocimiento que luego filtraba y reelaboraba según su propio criterio. Todo cuanto le rodeaba era propicio a ser dramatizado y transformado en ficción literaria, porque todo lo que tocaba se convertía “inmediatamente, en palabra” (Ruíz, 2011: 151). En palabra poética, en lirismo, porque el estilo de Lope estuvo siempre, como se ha comprobado, mediatizado por la música que recibía de su pueblo y que hacía emerger en sus obras como si los tonos nacieran de las entrañas mismas de las Comedias:

Su “popularismo” consiste, sobre todo, en una disposición, no tanto de su inteligencia como de su sensibilidad, para captar en la literatura o en la vida, en toda su inmediatez y frescor, los valores de todo cuanto forma parte de la tradición. Esa tradición que conforman cantos, costumbres, fiestas, ambientes, supersticiones, actitudes, que corre como una veta de agua pura a lo largo y a lo ancho del vivir del pueblo y que tiene voces y apariencias

---

<sup>33</sup> Para más información, véase, Robledo, L., (1989). *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua.

<sup>34</sup> Para más información, véase, Vega, Lope de., (2015). «Elogio en la muerte de Blas de Castro. Al Rey nuestro Señor». *La Vega del Parnaso*, II. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 157-167.

distintas en las diversas regiones físicas y sentimentales de la tierra española (Ruíz, 2011: 152).

Es indiscutible cómo llegó a alzarse con “la monarquía cómica” (Cervantes, 2009: 93), pero no fue esta una andadura sencilla, porque como hombre de su tiempo que fue, la vida y la obra de Lope de Vega estuvieron también marcadas por la volatilidad, las paradojas y las múltiples aristas que caracterizan al nuevo hombre barroco y al siglo XVII:

Vive Lope todas las contradicciones o contrastes de la época del Barroco. Tanto en la pasión como en el pintoresquismo o el desengaño. Acción, dinamismo: toda su vida es a la vez un ansia inagotable de placeres, junto a una mueca de desengaño, siempre una evasión al infinito (Valbuena, 1969: 97).

#### **4.2.1. El nuevo hombre barroco y su tiempo**

Heinrich Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* acuñó el término *Barroco* al período ubicado entre finales de 1570 hasta antes de 1640, basándose en una de las etimologías de dicha palabra. Concretamente en aquella proveniente del portugués *Barrueco*, que significa perla irregular, sin punto de apoyo. Porque fue precisamente ese anclaje el que el hombre barroco sintió haber perdido cuando empezó a tener consciencia de la infinitud de un universo que desconocía por completo. Desde el descubrimiento de América, el monismo ontológico que caracterizó la Edad Media empezó a tambalearse y los descubrimientos astronómicos de finales del Renacimiento siguieron violentando los márgenes de un mundo que ya no se sabía finito y en el cual los rasgos de un Dios figurativo se disipaban ante la inmensidad:

La aparición del Nuevo Mundo no solo contribuyó a la desaparición del Viejo Mundo, sino, más aún, a la el “mundo” mismo. La única condición para que esta afirmación tenga sentido es que entendamos el término “mundo” o “cosmos” tal y como lo entendía la tradición medieval, esto es, como un todo definido y ordenado según valores trascendentes. Así, pues, no se trata sólo de que durante el Renacimiento la vieja cosmovisión medieval empezase a ser desplazada por otra diferente, pero igualmente definida, ordenada y axiológicamente determinada, sino de que empezó a ser sustituida por una visión del mundo indefinida, inordenada y vacía de todo sentido religioso o moral (Castany, 2012: 20).

Y todo ello en una sociedad en la que la Iglesia obligaba a todos sus miembros, con la acuciante institución de la Inquisición, a tener fe y a participar de una vivencia religiosa que únicamente buscaba el fortalecimiento de la monolítica dicotomía monarquía-iglesia. No obstante, en vano fueron tales esfuerzos, puesto que, pese a la férrea “vigilancia política y religiosa”, el hombre barroco “desmoronó la hegemonía de todo centro” (Josa, Lambea, 2010: 2065).

Claramente, pues, la acuñación del término *Barroco* no es gratuita, sino que responde a ese “eje sin centro” que menciona Ramón Andrés (1994: 17) en el que se convirtió el hombre barroco tras tomar consciencia de que se hallaba en un planeta que flotaba en medio del infinito, en medio de la nada. ¿Qué hacía, entonces, ese ser finito en medio de lo infinito? Se habían desdibujado las fronteras no solo geográficas, sino cosmológicas, religiosas, ontológicas e incluso culturales y sociales, y mientras que el hombre del Renacimiento vivió esa infinitud como una liberación, al nuevo hombre barroco le faltó una tabla a la que agarrarse, porque el heliocentrismo copernicano implicaba que el universo era, como bien entendió Giordano Bruno:

Continuo y homogéneo, de modo que ya no está formado por estratos ontológicamente diferentes y jerárquicos, sino que todo él es una y la misma naturaleza, regida por las mismas leyes físicas y ontológicas. Asimismo, el universo dejaría de tener un punto central para pasar a estar constituido por infinitos sistemas solares, o “synodus ex mundis”, posiblemente habitados (Castany, 2012: 26).

Este nuevo hombre descentrado convivía, además, con la muerte. Una guadaña encarnada en la peste, que redujo un tercio la población de la península, y en los conflictos bélicos, donde miles de soldados perdieron la vida, puesto que durante cien años, únicamente hubo siete de paz. Aunar esta realidad con la idea de la fugacidad del concepto de Dios en medio, además, de un universo sin límites, desembocó en el consecuente titubeo de una sociedad barroca donde las certezas empezaron a tambalearse. Ni tan siquiera era ya sólida la concepción cristiana de la existencia como elemento doctrinal preparatorio para el tránsito hacia la otra vida, la única y verdadera. Porque también la idea de la horizontalidad de la muerte, tan presente en multitud de obras de la Edad Media: “nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu’ es el morir”, (1983: 48) se desmoronó para el hombre barroco, quien empezó a concebir su vida como una constante caída que lo conducía lenta, pero inexorablemente hacia el vacío, hacia la nada. Se intuía que no había mayor trascendencia, porque el ser era un

ser para la muerte y, como bien dijo Baltasar Gracián en su *Criticón*, todo venía “a parar en la tristeza de un marchitarse, en el horror de un ponerse y en la fealdad de un morir” (Andrés, 1994: 87).

Lope de Vega, como el resto de la sociedad europea de principios del siglo XVII, tuvo pleno convencimiento de estar viviendo en un mundo convulso e inestable como consecuencia de los múltiples acontecimientos adversos que se sucedieron durante casi una centuria. El Barroco supuso un punto de inflexión en la concepción cosmogónica y ontológica del ser humano, y para comprender la mirada renovada con la que estos nuevos hombres empezaron a contemplar el mundo, hay que partir de la consciencia del mal y del dolor que compartieron aquellas generaciones, donde todo lo existente se convirtió en una gran incertidumbre que acabó, como no podía haber sido de otra manera, condicionando el conjunto de las manifestaciones artísticas (escultura, pintura, música y literatura), la política y, por supuesto, el pensamiento.

Eran, sin duda, unos *hombres tristes*, como los llamó Lucien Febvre, ya que el contexto político, económico y social se tambaleaba por completo y, a diferencia de los renacentistas, “el hombre del barroco no va a vivir como una liberación esa infinitud cultural. Recordemos a Pascal angustiándose al pensar en *¡Cuántos reinos nos ignoran!* o en *La infinita inmensidad de espacios que ignoro y que me ignoran*” (Castany, 2012: 33). Sin embargo, y a pesar de ser el XVII el “más depravado siglo” (Maravall, 1980: 308), la otra cara del Barroco se opone a todo este sentir pesimista y melancólico para ofrecer grandes brillos y excesos. Una ampulosidad vinculada sobre todo y especialmente al poder, a la monarquía y a la Iglesia, pero también al pueblo que participó con fervor del nacimiento de la fiesta teatral.

La dualidad se instaura en el Barroco. Esa piedra irregular a la que alude su etimología muestra su reverso, el de los excesos, las abundancias y las demasías. Todo en el siglo XVII se imbrica con el juego del ser y parecer y, por lo tanto, el nuevo hombre barroco convivió también con el fingimiento que caracterizó la idiosincrasia de toda una sociedad:

Queremos vivir en la idea de los demás una vida imaginaria, y por eso nos esforzamos en las apariencias. Trabajamos incesantemente en embellecer y conservar nuestro ser imaginario y desdeñamos el verdadero [...]. Seríamos de buena gana cobardes con tal de adquirir reputación de valientes (Pascal, 1998: 295).

#### **4.2.2. Las luces y las sombras de la sociedad del siglo XVII**

Si en algo estuvo de acuerdo la historiografía fue en catalogar la centuria del Barroco como un período marcado por una profunda y honda crisis quizá desencadenada por altibajos económicos, pero que, sin lugar a dudas, acabó impregnando todas las capas de una sociedad en la que no se produjeron “ya sólo perturbaciones económicas y sociales, sino que el hombre adquiri[rió] conciencia comparativa de esas fases de crisis” (Maravall, 1980: 58).

No es este el lugar para escudriñar los múltiples factores que influyeron en este declive sin precedentes, pero baste con señalar algunos de los diferentes influjos a que distintos historiadores atañeron las dificultades económicas por las que atravesó la sociedad barroca. La escasez en la producción agrícola y la emigración del campo a la ciudad fueron las principales causas para miradas como las de Fernández de Navarrete y Caxa de Leruela. Sancho de Moncada, sin embargo, relacionó la crisis económica con la baja densidad de población en la época. Y L. Pericles de Blas la atribuyó al carácter ocioso y fatuo de la sociedad barroca. Sea como fuere, y en esto suscribo las palabras de José Antonio Maravall, lo que es indiscutible es que no puede entenderse aquella crisis tan solo aludiendo a las dificultades económicas de entonces, porque en el Barroco fueron varias las fuerzas que confluyeron aunque pueden escindirse entre aquellas que querían ceder al cambio abrazando el transcurso natural de las cosas, y aquellas otras que se resistían a la transformación social:

Sin duda, en el Barroco había una tendencia a lograr una inmovilización o, cuando menos, a imponer una dirección a las fuerzas de avance que el Renacimiento había puesto en marcha. Pero, en la pugna entre una y otra tendencia, las fuerzas expansivas que se trataba de contener eran de tal energía que, más pronto o más tarde –casos, respectivamente, de Inglaterra y de Francia–, acabaron ganando la partida (Maravall, 1980: 77).

Lope de Vega vivió bajo el reinado de los tres Felipes<sup>35</sup> quienes, a pesar de conformar la genealogía monárquica de la historia española, difirieron, y el tiempo determinaría cuánto, en sus políticas y modos de entender su compromiso con el pueblo.

El reinado de Felipe II<sup>36</sup> no estuvo exento de problemas tanto internos como externos, porque a la muerte del príncipe heredero Carlos en 1568 se le añadían las

---

<sup>35</sup> Me refiero a Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665).

<sup>36</sup> Para saber más, véase, (1999). *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*. Almagro (Ciudad Real), España: Universidad Castilla-La Mancha, Festival de Almagro.

sublevaciones moriscas en el interior de la península y las batallas contra Francia y las tensas relaciones con Inglaterra a raíz de la muerte de su segunda esposa, la reina María Tudor. No obstante, su compromiso con la gobernanza, su alejamiento de la nobleza en asuntos de Estado y la incorporación de los secretarios reales en el sistema de Consejos hicieron del suyo un reinado diametralmente distinto al de los excesos de sus sucesores, Felipe III y, sobre todo, Felipe IV.

Los siguientes veintidós años estuvieron, por tanto, bajo las órdenes de Felipe III quien, lejos de continuar con el sistema de gobierno instaurado por su padre, delegó todo su poder en la figura del valido Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma. La Tregua de los Doce Años con los Países Bajos y la expulsión de los moriscos en 1609 son, quizás, los dos asuntos que más contribuyeron al mantenimiento de la hegemonía española de aquel entonces, pero su inclinación por la pintura, la caza y el teatro, su despreocupación por los acuciantes problemas económicos del país y, sobre todo, su cesión del gobierno a privados hacían prever ya la decadencia del Imperio español.

Un declive que llegaría con el reinado de Felipe IV, cuya juventud, accedió al trono recién cumplidos los dieciséis años, desvaneció cualquier expectativa de recuperar el esplendor de una España que se desdibujaba cuanto más se alejaba del modelo burócrata de Felipe II. Porque Felipe IV, como su padre, también delegó la gobernanza del país en el valido Conde-Duque de Olivares, cuya agresiva política exterior acentuó en España una recesión económica que también afectó, aunque en menor medida, al resto de Europa. Felipe IV fue un rey dado a las fiestas de la Corte. Innegable es que fue un excelente mecenas y que gracias a sus inclinaciones hacia las artes se promovió la creación literaria, artística y teatral en nuestro país, pero cierto es también que fue el monarca de los excesos y los engalanamientos mientras que su pueblo empobrecía ante la mirada ciega de un rey que lo ignoraba por completo:

Pese a los errores y fracasos de la política de su reinado, este fue uno de los más decisivos y, tal vez, el momento mayor de nuestra historia cultural. Si no aplausos entusiastas, la figura de Felipe IV sí merece interés y respeto, un rey contradictorio, al igual que la España que le tocó vivir, aquella España tan piadosa como pecadora, tan triunfante como anunciadora de su próximo declive, tuvo su reflejo en un monarca atractivo e inteligente, pero débil de carácter (Alcalá-Zamora, 2005: 5).

La sociedad áurea se vio también salpicada por este carácter dual que se balanceaba entre el ser y el parecer. La horquilla temporal que comprime el Barroco fue, sin lugar a dudas, un período históricamente negro, pero a pesar de la dureza de unos años oscuros, su gente quiso, ante todo, divertirse. Tenían el ejemplo de sus reines quienes organizaban fiestas bajo cualquier pretexto<sup>37</sup>. Toda excusa era válida para que los validos abstraieran a los monarcas de una realidad marcada por las fricciones tanto dentro como fuera del país. Y la sociedad barroca, aunque de modo más precario, quiso también evadirse de un mundo que sabía ya inabarcable:

Pocas veces, en la trágica historia española, estuvo nuestro pueblo más alegre y pletórico de diversiones, espectáculos y fiestas, que en los cuarenta y cuatro años del siglo XVII (1621-1664), en que rigió a España la frívola, regocijada, abúlica y sacra majestad de Felipe IV, soberano de dos mundos. Y pocas veces también había menor motivo para la alegría y el holgorio (Deleito y Piñuela, 1954: 9).

Si los reyes y la aristocracia se aficionaron a las fiestas de Palacio, a las organizadas en el Retiro, a los deportes, a la caza y, sobre todo, a los escarceos extramatrimoniales; el pueblo aprovechó también cualquier ocasión para hacer de ella un festejo. La religión fue, sin lugar a dudas, una fuente inagotable de ceremonias con sus Pascuas, su Semana Santa, sus celebraciones en honor a tal o cual patrón local, etc. Por supuesto, también los nacimientos y los bautizos se erigieron como un buen pretexto para alegrar el alma. Y, ante tanto fervor desenfrenado, el teatro, que hasta entonces se circunscribía a los autos, a los entremeses y a poco más, alcanzó la mayoría de edad bajo la pluma de Lope de Vega aunque ya había empezado a despuntar a mediados del siglo XVI, momento en que empezó a trasladarse de la precariedad de la calle al espacio acotado de los corrales de comedias:

Celebrábanse las representaciones escénicas en coliseos toscamente contruidos para ese fin, y que conservaban el nombre de *corrales*, por ser éstos los primeros sitios fijos destinados a tal menester en la segunda mitad del siglo XVI, reemplazando a los tablados portátiles que se armaban en las plazas públicas en tiempos de Lope de Rueda. Y no estaban muy lejos de seguir mereciendo igual calificativo (Deleito y Piñuela, 1954: 174).

Paradoxal fue, por tanto, la actitud del pueblo español quien reía a la vez que se lamentaba ante un mundo que se le hacía cada vez más inconmensurable. La trágica

---

<sup>37</sup> Para saber más, véase, Deleito y Piñuela, J., (1935). *El rey se divierte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

historia española despertó en la consciencia del nuevo hombre barroco una inaudita inclinación por la abstracción. Y ante esta necesidad se abría el teatro con sus artificios, su música y sus bailes para devolverle al pueblo el aliento que la realidad le robaba, porque “jamás se había conocido antes ni se conoció luego parecido frenesí teatral. Las comedias, que empiezan a tener importancia bajo Felipe II y Felipe III, eran en tiempo del cuarto Felipe la ocupación fundamental de los españoles” (Deleito y Piñuela, 1954: 171).

Las restricciones de la Iglesia y las voces detractoras que veían al teatro como la perdición de los hombres no impidieron que las representaciones cesaran ni los sábados cuando estas, supuestamente, estaban prohibidas por ser ese el día de descanso semanal. Jesuitas, ignacianos y otras órdenes religiosas de la Iglesia católica clamaban en su contra e incluso reprendían a Lope de Vega y a sus discípulos sobre todo bajo el reinado de Felipe III, porque las inclinaciones tan evidentes que mostró su hijo hacia el arte teatral hizo acallar muchas de estas voces cuando Felipe IV ocupó el trono. El pueblo quería Comedias, y no las quería repetidas. Ir a los corrales y asistir a representaciones nuevas donde la música los hermanaba y los hacía formar parte de una misma tradición fue la distracción predilecta de la sociedad barroca. Y Lope de Vega supo acercarse a su realidad, desarticularla y adaptarse a la demanda de un vulgo que ya a partir de 1609 empezó a denominar “público”. Unos espectadores a los que abasteció con una ingente cantidad de Comedias donde, recuérdese, la música no solo fue incluida para alegrar almas tan malheridas como las del hombre barroco, sino que lejos de este objetivo, que también persiguió, los tonos en la Comedia lopesca personifican el binomio indisoluble que en el siglo XVII formaron música y teatro. Bajo la pluma de Lope, la inclusión del ejercicio musical no se reduce tan solo al mero ornato<sup>38</sup>, sino que los tonos, fueran estos cantados o no, se imbrican siempre con el tejido argumental para enriquecer unas creaciones que lejos ya del calor que las vio nacer, siguen despertando la curiosidad de críticos y aficionados por la altísima calidad artística que esconden sus versos:

No se trata sólo de que en todos y cada uno de sus dramas encontremos rincones de escindido lirismo, escenas de delicado o agreste lirismo, sino de que, en el acto mismo de la creación dramática, trabajen al unísono, uncidos

---

<sup>38</sup> A este propósito, también son interesantes los siguientes estudios en los que se aborda la función que la música adquirió en dramaturgos tan importantes como Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Véase, Wilson, E. M. y Sage, J., (1964). *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London, Reino Unido: Tamesis. Querol, M., (1981). *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, España: Instituto del Teatro. Jareño, E., (1969). *Poesías líricas de Tirso de Molina*. Madrid, España: Clásicos Castalia.

en el mismo yugo, el dramaturgo y el lírico. Testimonio inequívoco de tal unión es la palabra dramática de Lope, que es, en los momentos de mayor intensidad o de mayor densidad, palabra poética. Las mejores piezas de Lope, las mejores escenas, aquellas inconfundiblemente suyas, son, en el sentido antes sugerido, poesía dramática (Ruiz, 2011: 152).



## **CAPÍTULO V**

### **LOS TONOS TEATRALES Y LAS COMEDIAS PARA CORRAL DE LOPE DE VEGA**

## **5.1. MÚSICA INTEGRADA. TONOS TEATRALES CANTADOS**

### **5.1.1. El tono teatral y la trama. Tipologías**

En su estudio *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, María Asunción Flórez diferencia entre aquella música a la que la autora denomina “incidental”, caracterizada por funcionar en las obras como mero ornamento, porque su

supresión no conlleva ninguna modificación esencial en el objetivo último que el dramaturgo persiguió. Y aquella otra, la “integrada”, que ya tiene un peso mucho más consolidado dentro de la composición, porque el autor la engarzó tan profundamente con el tejido compositivo de la Comedia que su simple modificación y, por supuesto, su eliminación, la transformaría por completo, a ella o a alguna de sus partes:

A los dramaturgos se debe en gran parte, por tanto, no sólo la inclusión de la música en las representaciones teatrales, sino también cómo se introduce, pues aunque forma parte de las obras independientemente del género dramático del que se trate, no siempre tiene en ellas la misma importancia ya que si en ocasiones aparece simplemente como un elemento ornamental, por lo que estaríamos ante una música incidental, en muchas otras la música afecta a la propia estructura de la obra o a cualquiera de los elementos que la componen, bien sea la trama, los personajes o el lenguaje, y, entonces, deja de ser un mero adorno para convertirse en parte esencial de la obra, de manera que podemos hablar de música integrada (2006: 108).

Esta terminología es la que tiene en cuenta la presente investigación que va a centrarse a continuación en desgramar las funciones de esta “música integrada” que anega el corpus para corral lopesco. Porque al recurso musical recurrió el Fénix en multitud de ocasiones, ora engarzando los tonos con el argumento de la fábula teatral (5.1.1. El tono teatral y la trama. Tipologías), ora engastándolos a la luz de la estructura compositiva (5.1.2. El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías).

En este primer apartado se van a ejemplificar aquellas lazadas que unen a los tonos cantados con la trama de las Comedias. Se han identificado un total de nueve funciones y todas ellas se ejemplifican a la luz de las treinta y cinco obras que finalmente han acabado conformando esta investigación. Sería un error proponer estas tipologías únicamente a la luz de un corpus tan reducido de Comedias, sobre todo si se tiene en cuenta la prolijidad de la obra lopesca, pero, por supuesto, se ha comprobado cómo estas nueve funciones siguen repitiéndose en otras fábulas dramáticas que, sin embargo, y por cuestiones de densidad textual, no se han incluido en la presente tesis doctoral.

De esta manera, los tonos cantados, ya fueran estos populares, pseudo-populares o pura inventiva lopesca fueron engarzados en la trama dramática con pretensiones diversas. Estas son: ambientación (5.1.1.1.), descriptiva (5.1.1.2.), preludio (5.1.1.3.), amonestación (5.1.1.4.), festiva (5.1.1.5.), melancólica (5.1.1.6.), persuasiva y evasiva (5.1.1.7.), irónico-burlesca (5.1.1.8.) y opósito (5.1.1.9.).

### 5.1.1.1. Ambientación

Cada uno de los diferentes géneros teatrales del espectáculo dramático del siglo XVII (fueran estos esencial o parcialmente musicales) se hermanaban con la música desde sus propias mimbres según las necesidades dramáticas del género en cuestión.

Así, por ejemplo, mientras que en los autos sacramentales el tono insuflaba fuerza al mensaje doctrinal en unas condiciones acústicas no siempre idóneas que complicaban la correcta audición del texto, en el género que aquí incumbe, las comedias de corral, los tonos se incluían con una manifiesta voluntad de hacer parecer verosímil aquello que se estaba representando en el escenario. La música se erigió como una herramienta dramática más en un teatro de escasez de recursos donde un simple olmo evocaba sinecdóticamente la frondosidad de todo un bosque y donde, en ocasiones, los anacronismos en el vestuario desubicaban al espectador en las coordenadas espacio-temporales<sup>39</sup>. Ante estas circunstancias, era imprescindible recurrir a otros elementos que contrarrestaran dichas inverosimilitudes, aún cuando la imaginación de los espectadores áureos era una aliada convenida para dramaturgos como Lope de Vega. De entre estos recursos despunta el musical como uno de los anclajes para dotar de veracidad aquellos enredos que la comedia situaba fuera de la vida convencional<sup>40</sup> del público, pero que eran presentados en unos ropajes<sup>41</sup> que los hacía realmente creíbles.

Es evidente, por tanto, cómo la característica de la verosimilitud no es suficiente para otorgar a los tonos lopescos la función de ambientación, puesto que como se ha dicho, esta era *per se* una cualidad, una intención abiertamente perseguida por el Fénix a la hora de incluir canciones en sus Comedias para corral. Desde esta perspectiva, es coherente que se cantara si se celebraban unos desposorios, si un labrador trabajaba la tierra o si a una doncella le invadía la tristeza, porque la representación de estos escenarios respondía a una proyección de situaciones realmente vividas fuera de las

---

<sup>39</sup> “Los trajes de los hombres no son ni ricos ni proporcionados a los asuntos. Una escena romana y griega se representa con los trajes españoles” (García, 1999: 262).

<sup>40</sup> Vienen a colación las palabras de Joan Oleza con respecto a la Comedia, que para el estudioso “cumple siempre el mismo trayecto significativo. Comienza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos en ella” (1990: 207).

<sup>41</sup> No solamente la música, sino también el lenguaje y aún el espacio, pues son muchas las obras, especialmente las comedias urbanas, que presentan una ubicación compartida y vivida por los propios espectadores de los corrales. A este respecto véase, Arata, S., (2000). «Introducción». *El acero de Madrid*, de Lope de Vega. Madrid, España: Castalia, pp. 7-83.

tablas, pero ello no conlleva que todos estos tonos ejerzan la función de ambientación, sino que deberán aunarse otras características que sostengan tal aseveración.

De las treinta y cinco obras que conforman el corpus dramático de esta investigación, veinte incluyen algún tono con dicha función<sup>42</sup> y todos ellos comparten unos denominadores en común que se ajustan a la siguiente subdivisión: a. Oposición aldea-corte; b. Código espacial-temporal. Restará ahora indagar sobre la naturaleza de estas dos *conditio sine qua non*, imprescindibles, al menos una de ellas, para poder afirmar que un tono realmente desempeña la función de ambientación, porque si bien se hallarán canciones que reúnan ambos criterios, adecuarse a uno de ellos bastará.

El primero, *oposición aldea-corte*, hunde sus raíces en el manido *topos* áureo definido en el siglo XVI por Antonio de Guevara en su *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* (1539) y en él se encuentran todas aquellas Comedias en las que Lope enfatiza la felicidad campesina mediante canciones populares o pseudo-populares (acompañadas normalmente de baile) en contraposición a una escena anterior de carácter palaciego o cortesano donde la corrupción, las envidias y las férreas normas sociales dominan y encorsetan a los personajes. Como antítesis a esa realidad castrada y castradora, Lope ofrece una escena contigua donde el canto (y el baile) subraya el regocijo, la tranquilidad y la buenaventura de aquellos que viven rodeados de naturaleza. Es el caso de Comedias como *La hermosura aborrecida*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *Con su pan se lo coma*, y *Al pasar del arroyo* como se tendrá ocasión de comprobar.

Sin embargo, el binomio aldea-corte debe entenderse en su más amplio significado, pues en este primer apartado también van a incluirse aquellas obras en las que el tono se canta en un ambiente rodeado de naturaleza entendiendo por esta espacios como el Prado, San Jerónimo, jardines, lugares de paso, etc. Es decir, todo aquel escenario alejado de la saturación y la reglamentación de la urbe que adormece y sesga las pulsiones de los personajes. Y desde aquel mismo juego de escenas contrapuestas, Lope enfrentará la ciudad con aquellos otros parajes, cuyo bienestar quedará enfatizado por los tonos que abrazarán la escena. Es el caso de Comedias como

---

<sup>42</sup> Presentadas en orden cronológico, las veinte Comedias son: *La discreta enamorada*, *La hermosura aborrecida*, *El bobo del colegio*, *El acero de Madrid*, *Lo fingido verdadero*, *La octava maravilla*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Servir a señor discreto*, *La niña de plata*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *La burgalesa de Lerma*, *Con su pan se lo coma*, *La moza de cántaro*, *Los ramilletes de Madrid*, *Santiago el Verde*, *Al pasar del arroyo*, *Fuente Ovejuna*, *Por la puente*, *Juana* y *Las bazarías de Belisa*.

*La discreta enamorada, El acero de Madrid, Peribáñez y el Comendador de Ocaña, y Santiago el Verde.*

La segunda de las condiciones es la que se ha denominado *código espacial-temporal*: se trata de aquellas obras donde el tono que funciona como ambientación recoge en su letra topónimos, referencias estacionales u otros elementos coincidentes con las coordenadas espacio-temporales de la acción dramática, con lo que la propia canción desvela el lugar y/o el tiempo en el que se enmarca la trama. En este grupo encontramos un gran número de Comedias como son<sup>43</sup>: *El bobo del colegio, El acero de Madrid, Lo fingido verdadero, La octava maravilla, Servir a señor discreto, La niña de plata, El villano en su rincón, La burgalesa de Lerma, La moza de cántaro, Los ramilletes de Madrid, Santiago el Verde, Al pasar del arroyo, Fuente Ovejuna, Por la puente, Juana y Las bazarrias de Belisa.*

El acercamiento excesivamente textual con el que la crítica abordó el corpus lopesco provocó un vacío en los estudios dramático-musicales que, poco a poco, está siendo subsanado gracias a otras miradas desencadenadas a raíz del importantísimo trabajo de José Fernández Montesinos. Aún así, sigue siendo necesaria una clasificación donde se esclarezcan los criterios determinantes para que un tono desempeñe una función u otra. Monografías como la de Gustavo Umpierre suponen un avance en el terreno de las investigaciones dramático-musicales porque reconocen la relevancia de las canciones y ya no las relegan al mero ornato, pero restan estudios que no únicamente esclarezcan las funciones de los tonos en una u otra Comedia lopesca, sino que se proyecten más allá, que desvelen cuál es la piedra de toque que cataliza los criterios necesarios en base a los cuales poder afirmar que una tono ejerce determinadas funciones y no otras.

A esta necesidad responde la subdivisión aquí presentada a la luz de la función de ambientación, una clasificación necesaria si se pretende dejar atrás juicios que vinculan ambientación con verosimilitud, cualidad esta última intrínseca a todos los tonos cantados incluidos en las Comedias de corral lopescas. Atendiendo, por lo tanto, a estos dos criterios se evitará el pleonasma de afirmar que la música que acompaña la cena en casa de Juan Labrador ambienta la escena en *El villano en su rincón*, o que el

---

<sup>43</sup> Gustavo Umpierre en su imprescindible estudio *Songs in the plays of Lope de Vega* reserva un capítulo (VII) a los conceptos de tiempo y espacio expresados mediante los tonos (*The Songs and the Elements of Time and Place*) y, si bien es cierto que algunas de las Comedias aquí citadas se incluyen también en su estudio, sus criterios de selección varían respecto a los de la presente investigación. Además, el erudito amplía su corpus dramático a otros géneros como el de los autos sacramentales, el cual queda al margen de esta tesis doctoral.

primer tono cantado en *La moza de cántaro* ambienta el escenario aristocrático donde se desarrolla la acción. Evidentemente que la canción en *El villano* persigue hacerle grata la velada al falso alcaide que es, en realidad, el Rey, pero la escenificación armoniza con cualquier reunión cotidiana donde a los invitados se los entretenía con música. De la misma manera sucede en *La moza*, donde la redondilla se canta en un ambiente aristocrático en pro de la requerida verosimilitud, insuficiente, según las mimbres de esta investigación, para otorgarles a estos tonos la función de ambientación<sup>44</sup>.

Algo parecido ocurre con el romancillo de villanos (acto I) que cantan los aldeanos en *Fuente Ovejuna* para dar la bienvenida al Comendador: para Umpierre este tono crea “the illusion of a military atmosphere” (1975: 77) y entre otras funciones se encarga de ambientar la obra “in its appropriate historical perspective” (1975: 77). Sin embargo, esta canción de bienvenida con el matiz de *carmina triumphalia* responde a la realidad del momento donde figuras de autoridad como reyes y comendadores eran recibidas por el pueblo entre vítores, canciones y alabanzas de las que emanaba el cariño de los vasallos hacia sus señores. Es cierto que ese “military background” (77) del que habla Umpierre se apoya en la canción para teñir la escena con tintas bélicas, pero ese recurso dramático es, como se ha dicho, característico de los tonos en las Comedias de corral.

Lope engarza ese canto de bienvenida porque de lo que se trata es de insuflar verosimilitud a la trama, de hacer creer al espectador que Fernán Gómez es realmente un capitán gallardo querido por sus súbditos y, por lo tanto, afirmar que la canción ambienta la escena es un epíteto semejante a describir la nieve como blanca y fría<sup>45</sup>. Adentrémonos, por el momento, en el análisis de las obras recogidas bajo el halo del primer criterio, oposición aldea-corte.

## 1. Oposición aldea-corte

En estas primeras Comedias, la noción de aldea se ajusta a la concepción nacida al calor de la poesía latina de la mano del *Beatus ille* horaciano y las *Geórgicas*

---

<sup>44</sup> Umpierre sí otorga a esta y otras canciones la función de ambientación que el autor aborda en el capítulo VI de su estudio, *The Songs and the Creation of Mood and Atmosphere*. Desde su visión, el criterio de la verosimilitud es suficiente para designarla aunque ese binomio sea, en mi opinión, hacer de esta función un cajón de sastre.

<sup>45</sup> Se comprobará que la canción sí desempeña la función de ambientación (código espacial-temporal), pero por recoger en su letra el topónimo *Fuente Ovejuna* que ubica el lugar en el que está transcurriendo la acción.

virgilianas. En obras como *La hermosura aborrecida*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *Con su pan se lo coma* y *Al pasar del arroyo* la aldea se dibuja con unos trazos alegres, sosegados, austeros y rústicos que difieren de las escenas inmediatamente anteriores donde la esfera palaciega y/o cortesana se retrataba con pinceladas hostiles, avariciosas, arrogantes y corruptas. En estos casos en los que Lope conscientemente contrapone escenas a imagen y semejanza de la dualidad que caracterizó la sociedad y el sentir barroco, los tonos cantados en el campo acentúan y enfatizan el bienestar de la vida sencilla donde la música y el baile se erigen como imprescindibles para la dicha de sus habitantes, porque “moverse, bailar, crear energía con el cuerpo, pautar las evoluciones gestuales con música, son agentes de una segura sanación” (Andrés, 2012: 542).

No es baladí, por tanto, que uno de los denominadores en común que compartan todos estos tonos sea el del baile danzado al son de canciones populares o pseudo-populares donde villanos y labradores se mueven al compás de cancioncillas acompañadas, en ocasiones, de instrumentos rústicos (panderos, sonajas, tamboriles, etc.).

El único tono cantado de *La hermosura aborrecida* (vv. 1461-1478) lo injerta Lope hacia la mitad<sup>46</sup> de este drama historial de hechos particulares donde el entorno histórico<sup>47</sup> no ensombrece el conflicto individual que acecha a los personajes: el honor conyugal.

Tras ser, de nuevo, rechazada por don Sancho, doña Juana decide trasladarse a una aldea de la sierra de Vizcaya para evitar la muerte a manos de su marido. El nuevo virrey de Navarra se avergüenza de la ascendencia humilde de su esposa y la considera un escollo que impide su ascenso social: “en oficios preeminentes/ deslustran mucho los deudos/ pobres” (vv. 1318-1320). Ella, cegada por su devoción conyugal, obedece en todo: “Toma, Juana, un pobre traje,/ desnuda el rico que tienes/ y por el jardín, de noche/ vete donde más quisieres,/ con condición que ninguno/ te conozca” (vv.1425-1429). A continuación da paso Lope a un nuevo escenario (aldeano) en contraste con la

---

<sup>46</sup> Véanse los apartados «5.1.2. El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías» y «5.1.2.1. Interludio», donde se analiza cómo fue esta una práctica habitual en Lope: engarzar en la bisectriz de la Comedia un tono que, más allá de enhebrarse con sus tejidos argumentales, funciona como un pilar en el que se sustenta el andamiaje compositivo de la obra.

<sup>47</sup> Para saber más, véase: Serralta, F., (2011). «Sobre una referencia histórica de *La hermosura aborrecida* (Lope de Vega)». *Criticón*, 111-112, pp. 323-326. También puede consultarse, Grazia, M., (2008). «Los Reyes Católicos en el teatro de Lope de Vega». *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, España: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, pp. 229-247.

relación dominación-sumisión<sup>48</sup> y el binomio pobreza-riqueza que caracterizaba el anterior.

Estoy de acuerdo con las palabras de Alín y Barrio cuando afirman que el espectador se adentra en “una de tantas escenas de cántico y baile con las que Lope inicia la ambientación campesina” (1997: 60), pero la función de ambientación de este tono recae en la correlación de escenas antitéticas donde la música contribuye a resaltar la oposición aldea-corte y a enfatizar el contraste entre la tristeza de doña Juana y la alegría de los villanos tocando “sus panderos” y bailando en el campo.

Si don Sancho había rechazado a su esposa por su ascendencia honrada pero humilde, el nuevo escenario de la aldea, presidido por un olmo que sinecdóticamente evoca la sierra, la acoge con los brazos abiertos a pesar de la apariencia menesterosa de doña Juana, ahora en hábito de don Rodrigo, “un pobre estudiante” (v. 1665). La hospitalidad y la generosidad que abrazan su nuevo hogar disienten del despotismo y la arrogancia mostrada anteriormente por su marido en la corte y, por lo tanto, se cumple así una de las dos *conditio sine qua non* para poder afirmar que el tono ambienta realmente la escena más allá de la verosimilitud lograda por Lope al insertar en un escenario campestre baile y cantos populares.

En efecto, se trata de una canción “bella y de absoluto sabor popular” (Díez de Revenga, 1983: 86), porque la recoge Correas en su *Vocabulario* (1967: 547) y ello era garantía de popularidad<sup>49</sup>. El público de la época la conocería bien y disfrutaría con su interpretación que alterna la repetición, completa o sesgada, del refrán “Las mañanas de San Juan, mozas, vamos a coger rosas” con los versos cantados a una sola voz mediante los que se van dibujando los diferentes elementos que configuran el tópico virginiano del *locus amoenus*: el amanecer, un campo florido, la verbena, las aves, las fuentes, sombras, etc.

También en *El despertar a quien duerme* bebe Lope de la cantera popular para introducir al espectador en un escenario aldeano tras las dos primeras escenas palaciegas con las que se abre la Comedia. “Que si verde es la verbena/ más blanca es la azucena” (vv. 152-153) es el refrán (Correas, 1967: 384) escogido por el dramaturgo para subrayar líricamente el eje sobre el cual se erige esta obra: el tópico virgiliano de

---

<sup>48</sup> Son esclarecedoras las palabras de Joan Oleza cuando afirma que: “El lector actual no puede menos de sonrojarse ante esos excesos del más vergonzante patriarcalismo, pero las obras requieren un análisis a la luz de los tratados sobre la mujer de la época” (2013: 131).

<sup>49</sup> “El comienzo, apenas variado (‘Mañana de San Juan, mozas’), figura en Correas, *Vocabulario*, ed. Mir, 459, lo que parece indicar que era tradicional” (Montesinos, 1969: 154).

menosprecio de corte y alabanza de aldea. Recuérdese brevemente que la trama se inicia con la preocupación del conde Anselmo por el temor que le causa el pensar que un día su sobrino Rugero, legítimo señor de Barcelona, pueda quitarle el condado. Este, sin embargo, vive al margen de toda pretensión mundana en una vida retirada y olvidada de los intereses y fingimientos de la corte. Un sentir que Lope refleja ayudándose del placer que la música campesina le produce al labrador, y cuya relevancia en la vida de todos los aldeanos queda subrayada por Perote, candidato a alcalde de la villa.

Entre sus destrezas para lograr ser elegido destaca el conocimiento de unos estribillos tradicionales<sup>50</sup> (vv. 430-432, 440-441) que Lope introduce en un intento de colorear la sencillez de la vida retirada tras una escena en palacio protagonizada por las ansias de poder del Conde (vv. 282-406). Una ambición que alcanzará su clímax en el ocaso del acto I en medio de un festejo aldeano, cuya canción (vv. 697-730) crea el Fénix enmendando el rico refranero castellano “De amores y de cañas, las entradas” (Correas, 1967: 311) con otros versos pseudo-populares (“Guárdate del toro, niña que a mi malherido me ha”) que, en última instancia, buscan enaltecer la alegría de una villa que celebra la elección de su alcalde: “¡Vaya el baile!” (v. 695).

Como en las dos ocasiones anteriores, a esta escena también la antecede una anclada en el universo palaciego y, asimismo, le proseguirá la irrupción de personajes pertenecientes al ámbito de la corte (el gobernador y los arcabuceros), cuya presencia en la esfera aldeana sesgará la armonía que hasta entonces los tonos se habían encargado de acentuar. A la luz de estos encabalgamientos no pueden ser más acertadas las palabras de M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría cuando afirma que “Lope parecía aficionado a pasar sin transición de una escena alegre a otra trágica, buscando el contrastar dos situaciones opuestas para acentuar más el dramatismo de ellas” (1962: 213). Y así sucede en *El despertar*, donde la función dramática de todos los tonos del acto I estriba en subrayar líricamente la felicidad de la aldea para que, de este modo, sea más significativa la oposición de “los afectos suaves a los patéticos” (Josa, 2009: 71).

Con un contraste menos maniqueo que el empleado en *El despertar*, Lope de Vega también encadena escenas protagonizadas por personajes palaciegos y labriegos en *El villano en su rincón*. Es cierto que el Fénix ancla mediante la música (vv. 1865-1876) uno de los grandes temas de esta obra, la alabanza de aldea, pero lo hace desde la renovada mirada del nuevo hombre barroco.

---

<sup>50</sup> Estos son: “Entra mayo y sale abril”, “Perantón”, “Cata el lobo dó va” y “¡San Martín y San Millán guarda el vino y guarda el pan!”

No ha pasado desapercibido a ojos de la crítica el enclave horaciano de este cantar que fija el tópico latino que ya se venía sembrando en la Comedia con los parlamentos de Juan Labrador en el acto I (vv. 350-424 y 463-536). No obstante, y lejos de lo que pudiera pensarse, el germen de *El villano* no versa sobre la exaltación del tópico de la vida en el campo<sup>51</sup> y de ahí el predominio de las escenas pseudo-villanescas, que no villanescas, porque en la mayoría de ellas se entremezclan villanos con personajes pertenecientes al mundo palaciego.

Así sucede en el primer espacio musical de la obra que tiene lugar después de una escena en palacio (vv. 983-1110) en la que Rey, sorprendido y envidioso por la vida colmada en el campo de Juan Labrador, decide intervenir en el asunto. A continuación, Lope traslada la acción a la aldea donde alrededor de un olmo los labradores se reúnen para bailar y cantar bajo la atenta mirada de dos personajes de excepción, Otón y Marín, pertenecientes ambos a la esfera cortesana. Este engranaje de escenas, aunque de menor dramatismo, es suficiente para aseverar que el tono cantado y bailado (vv. 1252-1301) en ese escenario que evoca la literatura pastoril ejerce la función de ambientación más allá de la perseguida voluntad del dramaturgo de querer colorear la secuencia campestre con una imitación, algo idealizada, de las costumbres villanescas contemporáneas.

En pro de esa verosimilitud, compone Lope un tono dividido en tres partes<sup>52</sup> bien diferenciadas: un romance, un zéjel y de nuevo otro romance, en que el mimetismo del Fénix frente a lo popular impide adivinar dónde empieza y dónde acaba la creación del dramaturgo<sup>53</sup>. Una técnica que sigue empleando en las dos canciones insertas en el cuadro villanesco con que se abre el acto III. Unos tonos de indiscutible aire popular pero que, sin embargo, parecen también haber sido enmendados por la pluma del autor a partir de un estribillo conocido<sup>54</sup>. A este respecto, la explicación de Salomon me parece la más acertada:

---

<sup>51</sup> Félix Carrasco en su artículo «*Beatus ille* y la comedia clásica de labradores» ve en *El villano en su rincón* “una realización dramática del *beatus ille*” (1992: 838) y para él este es el verdadero tema de la obra. Este asunto ha despertado en la crítica interés y polémica a partes iguales. En todo ello se profundiza en el apartado «5.1.2. El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías» de la presente investigación.

<sup>52</sup> Estrambasaguas divide esta composición en dos partes: un romance que queda interrumpido por un zéjel y que, a continuación, se retoma, pero con una forma dialogada (1961: 398).

<sup>53</sup> El zéjel, al conservar la forma arcaica de versificación monorrima, pareció popular a Menéndez Pidal quien lo definió como “cantarcillos populares” (1968b: 183).

<sup>54</sup> Según Estrambasaguas, así han sido compuestas las dos canciones de esta tercera escena musicada (1961: 402).

¿Será este un auténtico cantar de vareo de aceitunas, pasado directamente a la comedia, sin reelaboración o intervención del Fénix? No sería prudente afirmar tal cosa. Pero la inspiración, el tono y tal vez hasta la propia estructura de una canción han constituido la trama sobre la cual nuestro autor ha bordado sus variaciones, esto sí que puede admitirse como posible (1985: 500-501).

Tras haberse cerrado el acto II con el Rey como protagonista, pero en casa de Juan Labrador, es decir, lejos de su escenario natural, se inicia la única secuencia realmente aldeana de la Comedia, porque el cante y el baile van a ser representados únicamente por labradores sin personajes palaciegos en escena<sup>55</sup>. De nuevo la concatenación es de menor calibre que en *El despertar*, pero suficiente para que estos dos tonos labriegos del acto III (vv. 2027-2040 y 2069-2106) desempeñen la función de ambientación. No obstante, lo relevante de este debilitamiento en el dramatismo de las escenas contrapuestas es comprobar cómo, en efecto, *El villano* no es una Comedia donde se recree sin más el tópico horaciano del *beatus ille*, sino que el enfrentamiento aldea-corte está atenuado y matizado desde nuevas perspectivas barrocas, porque Lope “contrapone y compara la corte y la aldea para concertarlas en la armonía de altos y bajos, la armonía de la vida, superando así el tema horaciano” (Casalduero, 1962: 61).

Por tanto, aunque para el presente apartado baste el extenuado encadenamiento de escenas palaciegas y pseudo-villanescas para otorgarles a los tonos la función de ambientación, lo interesante es interpretar ese debilitamiento a la luz del verdadero motivo argumental que sustenta la trama: el monarca como “fuerza cohesiva y armonizadora que alivia tensiones y restablece la paz” (Marín, 1999: 42).

Sin embargo, en *Con su pan se lo coma* volvemos a encontrar una Comedia en la que el Fénix contrapone con mayor dramatismo la vida sosegada y apacible del campo con las agitaciones y traiciones de la corte a la luz de dos personajes que, siendo hermanos gemelos, distarán en su comportamiento: Fabio, villano satisfecho con su condición, y Celio, villano inquieto que abandonará la aldea desobedeciendo los deseos de su padre.

Las canciones serán, de nuevo, las encargadas de acentuar el apaciguamiento de la vida en el campo y por ello es significativo comprobar cómo los únicos tonos que se cantan en la corte (vv. 1884, 1887 y 1891) adquieren un aire triste al ser denominados por Fabio como “endechas”, es decir, como canciones lamentables, “que se dice sobre

---

<sup>55</sup> Recordemos que en el primer momento musicado de la Comedia, la escena era villanesca pero en ella se encontraban Otón y Marín; y la segunda, a pesar de tener lugar en casa de Juan Labrador, tenía como invitado de honor al Rey enmascarado de falso alcaide de París.

los difuntos, y en los funerales, en alabanza a los muertos” (Diccionario de Autoridades). Por el contrario, el resto de canciones que engarza Lope en el segundo acto (vv. 1960-1967, 1984-1991 y 2203-2244) encumbran la alegría de una aldea que se contenta de ver regresar a su hogar a Inarda y a Fabio después de su breve, pero malograda visita a la corte.

Imitando la voz popular, el Fénix compone unas seguidillas que celebran el despertar de la naturaleza a imagen y semejanza del regocijo que sienten los campesinos por la llegada de los dos villanos, cuyos parlamentos ayudan también en el ahondamiento del topos virgiliano: “Más precio veros cantando,/ las puras almas mostrando,/ que cuantas grandezas vi” (vv.1977-1979). La eclosión de felicidad de este canto y la alegría que supone la escena bailada profundiza la escisión del topos virgiliano y, por lo tanto, estoy de acuerdo con Cuéllar cuando afirma que:

El contraste se refuerza con el canto de romances caballerescos que Celio tiene que escuchar en la corte y la música y el baile de bienvenida que los villanos ofrecen a Inarda cuando regresa a la aldea (2000:74).

Tanto estos dos tonos como el que se cantará para celebrar las nupcias entre Fabio e Inarda (vv. 2203-2244) ejercen la función de ambientación porque más allá de acompañar con música escenas reconocibles en la vida real (una de bienvenida y una de boda), también enfatizan la discordia del binomio aldea-corte. No obstante, el tono del desposorio va ser la última canción encargada de este cometido, porque la vivacidad y la plenitud que abrazan la escena de la boda se verá interrumpida por la llegada de Celio vestido de cortesano a la aldea. Su presencia como representante de la corte sesga la alegría del momento como así trastocó su vida la incursión del Rey en el acto I. Pero, paradójicamente, ahora es la presencia del villano-noble la que alborota la festividad:

The joy of the wedding scene in *Con su pan se lo coma* changes to a dramatic situation when Celio appears at the end of the wedding dance and is berated by his brother Fabio for having come to the village dressed as a courtier (Umpierre, 1975:18).

Sin embargo, el espectador no se halla ante un Celio déspota y endiosado, como así lo estaba en las primeras escenas del acto II, sino que se muestra ahora arrepentido y deseoso de volver a su centro, a su hogar, a su vida en el campo. Escarmentado, quiere abandonar el vivir ocultándose, la mera superficialidad y pretende abrazar su verdad,

motivo por el que a partir de este instante, la música ya no va a servir para resaltar la brecha entre corte y aldea, sino que esta canción-baile se erige como la última expresión “de la vida festiva del campo” (Cuéllar, 2000: 75).

Un campo que en *Al pasar del arroyo* no es *strictu sensu* un ambiente aldeano como en *Con su pan se lo coma*, sino que en aquella el pueblo de Barajas congrega a altos y bajos de la sociedad del siglo XVII. Nobles y villanos conviven en un mismo espacio sin que los propios personajes sean conscientes de esta mixtura hasta que en el acto II salgan definitivamente a la luz las verdaderas identidades de los falsos labriegos, Jacinta y Benito. Pero hasta entonces, Lope trata de dar verosimilitud a un escenario aldeano recurriendo, como no podía ser de otra manera, a la oposición de escenas acentuadas por el regocijo de las canciones campestres. Con la peculiaridad de que, además, en esta ocasión, el baile protagonizado por la altanera Jacinta (cuya actitud la empareja con personajes como la condesa Diana de *El perro del hortelano*) supone un guiño lopesco a su público tan habituado como este estaba a las falsas apariencias en las Comedias de su dramaturgo predilecto.

Tras una larga secuencia cortesana en Madrid en casa de Lisarda y don Luis (vv. 191-523), el escenario vuelve a evocar el universo campesino con el que se abría la obra. La canción y el baile que siguen a continuación son una exaltación de la altivez de Jacinta, de su libertad reflejada en los movimientos del baile y de su jactancia de ser, por decisión propia, una mujer soltera. La contundencia del personaje y su actitud airada para con los hombres distorsionan el halo acogedor y protector de un escenario verdaderamente rústico como lo era el de *La hermosura aborrecida* donde el encabalgamiento entre escenas cortesanas y villanescas sí que gozaba de mayor dramatismo. En *Al pasar*, sin embargo, la transición es menos acentuada aunque suficiente para afirmar que los tonos presentes en la secuencia villanesca (vv. 693-712 y 789-792) ejercen la función de ambientación en tanto que son engarzados por Lope en un intento de colorear un escenario, Barajas, que es en realidad un lugar pseudo-villanesco habitado por falsos campesinos<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Es evidente cómo en la obra los lances metateatrales son generados a partir del juego de identidades fraguados por los falsos labradores Jacinta y Benito y por el disfraz de don Carlos. La diferencia, no obstante, entre estos tres personajes radica en los dos grandes grupos de “villanos fingidos o falsos villanos” que Sofía Eiroa establece a propósito del corpus dramático de Tirso de Molina, pero que muy bien puede reflejar la dicotomía que se pretende aquí instaurar. En el primer grupo, la autora incluye a “todos aquellos personajes que son nobles pero no lo saben” (2002: 238). Esto es, Jacinta y Benito en la comedia lopesca. Ella, de padre noble napolitano; él, hijo de caballero español. En el segundo, se engloban los “personajes que se hacen pasar por villanos de forma consciente por muy diferentes motivos” (2002: 238). Es decir, don Carlos en *Al pasar del arroyo*, quien muda el traje

Esta armonía en los extremos la proyecta Lope en la letra de los tonos. Unas canciones nacidas al calor de un estribillo popular (“¡Oh, qué bien que baila Gil/ con las mozas de Barajas,/ la chacona a las sonajas/ y el villano al tamboril!”)<sup>57</sup> y en las que se adivina la intervención del dramaturgo: “Autre exemple de cette récréation raffinée qui unit intimement les styles dits ‘populaire’ et ‘savant’, la chanson-danse appelée *villano* que nous entendons à l’acte I” (Maurel, 1982: 48).

El espectador no puede olvidar que ese cantar está siendo bailado por una labradora, cuyo ademán<sup>58</sup> la entronca con la esfera noble más que con la villana y, por lo tanto, la canción-baile ambienta y otorga verosimilitud al escenario campesino ante las sospechas del público por las actitudes de Jacinta “mais l’illusion réaliste que donne cette scène de réjouissances ne dure guère; dès l’acte II, ce même *campo de Barajas* est devenu décor de fête galante” (Maurel, 1982: 48).

El maniqueísmo de ambientes donde la música se decanta por el rústico para enaltecer las virtudes de una vida sencilla y retirada es, como se ha tenido oportunidad de comprobar, más acusado en unas obras que en otras, pero a la suma, técnica dramática habitual que acompañó al Fénix a lo largo de su trayectoria, en ocasiones, como hasta las aquí estudiadas, anclando la oposición en el clásico binomio corte-aldea, en otras, como las que a continuación se analizarán, entendiendo el tándem desde miras más complejas.

*La discreta enamorada*, *El acero de Madrid*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, y *Santiago el Verde* son Comedias donde el concepto de *aldea* se amplía expandiéndose a cualquier entorno rodeado de naturaleza o situado a extramuros de la ciudad, pero bajo la condición de que, ni en uno ni en otro escenario, alcancen a gobernar las coercitivas normas de la urbe. Estos espacios, tan emblemáticos como el Prado y San Jerónimo o tan humildes como un simple jardín o patio, son una tabla de

---

cortesano por los harapos labriegos para mejor conquistar a Jacinta (de quien él todavía desconoce su origen noble), porque “a la utilización del disfraz villanesco se llega por las más diversas motivaciones pero con el móvil amoroso como protagonista casi absoluto de todos los casos” (Eiroa, 2002: 239).

<sup>57</sup>“Era bien conocida y había tenido una amplia difusión varios años antes de que Lope compusiese la comedia (Frenk Alatorre, n.º. 1484). Una de las versiones que se conoce de ella fue atribuida a Góngora, erróneamente según R. Jammes” (Zanusso y Laplana, 2013: 658). En efecto, Robert Jammes en su edición de las *Letrillas* de Góngora afirma contundentemente que esta “no puede ser de Góngora. Hay que tener en cuenta que sobre este estribillo se escribieron por lo menos cuatro canciones, igualmente mediocres: una de Lope, que se halla en *Al pasar del arroyo*; la presente letrilla atribuida a Góngora; y otras dos, anónimas, que se le podrían atribuir con la misma verosimilitud” (1980: 240).

<sup>58</sup>“A pesar de desconocer su nobleza de sangre, hay algo en ellos que los diferencia de sus semejantes rústicos. La esencia de esa diferenciación es difícil de definir hasta por los aldeanos con los que han cohabitado y que les han visto crecer. Se trata de un porte, una distinción natural, una buena predisposición [...] Como vemos, de las singulares prendas por las que destacan tienen mayor importancia la inteligencia y la belleza” (Eiroa, 2002: 239).

salvación para los personajes, una especie de balón de oxígeno donde poder dar alas a las pulsiones de vida que en la ciudad quedan castradas bajo los pretextos de la honra y el honor. Son, en definitiva, *espacios de placer*<sup>59</sup> que se trenzarán con los enredos amorosos de la mano de personajes femeninos y que estarán abrazados por la melodía de una música que contribuirá a destacar la distensión del ambiente frente a la rectitud exigida por la ciudad.

Si bien es cierto que en sus primeros años de producción Lope tanteó con el escenario urbano en no pocas obras pertenecientes a este período, es la comedia palatina el género que conreó con mayor ahínco hasta su progresiva decadencia a principios del siglo XVII cuando empezó a despuntar un nuevo tipo de comedia urbana, cuya trama ubicada en Madrid concentraba la acción en escenarios de sobra conocidos<sup>60</sup> por el público contemporáneo:

*La viuda valenciana* (1599), *La prueba de los amigos* (1604), *El arenal de Sevilla* (1604), *El testigo contra sí* (104) preparan lo que va a ser la explosión de la comicidad urbana en los años venideros. En 1606, pocas semanas después del definitivo regreso de la corte a Madrid, Lope puede ofrecer a su público lo que es un nuevo modelo de comedia urbana de ambiente madrileño: *La discreta enamorada*. Pocos meses después, y probablemente a raíz del éxito de *La discreta*, estrena *El acero de Madrid* (Arata, 2000: 24).

Por lo tanto, no es baladí que ambas comedias presenten similitudes en cuanto al empleo de la música y el sentido que esta adquiere a la luz del lugar en que son cantados los primeros tonos de las dos obras: el Prado, crisol donde se funden en la armonía de los conciertos los sentimientos de los personajes que pueden, alejados del bullicio de la ciudad, ordenar sus emociones.

En *La discreta enamorada* Lucindo no atiende los amores de Fenisa, porque se ha encaprichado de Gerarda, dama engreída y arrogante que a priori lo desdeña, pero que acabará tomando de su propia medicina. El punto de inflexión para esta dama altiva

---

<sup>59</sup> Denominado así a imagen y semejanza de la división establecida por Arata para esta nueva comedia urbana que nació al calor de *La discreta enamorada* donde “la protagonista femenina se debate siempre entre dos principios universales y aparentemente en contradicción, que podríamos denominar *el principio del honor* y *el principio del placer*. Estos dos polos tienen su proyección espacial en la contraposición entre interior y exterior, entre casa y calle, espacios contrapuestos y al mismo tiempo ambivalentes” (Arata, 2000: 25).

<sup>60</sup> “La acción se concentra ahora en el nuevo eje galante de la capital, que gira alrededor de la huerta del Duque de Lerma, es decir, la zona comprendida entre el actual Paseo del Prado y la Puerta del Sol, a la que se integran los obligados lugares del esparcimiento cortesano extramuros: la Casa de Campo y el Soto de Manzanares” (Arata, 2000: 24).

tiene lugar en el Prado donde ha citado a Doristeo para darle celos a Lucindo quien, por su parte, también pretende lo mismo con su criado Hernando vestido de dama. Se abre la primera escena del segundo acto con Gerarda y Doristeo en el Prado acompañados por los músicos, quienes cantan un villancico (vv. 1128-1138) que mece la velada de los supuestos enamorados en medio de la noche.

Desde 1577 se recogen testimonios de la actividad cultural madrileña donde la música fue parte indispensable para cualquier fiesta, pero desde el asentamiento definitivo de la Monarquía en la capital (1606) las trompetas y los atabaleros custodiaron con mayor ahínco a todos los madrileños que paseaban por el Prado donde incluso, en 1620, el Ayuntamiento mandó construir la popularísima *Torrecilla de la música* “con el fin de amenizar [sus] paseos” (Lopezosa, 1995: 93).

Es evidente cómo la canción compuesta por Lope en *La discreta* se mimetiza con la realidad contemporánea, pero el tono ambienta realmente el cuadro porque será en este escenario natural acoplado dentro de la topografía metropolitana donde los personajes ordenarán sus sentimientos gracias al poder armónico de la música. El ajeteo de la urbe y el tumulto diario adormecen a sus habitantes convirtiéndolos en seres desorientados e incapaces de descifrar a quién estiman de veras. Gerarda y Lucindo tan solo lo descubrirán en este espacio de reposo, sordo a las confusiones externas, donde el balanceo de la música conseguirá aclarar la turbación de sus miradas.

La arrogante dama es la primera en percatarse de que a quien ama realmente es a Lucindo: “celos que pensé fingidos/ me han salido verdaderos” (vv. 1249-1250) y, finalmente afirmará, “aborrezco a Doristeo; sólo te adoro, Lucindo:/ de nuevo el alma te rindo” (vv. 1349-1350). Sin embargo, el galán también ha esclarecido su mirada y ahora es conocedor de que no estaba enamorado de Gerarda, sino tan solo “picado”<sup>61</sup> al sentir su perpetuo rechazo. La canción ha provocado una inversión en los roles de la pareja Lucindo-Gerarda, porque ha conseguido mover los afectos de ambos personajes y si Gerarda ama ahora a Lucindo, este se ha percatado de que a quien adora en realidad es a Fenisa.

Argumentalmente la letra para cantar introduce una nueva dirección en la comedia, pero ese punto de inflexión tan solo podía producirse en un espacio que, aunque exterior, favorece bajo el dictamen de la música la revelación del verdadero interior de cada uno de los personajes.

---

<sup>61</sup> Le dirá a la dama, “El saber que soy querido/ me ha despicado, Gerarda” (vv. 1395-1396).

Un procedimiento parecido es el que traza Lope en *El acero de Madrid*, donde el Prado es visto como un *locus amoenus*. Un espacio exterior<sup>62</sup> que Belisa puede conquistar gracias a la treta de la falsa opilación, porque la calle es un escenario para ella vedado por su condición de mujer y en beneficio de su honor:

La casa es el lugar que la sociedad ha asignado a la dama para proteger su honor, un espacio cerrado y vigilado por esos Argos de cien ojos que son los padres y hermanos [...] Más allá de las paredes domésticas está la calle, con todos los atractivos del placer: galanes, amantes, aventuras (Arata, 2000: 25).

Lisardo, Riselo y Beltrán se encuentran en el Prado esperando la llegada de Belisa, quien ha trazado todo un plan<sup>63</sup> para encontrarse con su amado: se finge opilada para que un médico (el gracioso Beltrán disfrazado de facultativo) le recete pasear por las mañanas después de haber ingerido el preparado de agua acerada (vv. 175-199).

Para amenizar la espera, el gracioso Beltrán canta el primero tono de la comedia (vv. 639-642), una seguidilla de inspiración popular que alude al despertar de la naturaleza tras la congelación invernal como así se ha despertado el amor entre Belisa y Lisardo. La canción funciona ambientando la escena no porque se inserte para reproducir una práctica habitual de la época, sino porque su pulsión y viveza se entroncan con el lugar donde está siendo cantada para resaltar la laxitud del Prado<sup>64</sup> frente a las tensiones de la ciudad: “la huerta representaba ese paraíso terrenal, lugar de armonía y descanso, que Lope incorpora en su comedia” (Arata, 2000: 29).

Tanto Fenisa (*La discreta*) como Belisa (*El acero*) comparten la proeza de mover los hilos de sus vidas desde el sofocante espacio interior que el teatro áureo les

---

<sup>62</sup> Sobre la alternancia de espacios interiores y exteriores, y su vinculación con lo que Arata denomina *principio del honor y del placer*, véase: Arata, S., (2002). «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega». *Homenaje a Frédéric Serralta. Las representaciones del espacio en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, España: Iberoamericana-Vervuert, pp. 91-115.

<sup>63</sup> Belisa es “la verdadera guionista de una comedia dentro de la comedia. Es ella quien asigna de antemano los papeles que van a interpretar Lisardo y Riselo” (Arata, 2000: 101).

<sup>64</sup> Stefano Arata analiza este espacio urbano que se circunscribe alrededor de la huerta del Duque de Lerma: “La escena de amor entre Lisardo y Belisa transcurre [...] en un espacio urbano que ya se había convertido en el teatro personal del Duque. Según la propaganda ducal, la huerta misma representaba un *locus amoenus*, un “paraíso terrenal” (así la llama Tirso de Molina), engastado en la topografía metropolitana. Y es en el umbral de este paraíso terrenal donde Lope sitúa el torneo amoroso del Prado. Es como si Lisardo y Belisa actuaran bajo la mirada del Duque de Lerma, con su beneplácito y condescendencia” (2000: 29).

reservaba y al que ambas se revela en un intento de armonizar el principio del honor y el del placer<sup>65</sup>.

Y de estas heroínas pasamos a otra, a Casilda, cuyo espacio interior va a sufrir hasta tres intentos de violación<sup>66</sup> por parte de don Fabrique, porque también en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* Lope engarza el primer tono cantado de la obra (vv. 126-164) en un espacio exterior (un jardín o patio) aunque engastado en la privacidad de la casa de los recién desposados, Casilda y Peribáñez.

Allí se están celebrando las nupcias de los, ahora ya, marido y mujer, y el festejo se ameniza con un tono, cuya letra alude al orden habitual de los elementos de la naturaleza para que el amor de la pareja sea venturoso: que los alisos “alcen las cabezas” (v. 130), que los almendros florezcan “con frutos nuevos” (v.132), que los lirios guarnezcan y los ganados pazcan “por el monte” (v. 139), que las montañas y los “robustos pinos” (v. 149) den paso a los arroyos hasta desembocar en los valles, que canten los ruiseñores “con dulces silbos” (v. 155) y que las aves construyan “amorosos nidos” (v. 161). Y todo ello para la buena ventura de los desposados.

Este romancillo de cuarenta versos y de presumible creación lopesca está saturado de frescura, de olor. Está también mojado por el arroyo y no pide por grandes riquezas para los recién casados. No hay lujos, no hay ostentación, no es opulento el cantar en su contenido, sino más bien todo lo contrario: son cuarenta versos humildes, llanos, en los que el espectador comprueba cómo los labradores están íntimamente arraigados al lugar en el que han nacido y al que sienten que pertenecen. Son conscientes de su estamento social y cantan de acuerdo con su condición, porque no necesitan más para ser felices, sino que la naturaleza siga el orden establecido de las cosas.

La letra va evocando la creación de un *locus amoenus* mientras está siendo bailada hasta la irrupción en escena de la *dramatis personae* que va a poner en peligro esa armonía y esa estabilidad, el comendador don Fabrique. La función de ambientación del tono no recae, por tanto, en el barniz superficial que acompaña una escena donde era habitual encontrar música que regocijara una festividad (en este caso, una boda), sino en la felicidad que emana ese jardín de la casa de los protagonistas en contraposición con

---

<sup>65</sup> “El meollo de comedias como *El acero de Madrid* reside en la capacidad de la heroína para saber conciliar estos dos principios aparentemente antitéticos, el del *honor* y el del *placer*, contra los excesos egoístas de los padres y las inhibiciones de los amantes” (Arata, 2000: 26).

<sup>66</sup> A este propósito, véase, Larson, D., (2000). «Leyendo la casa: imágenes escénicas en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*». *El texto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*. London, Reino Unido: Tamesis, pp. 88-103.

el dramatismo con el que se cargará la siguiente escena a causa de la huida del toro<sup>67</sup> y de la caída del caballo del Comendador, ambos símbolos anunciadores de la tragedia que, sin embargo, en este drama historial de hechos particulares no llega a desencadenarse.

Finalmente, en el análisis de escenarios urbanos versus escenarios naturales<sup>68</sup> se halla una comedia como *Santiago el Verde*, quizá la ejemplificación más evidente del maniqueísmo espacial que se está tratando de evidenciar a la luz de la función de ambientación de los tonos cantados en lugares rodeados de naturaleza.

En *Santiago el Verde* Lope entronca el ambiente festivo que le ofrecen las coordenadas espacio-tiempo de la romería del uno de mayo con los amoríos de don García y Celia que quedan, de este modo, encuadrados en el Soto, un marco rústico y alejado del entorno urbano de la ciudad de Madrid. En ese lugar los códigos sociales esperables de los enamorados se diluyen al situarse los protagonistas en el espacio extramuros donde sucede la mayor parte de la acción del acto II, el más musical de toda la obra. Únicamente en este segundo acto y solamente en la ubicación del Soto de Manzanares Lope injerta hasta cinco canciones (vv. 1322-1323; 1350-1358; 1470-1482; 1487-1490 y 1821-1836) que funcionan ambientando la escena, porque acentúan la laxitud de ese espacio en contraposición con el resto de la trama, que tiene lugar en Madrid.

Hasta las riberas del río Manzanares se desplazaban los madrileños para festejar el día de Santiago el Verde<sup>69</sup> por lo que el Soto es visto en la comedia como:

Un espacio bucólico, un locus amoenus adyacente al espacio urbano [...] un espacio arcádico semi-urbano. Y todo ello favorecido y potenciado por el momento en el que está enmarcada la acción: el día 1 de mayo” (Sáez, 2013: 51).

Las coercitivas reglas que encorsetan a los habitantes de la ciudad de Madrid destensan sus cuerdas extramuros donde las pasiones respiran alejadas del ahogo opresivo de la urbe. El Soto de Manzanares simboliza, como tan bien analizó Francisco Sáez Raposo, “un mundo al revés que abre sus puertas a la fantasía y, lo que es más

---

<sup>67</sup> Sobre la ambivalencia del simbolismo del toro, véase: Wilson, E., (2000). «Imágenes y estructura en *Peribáñez*». *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Buenos Aires: Argentina: Eudeba, pp. 50-90.

<sup>68</sup> Naturales” en tanto que rodeados de naturaleza sea esta más frondosa, como en el Prado, o más acotada y controlada como en un jardín.

<sup>69</sup> “Se le daba ese nombre en contraposición con Santiago el Mayor, que se festejaba el 25 de julio, cuando los campos ya están secos a causa del calor” (Fiadino, 2001: 576).

importante, a la desinhibición de unos deseos y pasiones que el resto del año deben ser sofocados” (2013: 54). Es por este motivo que Celia no puede, a pesar de que así lo pretende, sortear el baile en el último intermedio musical de la comedia, porque su hermano le recuerda que la compostura debe guardarla “en el estrado” (v. 1815) y no allí “que todo es campo” (v.1819). A este respecto precisa Sáez:

Es significativo que este personaje, hermano de Celia y, por consiguiente, encarnación epitomada de la figura paterna y de los mecanismos coercitivos a esta asociada, invite a su hermana, animado por la realidad circundante, a realizar una de las acciones humanas que, incluso inconscientemente, vinculamos con el ritual de celebración y la manifestación de regocijo por antonomasia: bailar. Se trata, pues, de un acto manifiestamente connotado. Abatida por sus circunstancias sentimentales, intentará excusarse apelando a un código moral que, por desgracia para ella, no tiene efecto en ese ámbito (2013: 54).

El Soto en *Santiago el Verde*, el Prado en *La discreta* y en *El acero* o el jardín en *Peribáñez* son escenarios distintos, pero muy semejantes al perfilarse en las Comedias lopescas con los mismos trazos naturales, armónicos, laxos y distendidos que los caracterizan y los oponen a aquellos otros espacios interiores (casas) o exteriores (calles), pero engarzados en el rígido y coercitivo escenario de la ciudad que es ya percibida con un tono más grave sobre todo y especialmente, porque las canciones las injerta Lope en los espacios naturales (el Soto, el Prado, el jardín, etc.) donde los personajes gozan de mayor permisividad. Y es precisamente en esta perseguida voluntad lopesca de contraponer escenarios empleando, entre otros, el recurso musical donde reposa la objeción indispensable para afirmar que los tonos cantados en estos lugares semi-arcádicos ejercen la función de ambientación.

## 2. Código espacial-temporal

Un cometido que también comparten los tonos de las Comedias que se abordarán a continuación aunque con la diferencia de que, en esta ocasión, dicha función no va a determinarla la oposición de escenarios (cortezanos-urbanos versus aldeanos-naturales) como en el apartado anterior, sino el hecho de que las canciones recojan en sendas letras topónimos, alusiones estacionales u otras referencias que ayuden al espectador a situar la trama en las coordenadas espacio-tiempo.

### a) Topónimos

Once son las obras<sup>70</sup> donde Lope recupera en el tono el lugar en que está transcurriendo la acción dramática y en ninguna Comedia de las aquí analizadas se han hallado canciones con alusiones geográficas disonantes al marco espacial de la trama.

En *Lo fingido verdadero* el romance de creación lopesca cantado antes de la loa (vv. 1466-1489) repite hasta en cinco ocasiones la ciudad donde se enraíza el argumento dramático, la Roma de finales del siglo III. Lo mismo sucede en *El villano en su rincón* donde el primer tono cantado (vv.1252-1271), una serranilla o “una canción de tema de serrana”<sup>71</sup>, como prefiere denominarla Entrambasaguas, recupera el topónimo “París”<sup>72</sup> en que se fragua el enaltecimiento lopesco a favor de la figura monárquica como única capaz de concertar los extremos.

También en una de las canciones más extensas del corpus lopesco inserta en *La burgalesa de Lerma* (vv. 2904-3026) se evoca el lugar de procedencia de Leonarda, Burgos, desde el que partió encubierta hacia Lerma donde conoció a su enamorado don Félix. Es cierto que en Burgos apenas sucede la acción, pero su mención en el tono es clave para vincular la letra de la canción con una de las protagonistas que la está danzando, Leonarda.

Por otro lado, en la capital de la monarquía hispánica sí que se desarrolla gran parte de la trama de *La moza de cántaro*, la cual se recupera en el último cantar “En la villa de Madrid” (vv. 2559-2562) del mismo modo que también se evoca en los tres últimos tonos de *Santiago el Verde* (vv. 1470-1482; 1487-1490 y 1821-1836) el lugar pseudo-urbano en que se asienta casi todo el segundo acto de esta comedia, el Soto de Manzanares. Y aunque con menor protagonismo, este mismo paraje también se menciona en *Las bizarrías de Belisa*, en la canción (vv. 1354-1357) que el Conde compuso un dichoso día al ver a su amada en el Soto. Una felicidad, la de aquel entonces, que contrastará con su actual desaliento, ya que es conoedor don Enrique de que Belisa bebe los vientos por don Juan.

---

<sup>70</sup> Por orden cronológico, estas son: *El bobo del colegio*, *Lo fingido verdadero*, *La niña de plata*, *El villano en su rincón*, *La burgalesa de Lerma*, *La moza de cántaro*, *Los ramilletes de Madrid*, *Santiago el Verde*, *Al pasar del arroyo*, *Fuente Ovejuna* y *Las bizarrías de Belisa*.

<sup>71</sup> Son muchos los autores que consideran estos primeros veinte versos del romance como una serranilla (Bataillon, 1949), (Martínez, 2010). Sin embargo, Entrambasaguas apuesta por considerarla como “una canción de tema de serranas”, puesto que “su motivo argumental y su tono difieren en absoluto de las denominadas serranillas, por antonomasia, perfectamente delimitadas en el tipo ejemplar de las del Marqués de Santillana, que sirven de norma para esta clase de poemas” (1961: 398).

<sup>72</sup> “In some plays the geographical or topographical note which suggest the missing visual scenery consists of a single line in the text of the text of the song, e.g., [...] ‘Por los montes de París’ in *El villano en su rincón*” (Umpierre, 1975: 94).

En los tonos de bienvenida<sup>73</sup>, tan habituales en la pluma lopesca, también se recupera<sup>74</sup> el topónimo del pueblo que los habitantes cantan para mostrar su gratitud hacia una figura de autoridad. Se trata de canciones compuestas con ciertos matices arcaizantes<sup>75</sup> y que aparecen tanto en dramas historiales de hechos particulares como en comedias urbanas.

En *Fuente Ovejuna*, por ejemplo, el romancillo de villanos (vv. 529-544) acoge al Comendador Fernán Gómez y menciona en su letra el pueblo en que está trascurriendo la acción, Fuente Ovejuna<sup>76</sup>. Los habitantes, devotos y sinceros, lo reciben en su villa agradecidos por su labor bélica, pero es destacable la discordancia entre esta exaltante bienvenida y la actitud arrogante, déspota y tirana del Comendador que acabará, paradójicamente, muerto en manos de ese pueblo que ahora lo abraza entre vítores y alabanzas.

Por otro lado, en la comedia urbana *Los ramilletes de Madrid* son unos oriundos vizcaínos los que muestran mediante el tono cantado (vv. 2220-2251) una gran devoción por la nueva reina, Isabel de Borbón, unida en sagrado matrimonio con el futuro rey de España, Felipe IV. La canción menciona el topónimo de la ciudad que la acoge, Guipúzcoa, e incluso el intermedio musical termina con un canto de cuatro versos entonados en euskera:

Establishing the local is one of the functions of the dialect and foreign languages songs found in Lope's plays<sup>77</sup> [...]. Generally the songs are in Spanish with a refrain or ending in another languages, such as the Basque ending of the welcome song in *Los ramilletes de Madrid* (Umpierre, 1975: 95).

---

<sup>73</sup> Para saber más véase Salomon, N., (1985). "Capítulo VII. Las fiestas de homenaje y bienvenida". *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, España: Castalia, pp. 607-620.

<sup>74</sup> Lo hace Lope bajo las fórmulas populares de este tipo de cantos rituales: *sea bienvenido y venga norabuena*.

<sup>75</sup> Es el caso de la canción de bienvenida que se canta en *Fuente Ovejuna*, la cual aparece matizada con cierta apariencia arcaizante porque emplea Lope la –e epentética para dotar la canción de rusticidad y cumplir, de este modo, con el principio de la verosimilitud, pues está siendo cantada por labradores.

<sup>76</sup> Este también se menciona en la canción situada en la bisectriz de la comedia, cuyo incipit "Al val de Fuente Ovejuna" introduce el tono encargado de presagiar el desencadenante trágico de la obra: la violación de Laurencia a manos del Comendador.

<sup>77</sup> Desde las mimbres de este trabajo, este tono cantado en euskera por sí solo no ejercería la función de ambientación porque el Fénix al introducirlo cumple con el principio de verosimilitud que se le presupone a cualquier tono de las Comedias de corral lopescas. En esta ocasión, el conjunto de la canción sí funciona ambientando realmente la escena porque se hace referencia al topónimo Guipúzcoa donde está trascurriendo la acción.

Finalmente, en las tres comedias restantes que a continuación se analizarán, Lope trasciende la mera mención de una ciudad ligada al lugar de procedencia de un personaje o de toda una villa para dotarla de un poderoso simbolismo que la convierte en la cuna del amor entre los protagonistas.

En obras como *El bobo del colegio*, *La niña de plata* o *Al pasar del arroyo* la presencia de Valencia, Sevilla y Barajas (arroyo de Brañigales) en los tonos cantados no únicamente se vincula con las coordenadas espaciales de las comedias, sino que esos lugares son la cuna donde se mecieron respectivamente los amores entre Garcerán y Fulgencia, don Juan y Dorotea, y don Carlos y Jacinta. Y, por lo tanto, su alusión en la canción perturba al tercer vértice del triángulo amoroso, don Juan, don Enrique y Laurencia, quienes rechazarán el tono.

En *El bobo del colegio*, la calidez de la ciudad de Valencia se trenza con el despertar amoroso en oposición con la nevada Salamanca, cuya frialdad aletarga las pasiones. El desconsuelo de Fulgencia por la ausencia de su amado Garcerán lleva a su hermano Octavio a intentar contentarla mediante la música. Cuando concluye la canción, la reacción de los personajes allí presentes discierne. Si por un lado, a Fulgencia le ha encantado: “Mucho me habéis alegrado:/ muy linda esta canción” (I); por el otro, a don Juan, que pretende casarse con ella, le ha desagradado. Al mencionar los músicos *Valencia* y ser este el lugar en que Fulgencia se enamoró de otro, don Juan se muestra descontento, porque hubiera preferido que los músicos “celebraran el Tormes” (I), sinécdoque que Lope emplea para referirse a Salamanca, ciudad natal de Fulgencia y de la que, si no se hubiera ido, no se hubiera enamorado de Garcerán.

Un rechazo similar se presenta también en *La niña de plata* aunque en esta ocasión viene de la mano de un personaje histórico, Enrique de Trastámara, quien no se contenta con las primeras canciones de los músicos, especialmente porque la segunda (vv. 2149-2150) incluye el topónimo *Sevilla* que le recuerda a su tan amada Dorotea, a quien en la obra se la describe como “la sibila de Sevilla”.

Finalmente, en *Al pasar del arroyo* será una mujer, Laurencia, quien rechace<sup>78</sup> la canción (vv. 2883-2898) que rememora el escenario que vio nacer el amor entre don Carlos y Jacinta: el arroyo de Brañigales. Allí se desmayó Jacinta al caer de su pollino y fue rescatada por don Carlos y “en cet instant une même flamme naît en leur coeur” (Maurel, 1982: 45).

---

<sup>78</sup> Dirá: “¡Qué cansada impertinencia!/ Tanto arroyo no cantéis,/ que una tempestad haréis,/ que se anegue la paciencia” (vv. 2899-2902).

Una llama que no se apagará en los dos actos siguientes, sino que su acreciente intensidad trasladará al caballero de la corte a la aldea para igualarse con su enamorada de la que él todavía desconoce su origen noble. Su rival en amores, Laurencia, no puede más que rechazar el tono porque este canta el momento de encuentro de los dos amantes en un escenario al que, por otra parte, ya se había aludido más veces a lo largo de la comedia causando turbación en la falsa labradora: “No lo digas,/ que me pasas las entrañas” (vv. 2007-2008). El *leit motiv* del arroyo en el que se enraíza el cantar es el centro neurálgico de los amores de Jacinta y don Carlos y, por este motivo, Laurencia refuta la canción a imagen y semejanza de lo que hicieran los galanes de *El bobo del colegio* y *La niña de plata*. Pero Lope había ya ubicado en otra canción el lugar en que transcurre la acción de esta comedia, porque en el tono que canta el criado Mayo en la huerta de Benito (vv. 1870-1881) se sustituye el topónimo de la versión original, “Hortelano era Belardo/ de las huertas de Valencia”, por este espacio pseudo-villanesco que representa el pueblo de Barajas, “Hortelano era Belardo/ de las huertas de Barajas”.

#### **b) Alusiones estacionales**

Mayo es por excelencia el mes regenerador y ha quedado filtrado en la idiosincrasia española por su carácter amoroso: desde las cantigas “mayas” de Alfonso X, hasta el celeberrimo romance *El prisionero*<sup>79</sup>, pasando por el *Libro de Alexandre*<sup>80</sup>, mayo conservó su simbología y acabó desembocando en muchas de las creaciones de autores áureos entendido como el mes idóneo en el que enraizar comedias de intriga amorosa.

Lope de Vega aprovechó este trasfondo que canta el despertar de la naturaleza para engastar los amores de los protagonistas de sus obras y, a excepción de *El bobo del colegio* donde esta circunstancia queda antecedida al mes de abril (vv. 1568-1579), tanto en *El acero de Madrid*, como en *Santiago el Verde* e incluso también en su última comedia fechada, *Las bazarías de Belisa*, los tonos lopescos entonan “mayo” como cuna del nacimiento del amor entre los personajes de sus Comedias. Una mención breve pero suficiente para que las canciones ejerzan la función de ambientación, porque en ellas se recoge el trasfondo que enciende la llama entre los amantes: el mes de mayo con su implícito carácter simbólico de regeneración.

---

<sup>79</sup> “Por el mes era de mayo” (Durán, 1882b: 449).

<sup>80</sup> “Sediá el mes de mayo” (Cañas, 2007: n.º. 2559).

En el acto I de *El acero de Madrid* la seguidilla de inspiración popular que se canta en el Prado apela al despertar de la fertilidad tras la congelación invernal: “Mañanicas floridas/ del mes de mayo,/ recordad a mi niña/ no duerma tanto” (vv. 639-642). Lope mimetiza la alusión del “mes de mayo” con el tiempo de la acción dramática que abría la comedia: “Este día de la Cruz/ ponen cuidado en la fiesta” (vv. 3-4). Una vinculación nada casual, ya que el *día de la Cruz* hace referencia al tres de mayo, una celebración de carácter religioso por el descubrimiento de la verdadera cruz de Cristo que, sin embargo, el Fénix inserta en medio de los rituales amorosos y festivos de la pasión característica de este mes primaveral. El amor entre Belisa y Lisardo ya ha despertado y precisamente se encuentra Lisardo en el Prado esperando la llegada de su dama, quien ha trazado todo un plan (el de fingirse opilada) para encontrarse con su él.

Un caso curioso es el de aquella comedia cuyo título emplaza al espectador directamente en mayo, ya que *Santiago el Verde* era una de las fiestas primaverales más populares celebrada el día uno de este mes como caluroso proceder para dar la bienvenida a la eclosión de la naturaleza después de un dilatado letargo:

Si el *Trapillo* era la fiesta popular por excelencia, la romería de *Santiago el Verde* era la de más rumbo y señorío, la más alegre y bulliciosa, la que más hacía fraternizar a la nobleza y al pueblo [...]. Celebrábase el 1 de mayo, con motivo de visitar una ermita consagrada a San Felipe y Santiago, que había más allá de la Puerta de Toledo, entre ésta y el portillo de Embajadores, en un lugar llamado *El Sotillo* [...]. A Santiago el Verde concurrían todas las clases sociales, desde el rey hasta el último villano (Deleito y Piñuela, 1954: 35-36).

Dos de los tonos de la obra (vv.1323-1323 y vv. 1470-1482) recogen en sus letras la festividad (Santiago el Verde) vinculada con este mes y el incipit de la copla que cantan los músicos (vv. 1350-1358) a orillas del río Manzanares alude directamente a él: “Oh mayo!”. Por ello, estas tres canciones ejercen, entre otras, la función de ambientación, ya que el trasfondo primaveral que envuelve la comedia favorece los amores entre sus protagonistas, don García y Celia.

El mismo motivo de la opilación en que se asentaba *El acero de Madrid* se retoma en el único tono cantado de la última comedia fechada de Lope, *Las bazarrias de Belisa*, donde de nuevo el mes de mayo de la letrilla rememora el tiempo en que nació, junto con el despertar de la naturaleza, el amor entre los personajes: “Mañanicas de

mayo/ salen las damas;/ con achaques de acero<sup>81</sup>/ las vidas matan” (vv. 1362.1365). Pero si en el acto I se exclamaba “Bravo mayo” (v. 514) a propósito del florecimiento del amor del Conde hacia Belisa, ahora don Enrique se encuentra sumido en una profunda congoja al sentir el rechazo de su enamorada e intenta sanar su alma mediante el poder de la música: “El conde Enrique está necesitado de disimular su tristeza por el desamor de Belisa. Y se reconforta con un estribo que compuso en ocasión más feliz” (Zamora, 1963: 90). En esta comedia, por tanto, la canción también ambienta la escena, pero, a diferencia de las tres obras anteriores, la mención al mes de mayo no simboliza la dicha entre los personajes, porque Belisa a quien ama de veras es a don Juan.

c) Otras referencias

En las tres comedias que restan<sup>82</sup> los tonos también ambientan la escena en que está trascurriendo la acción, pero no por recoger en sus letras topónimo y/o referencias estacionales trenzadas con las hebras argumentales, sino porque en esas canciones se menciona algún otro elemento que ayuda al espectador a vincular su contenido con el escenario que la envuelve.

En *La octava maravilla* la condición morisca de Tomar lo embarrota en la prisión de Sevilla tras ser acusado injustamente de ladrón por querer vender un diamante. Allí, antes de su aparición en escena, Lope inserta la primera canción de esta comedia. Se trata de dos seguidillas cantadas (vv. 2087-2094) que, sin embargo, parecen algo forzadas en un nuevo escenario al que bien es cierto que el espectador llega de un modo algo abrupto.

A propósito de este intermedio musical, Alín y Barrio afirmaron que “Lope pretende crear, con bien escasa fortuna, un cuadro colorista tan sin razón de ser como lo es toda esta absurda obra” (1997: 34). No comprenden los estudiosos el porqué de estas dos composiciones, ya que, si la segunda aún puede relacionarse con el mundo carcelario a raíz del motivo del “forzado”, a la primera no le hallan justificación alguna.

---

<sup>81</sup> La canción hace referencia al remedio del paseo mañanera (tomar el acero) que muchas veces fingían las falsas opiladas para gozar de un poco de libertad. Para saber más sobre la opilación y su remedio véase, Albarracín, A., (1954). *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto Araldo de Vilanova, p. 230 en adelante. Morel-Fatio, A., (1972). «Comer barro». *Mélanges de philologie romance dédiés à Carl Wahlund*. Genève, Suiza: Slatkine Reprints, pp. 41-49. García, L., (2015). «Remedio terapéutico o vicio: la ingesta de barro en el Siglo de Oro». *Pasear por Madrid: historia, turismo cultural y tiempo libre*, 8, pp. 48-59.

<sup>82</sup> Por orden cronológico, estas son: *La octava maravilla*, *Servir a señor discreto* y *Por la puente, Juana*.

Los “forzados” eran aquellos galeotes condenados a servir al remo en las galeras. Estaban privados de libertad y este nexo es el que armoniza con el escenario en que está siendo cantada la seguidilla: una cárcel con dos presos, Garrido y Calancho, donde seguidamente se va a aprisionar a un inocente, al moro Tomar. A raíz del motivo del forzado y de su reclusión semejante a la nueva situación de Tomar el tono ejerce la función de ambientación que queda, no obstante, algo más difuminada en esta comedia.

De un modo mucho más evidente se presenta esta misma función en *Servir a señor discreto* donde el primer tono cantado en la comedia, una seguidilla (vv. 1601-1604), incluye un término, “arrieros”, que armoniza tanto con el escenario como con el trasunto argumental de la obra.

Don Pedro es un hidalgo joven que dispendia la herencia de sus padres en costosos regalos para conquistar a la dama de la que se ha enamorado, doña Leonor, hija de un indiano rico, cuya ascensión es algo más modesta. Es cierto que ambos se han enamorado, pero no es menos cierto que esos lazos amorosos están tendidos por el beneficio que cada uno de ellos extrae de la unión con el otro: amor-interés. Don Pedro entiende su conquista hacia doña Leonor como una inversión comercial cuyo éxito implica pasar por el altar, pero malgasta tanto en su nueva y fingida condición de caballero emparentado con las más altas personalidades de Madrid que debe huir hacia la capital oculto tras el pretexto de haberse procurado “un hábito, con cuidado/ de honraros, dulce señora,/ y tengo ya la merced/ y a las pruebas quiero hallarme” (vv.1266-1269). En esta huida para no ser descubierto y hacia la mitad de la comedia es cuando Lope introduce la seguidilla de indudable sabor popular, ya que esta “aparece, con variantes, en diversos cancioneros populares del ámbito hispánico, lo que prueba su origen popular y tradicional” (Agulló, 2003: 53). Canta un personaje esporádico:

ESTEBAN: Mariquita me llaman  
los arrieros,  
Mariquita me llaman,  
voyme con ellos (1601-1604).

Argumentalmente, el tono enfatiza el motivo de la huida de don Pedro, porque “los arrieros” a los que se hace referencia eran personas siempre en el camino, ya que “conduce[n] bestias de carga, y tragina[n] con ellas de una parte a otra” (Diccionario de Autoridades). Esta idea de movimiento, de ir de un lugar hacia el otro, armoniza con el viaje que han emprendido don Pedro y Girón, sobre todo si se tiene en cuenta que quien

canta la seguidilla es Esteban, *un mozo de mulas*. Además, la inclusión de la canción desataría las risas entre el público espectador de la época como bien señaló Umpierre:

In *Servir a señor discreto* Lope introduces a humorous touch by means of the incongruous contrast between the figure of the singer and what is stated in the “seguidillas”. Estevan sing offstage; Mariquita me llaman [...] The sudden appearance on stage of the singer, a fully grown man, possibly bearded, was sure to excite hilarity in the audience (1975: 73).

Sin embargo, más allá del efecto cómico que esta situación desencadenaría en el corral, su presencia en la pieza responde a estrategias que hilan lenguaje dramático con lenguaje musical: la seguidilla ambienta y da color a una escena de tránsito que nos recuerda que don Pedro y Girón se hallan de camino, porque han escapado de Sevilla a Madrid para no ser descubiertos por doña Leonor. En la concepción que tiene don Pedro del amor, ahora que se ha arruinado, prefiere huir que confesar la verdad. El binomio amor-interés parece cumplirse hasta las últimas consecuencias: el pobre hidalgo sabe que ya no tiene nada que ofrecerle a doña Leonor por lo que supone que si ella descubre que no sacará del matrimonio ningún interés, aunque lo ame, lo abandonará y antes de que la dama lo rechacé, prefiere tomar él las riendas y escapar.

Finalmente, y de un modo igualmente transparente, también el primer tono cantado en *Por la puente, Juana* (vv. 851-862) recoge en su letra el escenario en el que está trascurriendo la acción, el río Tajo. El espacio en que se encuentran las criadas lavando la ropa se recupera en la canción mediante la metáfora “río de mis ojos” que dibujan las lágrimas que “anegan” al yo poético (doña Isabel, ahora Juana de Illescas) ante la ausencia de su enamorado (don Juan/ don Diego). Un amante con el que, no obstante, pronto se reencontrará para dejar atrás el lamento y dar paso a otros sentimientos que sedimentarán en una dichosa unión entre los enamorados.

Afirma Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) que “cualquier imitación poética” se apoya en tres pilares: “plática, verso dulce, armonía, o sea la música” (v. 56). La presencia de esta última como parte integrante del arte dramático en el siglo XVII estaba profundamente establecida como demuestran, no

solamente este tratado teórico sobre teatro, sino los mismos textos dramáticos y hasta documentación de aquel entonces como los contratos de las compañías<sup>83</sup>.

Estos tonos cantados asentaban su inclusión en las Comedias lopescas en dos principios intrínsecos a todos ellos: el lúdico y el de la verosimilitud. Es decir, todas las canciones engarzadas en las piezas dramáticas de Lope estaban previamente justificadas bajo el pretexto del divertimento, pero también bajo el argumento de la verosimilitud en un teatro de escasez de recursos donde la música venía a suplir ciertas limitaciones dramáticas:

Las casas de comedias de multitud de villas y ciudades peninsulares carecían del espacio necesario para soportar apariencias y tramoyas de complicado hacer, por lo que la escena se veía reducida al recurso del texto como fórmula para imaginar los cuadros escénicos contando con un público bien entrenado para tales menesteres iconográficos. [...] Se trata, pues, no tanto de una cuestión de vanguardia teatral de nuestros dramaturgos sino más bien de unas limitaciones técnicas que les obligaban a resolver con otros recursos (el diálogo, la música, el vestuario, las señales, etc.) la representación (Biedma, 2005: 73-74).

Por lo tanto, para otorgarle a un tono cantando la función de ambientación no basta con que esta sea defendida bajo el criterio de la verosimilitud, pues tanto este como el lúdico se les presuponen a los tonos lopescos. Han de aunarse otras circunstancias vinculadas a esta función, tales como la oposición corte-aldea y el código espacial-temporal, pues les insuflan a los tonos una razón de ser más allá de las evidentes.

A lo largo de este apartado se ha demostrado cómo el Fénix juega en muchas de sus Comedias con la oposición de escenarios que le permite subrayar el dramatismo de una escena. Y en esta dicotomía las canciones siempre se decantan por el espacio aldeano o por aquel lugar rodeado de naturaleza o situado a extramuros de la ciudad que la música envuelve con su armonía para celebrar, ordenar o propiciar el encuentro amoroso entre los protagonistas.

En otras Comedias, sin embargo, las letras de las canciones incluyen topónimos, referencias al mes del amor por excelencia (mayo) u otras alusiones que sitúan al espectador en las coordenadas espacio-temporales en las que se arraiga la Comedia y,

---

<sup>83</sup> Para saber más sobre este asunto véase, Agulló y Cobo, M., (1983). «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)». *El teatro en Madrid, 1583-1925: del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*. Madrid, España: Ayuntamiento de Madrid, Delegación Cultural, pp. 83-137.

en este sentido, no se han hallado tonos que aludan a Valencia si la acción transcurre en Fuente Obejuna o viceversa, por lo que la armonía entre lenguaje musical y argumento dramático es un hilo cuidadosamente enhebrado por el genio creador que es sin duda Lope de Vega.

### 5.1.1.2. Descriptiva

Es evidente cómo, de un modo u otro, los tonos lopescos dialogan con el argumento dramático, pero no por ello se englobarán todos en el siguiente apartado. De la misma manera que la función de ambientación ha quedado delimitada por dos requisitos, la función descriptiva también debe ser matizada a la luz de las puntadas dadas por el Fénix; es decir, según se orienten estas hacia la trama o hacia los personajes.

#### 1. Orientada a la trama: síntesis, narración

En esta primera subdivisión<sup>84</sup> se encuentran todos aquellos tonos cantados en los que la letra de la canción recapitula, compendia y/o expone lo que hasta entonces ha sucedido en la Comedia o lo que está ocurriendo simultáneamente a la interpretación del cantarillo<sup>85</sup>.

Puede ser que este recoja literalmente la situación vivida por uno de los personajes y de ahí que incluya nombres propios<sup>86</sup>, o que, por el contrario, la exprese mediante máscaras, es decir, de un modo más evasivo y no tan directo aunque, a la postre, la realidad del personaje quede reflejada en la canción<sup>87</sup>.

Sin embargo, en lo que sí coinciden los tonos de uno y otro grupo es en la forma métrica que los contiene: en la gran mayoría, el romance aunque también están presentes el villancico (*El despertar a quien duerme*), el zéjel (*El villano en su rincón*), el refrán (*Con su pan se lo coma*) y las seguidillas (*Al pasar del arroyo*). A este

---

<sup>84</sup> Lo que en esta investigación se entiende por función descriptiva, Gustavo Umpierre lo abordó en los capítulos IV y V de su estudio aunque con criterios divergentes a los aquí tenidos en cuenta.

<sup>85</sup> Las obras insertas en este apartado son, por orden cronológico: *El acero de Madrid*, *El duque de Viseo*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *La burgalesa de Lerma*, *Con su pan se lo coma*, *Santiago el Verde* y *Al pasar del arroyo*.

<sup>86</sup> Así sucede en *El duque de Viseo*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, y *Con su pan se lo coma*.

<sup>87</sup> Así sucede en *El acero de Madrid*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *La burgalesa de Lerma*, *Con su pan se lo coma*, *Santiago el Verde* y *Al pasar del arroyo*.

propósito, no es baladí que sea el romance el verso más empleado por Lope para resumir musicalmente lo hasta entonces transcurrido en la Comedia, pues el propio carácter narrativo<sup>88</sup> de este tipo de composiciones facilitaba la labor del dramaturgo quien, por otro lado, en su *Arte nuevo de hacer Comedias* (1609) ya afirmó que: “las relaciones piden los romances” (v. 309).

La crítica ha coincidido en este aspecto. A principios de los años noventa Carmen Hernández Valcárcel en su conocidísimo estudio *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega* aseveraba que “los romances se especializaron en las relaciones” (1992: 151). También en el siglo XXI eruditos como Julián González Barrera han seguido apuntando hacia la misma dirección: “para Lope de Vega los romances tenían, en principio, una función puramente narrativa” (2008: 129). Y en sintonía con sus colegas se sitúa asimismo Teresa Ferrer, cuyas conclusiones a la luz del empleo del romance en la comedia lopesca se circunscriben también a un acercamiento textual:

En los romances Lope podía concentrar la relación de varios sucesos, aligerando de este modo la representación de los mismos. Es una técnica que, por otro lado, es bastante frecuente en los dramas de trasfondo histórico de Lope: en *La campana de Aragón*, por ejemplo, un romance en boca de Fortunio, en el Acto I, pone al corriente de la complicada maraña histórica en que se localizan los hechos. Por no recordar conocidos pasajes de obras como *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*. Lope conocía bien las posibilidades que le ofrecía este tipo de metro cuando lo recomendaba en el *Arte Nuevo*: “las relaciones piden los romances” (1993: 91).

Estos estudiosos, y aun otros, atestiguan cómo las largas intervenciones de tipo narrativo en la dramaturgia lopesca iban de la mano del romance. Lo interesante, no obstante, es comprobar cómo también desde la ladera musical, cuando el Fénix pretendía recapitular y fijar una circunstancia relevante de la trama, recurría a este metro por su carácter narrativo. Sin embargo, no conlleva este hecho que la ecuación sea siempre equivalente (narración = romance; romance = narración), sino que como se ha dicho, también emplea Lope otras formas como el villancico, el zéjel, etc. y así como no constituyen un binomio indisoluble musicalmente, tampoco lo forman en su vertiente textual<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Como se sabrá, este carácter narrativo de los romances proviene de su origen surgido a raíz de la decadencia de los cantares de gesta.

<sup>89</sup> “El romance se desvincula de la mera función narrativa –función que, por otra parte, en algunos momentos sí tiene, como se ha visto- para cargarse de nuevos significados” (Crivellari, 2015: 23).

### a) Tonos que recogen literalmente la situación vivida por los personajes

Tanto en *El duque de Viseo* como en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, y también en *Con su pan se lo coma* introduce Lope tres romances, cuyas letras recogen una alusión directa a uno o varios de los personajes de las Comedias. Este recurso demuestra, por un lado, la evidente intervención de la pluma lopesca en estos cantares (aunque algunos de ellos enmienden autoría culta con estribillos populares). Y, por el otro, la imposibilidad de negar el fluido diálogo entre lenguaje musical y lenguaje dramático, pues todo se explica desde la transparencia onomástica y no es necesario aventurarse a conjeturar nada.

La fuente de la que bebió Lope para escribir *El duque de Viseo* vivió en el oído durante generaciones hasta que quedó recogida en el *Romancero General*. En esta versión popular, el Duque de Braganza (Duque de Guimarán en la obra de Lope) y el Duque de Viseo eran considerados inocentes de conspirar contra el rey frente a la versión portuguesa del cronista mayor de Portugal, Ruy de Pina, quien en su *Crónica del rey Don Juan*, los retrataba como culpables y merecedores de sendas muertes: “Al primero, un verdugo le cortó la cabeza; el segundo fue apuñalado por el mismo rey” (Ruiz, 1966: 21).

De acuerdo con la historia, parece que la conspiración contra Juan II existió, pero “la poesía popular siempre estuvo del lado de las víctimas. Lope sigue, pues, la historia narrada en los romances” (Campbell, 2007: 29). Una historia (la ficticia inspirada en hechos reales) que aparece sintetizada en los únicos tonos cantados de este drama (acto III) y los cuales anclan, además, el verdadero tema de la pieza dramática: “El tema de *El Duque de Viseo* no es el amor sino la muerte” (Auvvert, 1969:48). Una muerte violenta<sup>90</sup>, ya que de las cinco acaecidas en la obra, cuatro son un asesinato:

Muere primero Guimarás al ocaso del acto II degollado. Muere, a continuación, Viseo casi al término del acto III: dale el Rey con la daga, y él va retirándose y cayendo con las bascas de la muerte. Se descubre, acto seguido, la muerte de Elvira por “amor inmenso” (p. 278). Y, finalmente, justo al cierre de la obra, muere don Egas en manos de Brtio y este en manos de la guarda que “mil pedazos le han hecho” (p. 278).

No obstante, son los asesinatos que coinciden con el suceso histórico (la muerte de Guimarás y la del Duque) los que más relevancia tienen y, de ahí que se fijen

---

<sup>90</sup> Para saber más, véase, Aparecida, A., (2016). «Violencia, tradición y muerte en *El duque de Viseo*, de Lope de Vega». *Theatralia: revista de poética del teatro*, 18, pp. 167-181.

musicalmente en el segundo cantar (donde se recuerda la muerte de Guimaráns) y en el tercero (donde se anuncia y preludia<sup>91</sup> la del duque de Viseo):

VOZ: Don Juan, Rey de Portugal,  
ese que llaman el Bravo,  
quejoso vive en Lisboa  
de sus deudos y vasallos.  
Con su fuerte condición  
piensa que quieren matarlo  
los portugueses famosos,  
cuatro inocentes hermanos.  
Al Condestable destierra  
también al conde de Faro,  
y a don Álvaro, el menor;  
que la envidia puede tanto.  
[...]

VOZ: Al duque de Guimarans  
mandó en público teatro  
cortar la honrada cabeza,  
digna de roble y de lauro.  
[...]

VOZ: Del buen duque de Viseo,  
mancebo fuerte y gallardo,  
tiene mil quejas el Rey,  
con ser su primo y cuñado.  
Guárdate, Duque inocente;  
guárdate, Abel desdichado;  
que malas informaciones  
ensangrientan nobles manos.

Si bien es cierto que *El Duque de Viseo* es una de las obras “más ignoradas de Lope” (Auvert, 1969: 17) y los estudios sobre la música pueden reducirse a apenas unas líneas, las lentes de la crítica leyeron acertadamente la función descriptiva y de prelude de estos tonos<sup>92</sup>. Son indiscutibles los lazos que ligan lenguaje musical con argumento dramático, pues los tres romances recogen los nombres de los personajes que han sido víctimas de una injusta autoridad real. Tanto el primer como el segundo tono funcionan a modo de recapitulación descriptiva narrando la acción principal de lo sucedido en los

---

<sup>91</sup> Véase el apartado «5.1.1.3. Preludio» de la presente investigación.

<sup>92</sup> En 1917, Émile Gigas explicaba cómo Viseo “entend une chanson triste, qui l’avertit de prendre garde, afin qu’il ne subisse pas le sort de Braganza” (85). Años más tarde, en 1995, a este carácter de advertencia destacado por Gigas, le añadía María Rosa Álvarez Sellers la función descriptiva: Viseo “oye una triste voz que narra la historia de los cuatro hermanos y advierte al Duque sobre las intenciones del Rey” (74). Esta misma orientación sigue Campbell cuando en su artículo del año 2007 comenta que “en la canción se narra lo ocurrido” y esta finaliza “con el consejo a Viseo de cuidarse del Rey” (42). Más contemporáneo es el artículo de Joan Oleza (2013), pero sus conclusiones con respecto al cantar armonizan con lo anteriormente dicho: “Dentro, cantan tristemente el romance de la muerte de Guimaráns y del destierro de sus hermanos, y los versos finales son un aviso para Viseo” (183).

actos I y II. Conviene resaltar cómo la primera canción habla de “los portugueses famosos/ cuatro inocentes hermanos”, pero se menciona tan solo a tres de ellos, al Contestable, al conde de Faro y a don Álvaro, puesto que al cuarto, al duque de Guimarans, se le reservan íntegros los cuatro versos del segundo cantar donde, de nuevo, se vuelve a hacer hincapié en su lealtad a la monarquía: “honrada cabeza,/ digna de roble y lauro”. Irrefutable es también cómo el tercer tono preludia y advierte el asesinato del protagonista de la obra. Su muerte es la verdaderamente importante<sup>93</sup> también desde un punto de vista formal y por este motivo Lope le concede el doble de versos al duque de Viseo que a Guimarans aunque estas funciones se abordarán más adelante.

Y de una obra poca conocida a una de las más emblemáticas del Fénix, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* donde, de nuevo, la tradición oral es la cantera escarpada por Lope para erigir su Comedia: “No sabemos si la fábula de *Peribáñez* tiene algún fundamento histórico, pero seguramente lo tiene tradicional. Brotó, como otras muchas obras de Lope, de un cantar o de un fragmento de romance” (Menéndez, 1949, 37).

De todos los tonos cantados en la obra, tan solo uno de ellos recoge de un modo transparente a la protagonista indiscutible de este drama historial de hechos particulares, a Casilda o “La mujer de Peribáñez” como indica el íncipit de la canción que incluye, además, aquellos cuatro versos del acervo tradicional que sirvieron de arrancadero para esta pieza dramática: *Más quiero yo a Peribáñez/ con su capa la pardilla,/ que no a vos, Comendador/ con la vuestra guarnecida*. Indica la acotación, *Canta un Segador*:

La mujer de Peribáñez  
hermosa es a maravilla;  
el Comendador de Ocaña  
de amores la requería.  
La mujer es virtuosa  
cuanto hermosa y cuanto linda;  
mientras Pedro está en Toledo  
desta suerte respondía:  
“Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla  
que no a vos, Comendador,  
con la vuesa guarnecida” (II, vv. 868-879)

---

<sup>93</sup> De ahí que Joan Oleza afirme que: “desde el principio, el principal objetivo del Rey fue el de Viseo. De ahí también la tragedia, que lleva por título su nombre” (2013: 179).

El carácter explicativo del romance es palmario: el segador canta lo que ha sucedido en Ocaña mientras Pedro se encontraba fuera. Una información que lo tranquiliza porque él había regresado de Toledo temiendo por su honra tras hallar allí un cuadro de su mujer que don Fabrique ordenó retratar a un pintor: “Notable aliento he cobrado/ con oír esta canción” (II, vv.880-881), dirá Peribáñez cuando concluya el canto, pues es en la cancioncilla donde Lope recoge el verdadero eje vertebrador de esta Comedia: la fidelidad de Casilda, quien prefiere la humildad de su marido a las riquezas del Comendador. Lope ha poetizado musicalmente un hecho que ocurrió en ausencia del labrador y la eficacia del cantar popular es indiscutible, porque “In *Peribáñez* the harvesters do not sing a harvest song but a ‘romance’ about Casilda’s virtue” (Umpierre, 1975, 83).

El siguiente tono de la obra, el último que se canta, “Cogióme a tu puerta el toro” (III, vv. 633-642), a pesar de no aludir con la misma explicitud que el anterior al personaje de Casilda, hace referencia a una “linda casada” que automáticamente el espectador puede vincular con la mujer de Peribáñez. Su permanente rechazo parece no haber minado el impulso del Comendador quien una vez más, la definitiva, intentará volver a entrar clandestinamente en casa de los desposados. En esta ocasión su aliada será la prima de Casilda, doña Inés, quien deberá abrirle la puerta cuando escuche fuera una canción. Todo está bien urdido porque la música, además de funcionar como señal velada entre Inés y don Fabrique, también actuará de manera disuasoria<sup>94</sup>: “para que con el ruido/ nadie sienta lo que passa/ de abrir ni cerrar la casa” (III, vv.457-459). Los diez versos del tono narran el incidente que tuvo lugar al inicio de la comedia: “El novillo de tu boda/ a tu puerta me cogió” (vv. 636-637) y su carácter descriptivo permite a Lope traer a colación el momento en que, por casualidad, el Comendador conoció a Casilda y cómo a partir de ese instante dedicó todas sus energías a poseerla:

In *Peribáñez* the Comendador’s serenade to Casilda, with its reference to the “novillo” of her wedding, serves not only to recall their original meeting, but to reintroduce, at a very propitious moment, the theme of marital infidelity, in the symbol of an animal with horns (Umpierre 1975, 68).

Finalmente, la última obra en que una canción recoge los nombres de los personajes protagonistas es *Con su pan se lo coma*. En esta ocasión, un romance de

---

<sup>94</sup> Véase el apartado «5.1.1.7. Persuasiva y evasiva» de la presente investigación.

cuarenta y dos versos, “Al casamiento de Fabio” (vv. 2203-2244), que ameniza la boda entre los labradores y que alude directamente a los desposados, Fabio e Inarda.

El motivo de la celebración permitía la exaltación de la alegría y el aderezo del baile era el complemento indispensable en pro de la ansiada verosimilitud. Sin embargo, y a pesar de que bailes y danzas formaron parte de las convenciones teatrales, adivinar cómo se trasladaban al escenario sigue siendo una ardua tarea, porque:

Nada sabemos de los bailes en sí, ni de sus pasos ni de sus evoluciones ni tan siquiera de los instrumentos con que se acompañaban o los disfraces de los danzantes, salvo lo que hemos leído en las acotaciones transcritas, no frecuentes, por otro lado, en el teatro de la época” (Revenga, 1983: 213).

En este aspecto, el baile que ameniza las nupcias de Inarda y Fabio constituye una excepción, porque sí que incluye las suficientes didascalias implícitas motrices como para aventurarse la crítica a reconocerlo como un *turdión*<sup>95</sup>. Dirá Fabio a Inarda: “Ea, mi dulce esposa,/ alegra el día de mi bien, haciendo/ una danza amorosa” (vv. 2197-2199). Y, a continuación, se cantan unos versos que combinan elementos tradicionales y cultos<sup>96</sup>, y que Salomon describió como “una taracea de motivos de serranilla, de tópicos de romances, de fórmulas de cancioneros” (1985: 583-584). El vínculo entre la letra de la canción y el argumento dramático queda en un primer momento justificado por la transparencia onomástica, ya que el resto del tono decide componerlo el Fénix en clave simbólica:

Al casamiento de Fabio,  
mayoral del monte nuestro,  
previenen fiestas y bailes  
los pastores y vaqueros.  
A danzar sale gallarda  
la bella Inarda y Fineo<sup>97</sup>  
y aunque fuera diferente  
fuera la gallarda en vellos.  
Con una y otra mudanza

---

<sup>95</sup> Sobre la evolución de este baile y su presencia en *Con su pan se lo coma* véase, Cuéllar, D., (2000). «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*». *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. Ciudad de México, México: Colegio de México, pp. 67-89.

<sup>96</sup> En su artículo, Donají Cuéllar (2000) ofrece un detallado análisis sobre la procedencia de los diferentes romances que conforman la canción. Véase especialmente la página 78, sobre todo, los pies de página, del 30 al 33.

<sup>97</sup> Explica Salomon que “El hecho de que no sea Fabio, el esposo de la hermosa Inarda y galán de la pieza, quien venga a bailar la *gallarda* parece indicarnos que no era bailarín el actor que debía interpretar el papel de Fabio cuando fue creada la pieza. No encontramos otra explicación ante la aparición de este Fineo que, por otra parte, no figura entre las *dramatis personae*” (1985: 582).

dan vueltas y trocan puestos,  
 ya de guerra, ya de paz,  
 siguiendo los instrumentos.  
 ¡Al arma! ¡Al arma!  
 ¡Al arma, pensamientos,  
 que quieren defenderse los deseos!  
 En alto me veo,  
 capillo de oro tengo.  
 Moros veo venir;  
 no puedo huir,  
 y aunque pudiera no quiero.  
 Ten, Amor, el arco quedo,  
 que soy niña y tengo miedo.  
 Érame yo niña,  
 y niña en cabello,  
 guardaba ganado,  
 no guardaba el pecho.  
 Andando cazando  
 viome el caballero;  
 palabras me dijo  
 que me enternecieron.  
 Ten, Amor, el arco quedo,  
 que soy niña y tengo miedo.  
 ¡Al arma! ¡Al arma!  
 ¡Al arma, pensamientos,  
 que quieren defenderse los deseos!  
 En alto me veo,  
 capillo de oro tengo.  
 Moros veo venir;  
 no puedo huir,  
 y aunque pudiera no quiero.  
 Ten, Amor, el arco quedo,  
 que soy niña y tengo miedo (vv. 2203-2244)

Como bien apuntó Salomon, se trata de un romance que emula los estadios amorosos por los que ha pasado la relación entre los desposados hasta eclosionar en el momento de exaltación de la alegría actual, y de ahí que una de las funciones argumentales que adquiera en la comedia sea la descriptiva, ya que alegóricamente se evocan “las fases de la seducción amorosa en las que se distinguen deliciosos movimientos alternados de alarma, huida, súplica femenina, [y] anuncio de la victoria masculina final” (1985: 582).

#### **b) Tonos que recogen subrepticamente la realidad de los personajes**

Las Comedias del siguiente apartado<sup>98</sup> comparten con las anteriores la función descriptiva de los tonos que enhebró Lope en ellas, pero difieren en la puntada hecha por el dramaturgo. En estas obras las canciones reúnen motivos semejantes al del argumento dramático pero el Fénix confió su vínculo a la agudeza del espectador-lector.

En *El acero de Madrid* es el tono situado hacia la bisectriz de la comedia (vv. 1345-1360) el que dialoga, quizá no tan subrepticamente, con el argumento dramático. El romance que cantan los Músicos en el interior de la casa de Belisa no es nada inocente y de él emanan unas connotaciones eróticas insoslayables a la luz de la falsa opilación de la protagonista.

La costumbre que en el siglo XVII tuvieron ciertas mujeres en *comer barro* por motivos estéticos —especialmente la palidez del rostro— es ampliamente conocida y aún practicada por hollywoodienses estrambóticas<sup>99</sup>. Una de sus consecuencias era la opilación, cuya sintomatología<sup>100</sup> se asemejaba con la del embarazo y de ahí “el ser refugio de pecadoras de las caídas amorosas” (Albarracín, 1954: 233). Para sanarse, las opiladas debían tomar agua acerada y dar paseos matutinos<sup>101</sup>, remedio este último que atraía a damas como Belisa, tan deseosas de un poco de libertad.

Es cierto que la letra para cantar no menciona a la protagonista lopesca en ningún momento, pero las alusiones al “color quebrado” típico de las opiladas, a los paseos por Madrid “al salir el alba”, y, sobre todo, al fingimiento de la enfermedad para propiciar el encuentro con el enamorado, facilitan el desenmascaramiento del yo poético que late tras el tono, Belisa.

Esa “niña del color quebrado” que vive “sin cuidado” porque madruga y no duerme no es otra que Belisa y, por lo tanto, el romance está describiendo su propia situación: “está enamorada y el criado de su galán, disfrazado de médico, le ha recetado tomar ‘hasta media/ escudilla reposada/ del agua bien acerada/ que desopila y remedia,/ con el ir a pasear” (Alín y Barrio, 1997: 74).

---

<sup>98</sup> Por orden cronológico, estas son: *El acero de Madrid*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *La burgalesa de Lerma*, *Con su pan se lo coma*, *Santiago el Verde* y *Al pasar del arroyo*.

<sup>99</sup> Para saber más, véase: Fernández, R., (2016). «Shailene Woodley: una opilada en el siglo XXI». *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, pp. 219-234.

<sup>100</sup> “Amenorrea y aumento de volumen del vientre, con achaques de la mucha agua ingerida, hace muy semejante este proceso, que corresponde a la ya desaparecida clorosis, con el embarazo” (Albarracín, 1954: 233).

<sup>101</sup> Del remedio para la opilación ha dejado constancia el *Diálogo del hierro, y de sus grandezas, y como es el más excelente metal de todos, y la cosa más necesaria para servir del hombre, y de las grandes virtudes medicinales que tiene*. En él, Alonso Escriuano aludía al brebaje de agua acerada preparado en casa y al recomendable paseo matutino.

Para *El despertar a quien duerme* no escoge Lope la métrica del romance, sino la del villancico pero con la misma función descriptiva que en la comedia madrileña. También hacia la mitad de la obra (vv. 1157-1171), el tono canta en clave alegórica el plan trazado por los villanos para desencarcelar al bueno de Rugero.

El incipit de la composición “A la lima, a la lima, que es alba/ a la lima que tocan al alba” (vv. 1157-1158) informa al legítimo señor de Barcelona que con los primeros rayos del Sol lo intentarán rescatar gracias a una lima y a una sogá que le devolverán de nuevo la libertad. Tras la inocente canción habitada por ruiseñores y pajarillos subyace todo un juego alegórico que no busca embellecer líricamente el tono, sino velar la argucia planeada.

Los referentes reales se ocultar tras máscaras: “el ruiseñor” de la canción es Rugero quien ya preso se retrataba en un conmovedor soneto (vv. 925-942) como un “pajarillo libre” que “en prisiones canta” (vv. 937-938). Ese “cazador/ que le cautivó las alas” del cantar no es otro que el Gobernador, quien lo detuvo para entregárselo “al rey”, es decir, al conde Anselmo. Y finalmente, esos “pájaros de su aldea” no son sino los villanos que quieren liberarlo gracias a sus “invenciones varias”. Sin embargo, y a pesar de las metáforas que encubren el rescate, este se ve truncado porque el Guarda 1 ha sabido desarticularlas: “quería librar al preso el bárbaro villano [...] / como [...] en la canción cantaban” (vv. 1173-1209). Una revelación que cerciora el ingenio alegórico empleado por Lope para crear un tono que describe subrepticamente lo hasta entonces sucedido, pero que también es empleado para comunicarle al preso la solución.

También en el primer tono de *El villano en su rincón* encubre Lope a los dos amantes protagonistas de este drama imaginario, la villana Lisarda y el caballero Otón. Con estos dos personajes se abría la obra en medio de una ciudad presentada como centro de fingimientos y falsedades, porque Lisarda, una aldeana, enamora a Otón vestida con ropajes de una distinguida cortesana.<sup>102</sup> No obstante, es en su verdadero hogar, en la aldea, donde se canta y se baila el tono<sup>103</sup> (vv. 1252-1301) bajo la atenta mirada de su enamorado:

---

<sup>102</sup> El obstáculo que separa a ambos amantes vuelve a ser en esta comedia de carácter social y para describir al mayor “juntador de desiguales” (v.1349), al Amor, emplea Lope la metáfora de la música: “al igual que sucede con los sonidos graves y agudos, tan diferentes, que, sin embargo, acaban siendo armónicos, así ocurre con los amantes desiguales por efecto del amor” (Marín, 1999: 61).

<sup>103</sup> El tono está dividido en tres partes bien diferenciadas: un romance, un zéjel y de nuevo otro romance aunque en forma dialogada. Estrambasaguas, por el contrario, prefiere segmentar la composición en dos partes: un romance interrumpido por un zéjel que, a continuación, se retoma pero en forma dialogada (1961: 398).

A cazar va el caballero  
 por los montes de París,  
 la rienda en la mano izquierda,  
 y en la derecha el neblí.  
 Pensando va en su señora,  
 que no la ha visto al partir,  
 porque, como era casada,  
 estaba su esposo allí.  
 Como va pensando en ella,  
 olvidado se ha de sí:  
 Los perros siguen las sendas  
 entre hayas y peñas mil.  
 El caballero va a su gusto,  
 que no le quiere regir.  
 Cuando vuelve el caballero,  
 hallose de un monte al fin;  
 volvió la cabeza al valle,  
 y vio una dama venir,  
 en el vestido serrana  
 y en el rostro serafín (vv. 1252-1271)

En un inicio pudiera parecer que la letra de la canción no se relaciona con el argumento de la trama secundaria, porque el caballero del romance “pensando va en su señora” (v. 1256) que “era casada” (v. 1258) y el espectador sabe que Lisarda no lo está. Sin embargo, son reveladores los tres últimos versos (“y vio una dama venir/ en el vestido serrana/ y en el rostro serafín”), porque en ellos se recupera el fingimiento inicial con el que se abría la Comedia, el característico tópico barroco de *ser y parecer*. Ahora el espectador sabe que esa “señora” es Lisarda, una falsa cortesana que conquistó a un caballero, personaje que, justo en ese momento, hace salir Lope a escena para bailar el zéjel que sigue al romance. Esta superposición de planos entre el pensamiento al que es conducido el público y su inminente materialización sobre las tablas es un recurso dramático empleado por el Fénix para indirectamente inclinar al público espectador a vincular el contenido del cantar con el argumento de la obra.

El conjunto de la composición (vv. 1252-1301) enraizado en el viejo motivo medieval del cazador y la serrana pretende describir<sup>104</sup> veladamente la historia de amor entre Lisarda y Otón, porque desde la trama secundaria afianza Lope el verdadero tema de *El villano en su rincón*: el Amor visto como el gran “juntador de desiguales”, cuyo

---

<sup>104</sup> Desde este mismo acercamiento lo leyó Umpierre: “The “romance” serves to remind the audience of the two previous meetings between Liarda an Otón in Act I. In addition, the two social categories mentioned in the song, “serrana” and “caballero”, correspond loosely to that of the lovers in the play (1975: 18). Y años más tarde, también Alín y Barrio: “dicho romance es una clara referencia al enamoramiento del caballero Otón y la hija del *villano en su rincón* [...] aunque deformado y trasponiendo poéticamente los hechos” (1975: 87).

ímpetu es capaz de unir a una villana y a un caballero como así unirá también a un monarca con el súbdito que se niega a verlo<sup>105</sup>.

Un mismo recurso que aún llevará a cabo Lope en otra ocasión en esta Comedia, pues la canción “¡Ay fortuna,/ cógeme esta aceituna!” (vv. 2027-2040) describe en clave metafórica y bajo un motivo labriego los trances amorosos de la relación entre Lisarda y Otón. Indica la acotación, *Los Músicos de villanos. Constanza, Belisa y Lisarda con varas*:

¡Ay fortuna,  
cógeme esta aceituna!  
Aceituna lisonjera,  
verde y tierna por de fuera,  
y por de dentro madera,  
fruta dura y importuna,  
¡Ay fortuna,  
cógeme esta aceituna!  
Fruta en madurar tan larga  
que sin aderezo amarga;  
y aunque se coja una carga,  
se ha de comer solo una.  
¡Ay fortuna,  
cógeme esta aceituna!

Temáticamente la composición se divide en dos partes: la primera estrofa, donde se describe la aceituna, y la segunda, donde se hace referencia a su uso. Escénicamente es verosímil porque da color a un típico cuadro labriego donde el canto acompañaba la labor, pero la letra de la canción también se presta a una interpretación más honda en sintonía con la insatisfacción amorosa de Lisarda. Ha conocido la joven los ropajes exteriores más sedosos del amor, pero también las contrariedades que amargan los pensamientos y entristecen el corazón. El tono, por lo tanto, no solo “helps define the setting, an olive field, and lends a rustic tone to the scene” (Umpierre, 1975: 83), sino que “is probably intended as an allusion to Lisarda’s dissatisfaction concerning her amorous relationship with Otón”<sup>106</sup> (Umpierre, 1975:83).

La coherencia entre lenguaje musical y lenguaje dramático es rotunda y de un ingenio creador mucho más admirable en obras como *La burgalesa de Lerma*, donde

---

<sup>105</sup> Esta función de la música, ya no argumental, sino estructural se analiza en el apartado «5.1.2. El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías» de la presente investigación.

<sup>106</sup> También Salomon extrajo conclusiones semejantes a las de Umpierre: “La canción expresa líricamente el tormento amoroso de la joven aldeana que sueña con el caballero Otón, con quien se ha encontrado antes” (1985: 501).

Lope supo adaptar el tono para que este se acomodara tanto a los círculos cortesanos<sup>107</sup> como a los corrales de comedia.

Roberta Alviti en su edición de la obra la describe poéticamente como una comedia “con dos almas” (Alviti, 2000: 17) y aunque la autora no alude directamente a los tonos en su análisis, se comprobará cómo también en las canciones el Fénix “estructuró la comedia como un texto que se pudiese deconstruir, montar y desmontar según el público al que cada vez se destinaba” (Alviti, 2000: 17).

Es en el acto III y en el jardín del conde Mario donde engarza Lope uno de los tonos más extensos de su corpus (vv. 2904-3026). Un romancillo con dos pasajes octosilábicos de ciento veinte versos en los que se dan cita canciones populares con otras de presumible creación lopesca, pero ambas traídas a colación tanto de las circunstancias históricas que vieron nacer la comedia como de la acción interna que mueve a los personajes: “In some cases an allusion may refer both to the participants in the celebrations and to the protagonist and the action of the play” (Umpierre, 1975: 7-8).

La agudeza del Fénix fue capaz de aunar letras para cantar que como la comedia tuvieran doble alma. Por un lado, porque se vinculan con los motivos y los personajes históricos de los festejos de 1613. Y, por el otro, porque al hacerlo de manera encriptada, el cantar también puede relacionarse con las circunstancias internas de la obra al margen de su carácter encomiástico. Tras las “dos serranas bellas” a las que alude el tono pueden esconderse los personajes ficticios de Clavela y Leonarda, quienes están danzando al son de la canción, pero en él también pudieron reconocerse Isabel y Ana Mauricia, audiencia cortesana en la que en primera instancia se representaría la comedia:

A description of the “serranas” follows, “la menor, trigueña” and the oldest, blonde, which may be an allusion to Isabel [...] and Ana Mauricia [...], who were dark-haired and blonde respectively. Simultaneously, the two “serranas” may also refer to Leonarda and Clavela, particularly since the former disguises herself as a “serrana” to see the royal celebration in Burgos (Umpierre, 1975: 8).

---

<sup>107</sup> Recuérdese que *La Burgalesa de Lerma* (1613) nació al calor de circunstancias mundanas que caracterizaron el reinado de Felipe III (1598-1621): un viaje hacia Lerma, pasando por Segovia, Burgos y Ventosilla al que el propio Lope asistió, seguramente con motivo de la inauguración de la plaza ducal, cuya construcción había finalizado el año anterior.

Una alusión simultánea<sup>108</sup> también aplicable a esos “dos bellos zagales” que son “en su villa alcaldes”<sup>109</sup>, tras quienes bien pudieron reconocerse el duque de Lerma, alcalde del castillo de Burgos, y su hijo, el duque de Uceda. Pero como la referencia es ambigua se presta a ser interpretada, o bien como una proyección de las personalidades y circunstancias contemporáneas a la audiencia cortesana, o bien como un guiño lopesco enhebrado con los entresijos de los personajes de ficción.

Hasta los aquí analizados, los tonos de las Comedias, especialmente los de *El villano en su rincón* y el de *La burgalesa de Lerma*, son compositivamente prolijos, pero también desde la brevedad de tan solo un par de versos puede ejercer una canción la función descriptiva. Este es el caso del refrán cantado en *Con su pan se lo coma*, cuyo *leit motiv*, condensado en dos versos, entronca con la acción transcurrida simultáneamente en el escenario.

El regreso de Celio queda enmarcado por el tono “Al cabo de los años mil,/ vuelven las aguas por do solían” (vv. 2658-2659 y 2736-2737) que los *Villanos músicos* cantan para celebrar el retorno del noble-labrador. Arrepentido de haber abandonado su verdadero hogar, Celio regresa mecido por una sintonía que simbólicamente alude a su propia situación: el eterno retorno de las aguas volviendo a su cauce armoniza con el restablecimiento de Celio con su centro. Y es tan evidente el diálogo entre lenguaje musical y dramático que el propio personaje subraya la idoneidad de la letra para cantar: “Nunca vino la canción/ más a propósito, hermano,/ que agora” (vv. 2660-2662).

Pero de nuevo en *Santiago el Verde* Lope recurrió a la métrica del romance (no exclusiva pero sí muy vinculada con la función descriptiva) para cantar el juego de traiciones que ha caracterizado la relación entre Celia y Teodora, enamoradas ambas del mismo hombre, de don García. Esta composición es la última que se canta en la comedia (vv. 1821-1836) y en su letra pueden reconocerse ambas protagonistas que, para más inri, la están bailando al compás del *desafío*<sup>110</sup>. Indica la acotación *Cantan los músicos y bailan Lisardo, don Rodrigo, Teodora y Celia*:

---

<sup>108</sup> Sobre la técnica de la alusión simultánea reflexionó Marcel Bataillon a la luz de la Comedia *El villano en su rincón*, donde también la empleó aunque, a diferencia de *La Burgalesa*, no lo hizo en una letra para cantar, sino en el conjunto de la obra, de la cual “on ne peut rien comprendre sans lui au subtil système d’allusions agencé par Lope” (1949:11). Para más información, véase, Bataillon, M., (1949). «*El villano en su rincón*». *Bulletin Hispanique*, LI, pp. 5-38.

<sup>109</sup> “Clearly a reference to the Duke of Lerma, who, among many other titles, held that of ‘alcalde’ of the castle of Burgos, and to his son, the Duke of Uceda” (Umpierre, 1975: 8).

<sup>110</sup> Baile nada azaroso, cuyo nombre es análogo al envite de Celia para con el dios Amor, pues a pesar de amar la dama a don García se ve obligada a renunciar a él porque su hermano ya le ha concertado matrimonio con otro galán, don Rodrigo. Renegando de su verdadero amor, ha desafiado Celia a Cupido, y los movimientos y ademanes del baile representan tan solo un vano intento para evitar

Una niña desdeñada,  
ingrata consigo misma,  
orilla de Manzanares,  
valiente a Amor desafía.  
Los dos salieron al campo  
cuando el alba se reía  
de ver huyendo la noche,  
que por unos montes iba.  
Pensó Amor que venía sola,  
y la traidora traía  
otras dos niñas con ella  
que mataban con la vista.  
Pasó Amor la flecha al arco.  
La niña, muerta de risa,  
con un arco de sus ojos  
volvió la flecha ceniza (vv. 1821-1836)

El yo poético que se esconde detrás de esa “niña desdeñada” e “ingrata consigo misma” es Celia, cuya actitud se proyecta también en el adjetivo “traidora” porque lejos de mediar en la relación entre don García y Teodora, acaba arrebatándole a su amiga el enamorado. En el enredo que propicia el acercamiento entre ambos están involucradas las otras “dos niñas” que canta el tono, es decir, Inés (criada de Celia) y la misma Teodora, quien acabará desdeñando a don García porque Celia lo retrata falsamente como un caballero insolente y, además, casado y con hijos. Debió de despertar la algarabía entre el público de la época ver bailar a ambas damas enamoradas del mismo galán al son del *desafío* y al compás de una letra que las interpelaba de cerca, porque tan traidora empieza siendo Celia como lo acaba siendo Teodora, quien no dudará en volver a acercarse a don García después de ser conocedora del engaño.

También el último tono de la comedia *Al pasar del arroyo* funciona, como el anterior, evocando el germen temático desencadenante de la acción. Si en *Santiago el Verde* era el juego de traiciones, en *Al pasar del arroyo* la canción compuesta por cuatro seguidillas recupera el lugar donde nació la pasión entre Jacinta y don Carlos. Indica la acotación: *Canten y bailen un labrador y una labradora*:

Al pasar del arroyo  
del Alamillo,  
las memorias del alma  
se me han perdido.

---

la flecha dorada que ya se ha clavado, sin embargo, en su corazón. Para saber más sobre este baile, véase, Castro, J., (1972). «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega». *Les langues néo-latines*, 185, pp. 25-42.

Al pasar del arroyo  
de Brañigales,  
me dijeron amores  
para engañarme.  
Pero con perderme  
gano yo tanto,  
que al amor perdono  
tan dulce engaño.  
Al pasar del arroyo  
de Canillejas,  
viome el Caballero;  
antojos lleva (vv. 2883- 2898)

Este último intermedio musical viene de la mano de verdaderos aldeanos (Teresa, Pascual y Laurencio), quienes llegan a casa de don Luis para festejar la nueva posición de Jacinta, personaje que representa la mixtura entre dos extremos<sup>111</sup> aparentemente tan opuestos, la corte y la aldea. Para la celebración traen consigo instrumentos y la canción escogida vuelve a ser un conocidísimo cantar, especialmente la primera seguidilla<sup>112</sup>, de la que Lope tomó, además, el título para esta comedia. “Al pasar del arroyo” fue donde se engendraron los amores como consecuencia de las ya habituales avenidas del arroyo de Brañigales de las que el público de la época estaba al corriente y, por tanto, vemos cómo Lope aprovecha una circunstancia veraz para enmarcar la fábula de Jacinta y don Carlos, y dotar así de verosimilitud la historia de amor, cuyo nacimiento se describe metafóricamente hacia el final de la obra con esta canción.

## **2. Orientada a los personajes: expresión de un sentimiento y/o emoción (1ª y/o 3ª persona)**

En esta segunda subdivisión se encuentran todos aquellos tonos en los que la letra de la canción es el cauce mediante el que fluyen los sentimientos de los amantes: desde el amor hasta la desazón, pasando por la envidia y los celos, todo se expresa con un lirismo que conduce a Lope a separarse del romance tan empleado a la luz de la trama. Ahora, sin embargo, los tonos gozan de mayor carga poética, porque sus versos

---

<sup>111</sup> Se dice en la obra que Jacinta ha hecho “la Corte aldea” (v. 2868).

<sup>112</sup> Prevalece la incógnita de si las tres restantes fueron también populares o si, por el contrario, son una reelaboración de Lope tomando como modelo el cantar conocido. A este respecto dicen Alín y Barrio: “esta cancioncilla parece que fue bien conocida. No así las otras tres, de las que no encontramos más referencias. ¿Fueron todas creaciones de Lope? ¿Las escribió teniendo *in mente* el citado comienzo? ¿Son las cuatro populares?” (1997: 14).

describen emociones íntimamente ligadas con el trasunto dramático. Pero, a diferencia de los tonos no cantados, que se expresan en su mayoría en primera persona<sup>113</sup>, estas composiciones suelen estar cantadas por otros personajes que comparten espacio escénico con los enamorados. El vínculo entre intérprete-contenido no es pues directo, pero aun así su engarce para con el argumento dramático es indiscutible.

Dependiendo del intérprete de la letra para cantar, se pueden distinguir dos clasificaciones: aquellas Comedias en que los tonos son cantados por los Músicos y aquellas otras donde es otro personaje (de ocasión o no) el que los entona.

### **a) Tonos cantados por Músicos**

La intervención de los Músicos en la Comedia lopesca es en algunas obras realmente nimia, sobre todo en comparación con el resto de personajes ancilares, pero ello no significa que sus parlamentos sean puramente instrumentales. Es cierto que no es comparable el volumen dialogal de los Músicos, ya no con el resto de personajes ancilares con los que comparten espacio, sino que ni siquiera con aquellos otros considerados protagonistas. Pero la importancia argumental y estructural de lo que cantan no radica en la cantidad, sino en la calidad, esto es, en las sagaces puntadas que enhebran lenguaje musical con lenguaje dramático. Intervienen en Comedias como *La fuerza lastimosa*, *La corona merecida*, *La discreta enamorada*, *El villano en su rincón*, *Ello dirá*, *La moza de cántaro*, *Santiago el Verde* y *Por la puente, Juana*.

En el único intermedio musical insertado en uno de sus tempranos dramas palatinos, *La fuerza lastimosa*, Lope ya engarzó un tono (vv. 1192-1203) para cantar la desolación de la Infanta protagonista. Abatida al creer que el conde Enrique la abandonó después de gozarla, este regresa a la corte irlandesa tras tres años en España, pero lo hace acompañado de su nueva esposa y sus tres hijos. El espectador-lector juega con ventaja porque conoce al verdadero culpable de la deshonra, Octavio, pero la Infanta sigue sumida en una tristeza que su padre intenta sanar mediante la música. Indica la acotación, *Cantan los músicos*:

Madrugaba entre las rosas  
el alba, pidiendo albricias  
a las aves y a las fieras  
de que se acercaba el día,  
cuando, viéndose engañada

---

<sup>113</sup> Véase el apartado «5.2. Música integrada. Tonos teatrales no cantados» de la presente investigación.

del duque Vireno, Olimpa  
a voces dice en la playa  
a la nave fugitiva:  
“Plegue a Dios que te anegues,  
nave enemiga!  
Pero no, que me llevas  
dentro la vida” (vv. 1192-1203)

La canción evoca a la deshonrada Olimpia que es, en realidad la Infanta Dionisia, una abandonada por el duque Vireno, la otra, por el conde Enrique. El tono es un espejo en cuyo reflejo se ve retratada la dama y a pesar de que conserva su cordura y sabe que lo cantado es invención, se produce una fusión con el personaje de ficción.

El mimetismo alcanza su éxtasis cuando exclama Dionisia: “Yo soy<sup>114</sup> la que un triste día/ a la orilla de la mar,/ viendo a Vireno embarcar,/ con tristes voces decía: *¡Plegue a Dios que te anegues,/ nave enemiga!*” (vv. 1224-1229). Ese “Vireno” que recupera la dama de la canción es, en realidad, el conde Enrique y ella es, en consecuencia, Olimpia, la máscara que clama su propia historia<sup>115</sup>. Los lazos entre el contenido de la canción y el argumento dramático se tensan férreamente y en ellos reposa la función descriptiva, porque la música canaliza en tercera persona la emoción desesperada de la Infanta. Una técnica recurrente en Lope de la que también se percató Umpierre:

A favourite device of Lope is to “pintar la situación” by means of a song. [...] describe key situations or relationships between characters, similar to those in the plays: situation in the play, The Infanta Dionisia is seduced by the Duke Otavio; situation in the song, Olimpia is seduced by the Duke Vireno” (1975: 52).

Ante los ojos de los allí presentes, la reacción de Dionisia al cantar es desmesurada y parece que la confusión que provoca su actitud en el resto de los personajes es una prolongación de su propio desconcierto<sup>116</sup>. Pero lo cierto es que ese cantar, verso a verso, ha ido reabriendo una herida todavía no cicatrizada que ha acabado desgarrando de nuevo a la dama:

---

<sup>114</sup> Recuérdese que el acto I finalizaba con el conde Enrique embarcando para zarpar y huir a España con lo que muy bien podría haberle gritado la Infanta esas mismas palabras de haberlo visto en su partida.

<sup>115</sup> “¡Que se fuese desta suerte/ el duque Vireno a España!/ Que desde la noche al día/ en sus brazos le tuviese,/ que la gozase y se fuese,/ ¿esto no es alevosía?” (vv.1248-1253).

<sup>116</sup> Por un lado, el rey no comprende la repentina cólera de su hija: “aquestas son canciones;/ no repares tanto en ellas” (vv.1258-1259). Pero, por el otro, los criados aciertan en adivinar el mal de la Infanta: “Cuatro años ha que falta/ mucho es durarle el amor./ Quizá le falta el honor” (vv. 1234-1236).

A veces, el romance sirve como revulsivo de la consciencia o los sentimientos de un personaje. [...] Su padre desconoce la causa de su locura, no comprende su redoblado furor, que estriba en que el romance relata su propia vivencia personal, abandonada también por el conde Enrique. [...] sus protestas de que la historia del romance no es una fábula sino *verdad* aluden a su experiencia ya que se identifica con la Olimpia de la ficción (Hernández, 1992: 52-53).

También en otra Comedia de su primera etapa, en *La corona merecida*, Lope de Vega recurre a un único intermedio musical hacia la mitad de la obra (vv. 1503-1506) para cantar un tono que proyecta, en esta ocasión, los celos de la reina Leonor. Como en *La fuerza lastimosa*, es esta también una escena palaciega donde los músicos pretenden con su canción apaciguar la pena que ahoga al personaje. Sin embargo, el tono no logra tal cometido, porque en su letra se ve reflejada la reina. Indica la acotación, *Canten*:

Agora sabréis de celos,  
corazón,  
que, si pensáis que son cielos,  
infiernos del alma son (vv. 1503-1506)

La actitud distante de su marido tan solo seis días después del desposorio es la mecha que aviva sus celos, porque desconoce doña Leonor el motivo que conduce a su esposo a abandonar el palacio de noche. En este sentido, el público vuelve a jugar con ventaja, ya que es testigo de la obstinación de Alfonso por la dama doña Sol. Pero lo que ni Leonor ni el espectador sospechan todavía es que la Reina no tiene de qué temer, porque “Sol sirve de contrapartida a Alfonso, a quien se resiste con el mismo ahínco que él pone en perseguirla” (Kirschner y Clavero, 1998: 172). Sin embargo, como la gravedad de este personaje la descubrirá doña Leonor al ocaso de la obra, el tono no logra moverle los afectos, ya que describe el infierno que hace abrasar su alma. Lo advertía ella misma cuando afirmaba que “oír templar un instrumento/ es darle mayor tormento/ y doblalle la pasión” (vv. 1496-1497):

In *La corona merecida* [...] it is a queen, Doña Leonor, wife of Alfonso VIII of Castile, who feels the pangs of jealousy. After speaking to her lady in waiting, Doña Elvira, about the king's cold behaviour towards her, she asks her musicians to sing a song about jealousy, adding that it should be grave in tone (Umpierre, 1975: 23).

La canción emplaza al triángulo formado por los monarcas y doña Sol, y, si bien los celos de doña Leonor quedan probados desde el comportamiento de su marido<sup>117</sup>, son inválidos desde la actitud heroica de doña Sol quien es consciente de que “la obediencia debía al rey no puede llevarla a cabo a costa de la disolución de su integridad y virtud” (Kirschner y Clavero, 1998: 171).

No es baladí que tras el tono la acotación indique la entrada al escenario de *El Rey y don Pedro y don Manrique*, pues la canción acoge la salida a escena del hombre con cuya actitud mantiene desvelada a su esposa hasta el amanecer: “The song ends with the arrival of the king, which it has served to foreshadow”(Umpierre, 1975: 23).

Don Alfonso miente con la verdad sobre los motivos que lo han llevado a abandonar el palacio por la noche y es este engaño el que insufla corporeidad a las emociones cantadas por los Músicos que están, desde esta visión, bien justificadas, porque la obcecación del Rey para con doña Sol lo llevará, incluso, a encarcelar injustamente al marido de esta, a don Álvaro.

Alejados ya del escenario palaciego, pero con un único tono también engarzado hacia la mitad de la comedia, el Prado de San Jerónimo es el lugar en que los Músicos de *La discreta enamorada* van a cantar un tono que sí logrará producir giros en las almas de los personajes. Hasta allí se ha desplazado la altiva Gerarda con Doristeo para darle celos a Lucindo. Les *cantan* los Músicos:

Cuando tan hermosa os miro,  
de amor suspiro,  
y cuando no os veo,  
suspira por mí el deseo.  
Cuando mis ojos os ven,  
van a gozar tanto bien;  
mas como por su desdén  
de los vuestros me retiro,  
de amor suspiro;  
y cuando no os veo,  
suspiro por mi deseo (vv. 1128-1138)

El villancico<sup>118</sup> de estribillo polimétrico describe el padecimiento sufrido por el afligido Lucindo al ver a su enamorada Gerarda en brazos de otro hombre: “Celos por

---

<sup>117</sup> Los devaneos del Rey quedan tempranamente asentados por lo que su personaje se perfila ya desde el inicio de la obra con tintes negativos: inmaduro, arbitrario y vanidoso son adjetivos que califican su comportamiento y que ayudan a clasificar la obra dentro de aquellos dramas de poder injusto donde los deseos del monarca priman por encima de los derechos de sus vasallos.

<sup>118</sup> Fue puesto en música por Joaquín Turina. Véase, Turina, J., (1936). *Homenaje a Lope de Vega. Para canto y piano*. Madrid, España: Unión Musical Española.

los ojos tomo,/ ya el alma comienza a arder” (vv.1169-1170). El elemento intangible que expresa el tormento del yo poético son los suspiros “como elemento del amor” (Revenga, 1983: 47) característicos en este tipo de poesía galante.

Lo interesante, no obstante, de este tono es su poder conmovedor, porque si en un primer momento la letra queda trenzada con el apenado Lucindo, al término del cantar este logra transmutar al yo poético oculto tras los versos y ahora será la propia Gerarda la que se abraza de celos al ver al galán que desdeñaba en brazos de otra mujer, la fingida Estefanía que no es otro personaje que el criado Hernando vestido de dama. Será entonces cuando la altivez de Gerarda se desinflen y sea ella misma la que tamice la canción a la luz de sus propios sentimientos: “Entendídome ha la letra” (v. 1253), exclamará.

De su etapa de madurez es ya una obra rica en tonos cantados, *El villano en su rincón*, donde tan solo uno de ellos (un zéjel encajado en medio de dos romances, vv. 1272-1279) funciona descriptivamente cantando las preocupaciones amorosas de Lisarda quien, además, asume el protagonismo de la escena. Indica la acotación, *Sale Lisarda a bailar*:

Por el montecico sola.  
¿cómo iré?  
¡Ay Dios! ¿Si me perderé?  
¿Cómo iré, triste, cuitada,  
de aquel ingrato dejada?  
Sola, triste enamorada,  
¿dónde iré?  
¡Ay Dios! ¿Si me perderé? (vv. 1272-1279)

El tono pudo parecer íntegramente popular a Menéndez Pidal,<sup>119</sup> porque conserva la forma arcaica y rústica de versificación monorrima, pero lo cierto es que fue creado por Lope y trenzado con los más hondos entresijos dramáticos.

En una primera lectura es evidente cómo la letra interpela a Lisarda, cuyo baile se mueve al compás de las incertidumbres amorosas cantadas en el tono. Es cierto que las preocupaciones de la villana por su enamoramiento hacia el caballero Otón habían sido expuestas en conversaciones previas con Belisa y Constanza, pero ahora las fija Lope musicalmente. Sin embargo, en una lectura más profunda el motivo de la pérdida en el monte armoniza con la treta urdida por el Rey para lograr ver a Juan Labrador,

---

<sup>119</sup> Ramón Menéndez Pidal describe la composición como “cantarcillos populares” haciendo referencia a “Por el montecico sola” y a “Deja las avellanicas, moro” (1968b: 183).

quien se encuentra recluido en su aldea. El zéjel, por tanto, puede entenderse en clave simbólica y a la luz de los amores entre Lisarda y Otón, pero también vinculándolo con el argumento principal de la Comedia y “la falsa pérdida [del monarca] en el bosque” (Martínez, 2010: 30).

La fecundidad creadora impulsó a Lope de Vega a cruzar las fronteras de una España que dramáticamente se le había quedado pequeña. Si en *La fuerza lastimosa* y en *El villano en su rincón* los lugares escogidos habían sido Irlanda y París, en *Ello dirá* el Fénix viajó hasta Hungría<sup>120</sup> consciente de que este nuevo horizonte atraería al público de los corrales. No obstante, el país magyar le sirvió únicamente como telón de fondo para armar un argumento donde el Amor volvía a erigirse como el verdadero protagonista, porque conocida es la libetar geográfica e histórica que Lope se permitió en sus Comedias, también en aquellas de asunto húngaro.<sup>121</sup>

En *Ello dirá* los tonos parecen ser una proyección del regocijo de los personajes, porque se cantan en escenas de bienvenida (vv. 2334-2395) y en desposorios (vv. 2951-2954). La realidad, sin embargo, es que los cantares tan solo aparentan felicidad, porque tras ellos late un contraste que armoniza con la conflictiva relación entre Octavia y Marcela, enamoradas ambas del mismo hombre, Teodoro. La última canción de la Comedia, la de la escena nupcial, será la encargada de recoger en la brevedad de cuatro versos esta oposición que interpela a las dos damas. Cantan los Músicos:

No hay placer  
como, querido, querer.  
No hay pesar  
como, aborrecido, amar (vv. 2951-2954)

La seguidilla contrapone el placer de amar y ser correspondido con el pesar de amar y ser aborrecido. Dos estadios amorosos antitéticos que armonizan con las contrarias emociones de una y otra dama, pues mientras que en los dos primeros versos se proyecta el sentimiento de regocijo de Octavia, feliz por casarse con Teodoro; en los

---

<sup>120</sup> Las similitudes entre los hechos históricos y religiosos de España y Hungría, y la semejante idiosincrasia entre ambos países fue un resorte del que el Fénix se benefició, consciente de que las comedias de temas y asuntos húngaros interesarían a su audiencia nacional “hasta el punto de crear, por así decirlo, un nuevo tipo de comedia: el de la *Comedia de Hungría*” (Bocsi, 1967: 95).

<sup>121</sup> “La mayoría de las comedias de tema húngaro de Lope no tienen, sin embargo, ningún fondo histórico, sino son más bien fruto de la fecunda imaginación y prodigiosa capacidad creadora del Fénix. En tales obras, el dramaturgo inventa un asunto, lo desarrolla, y, finalmente, hace de él una *Comedia en Hungría*, sin duda, para prestar así mayor verosimilitud al argumento extravagante” (Bocsi, 1967: 99).

restantes se recoge el tormento de Marcela, quien a hurtadillas está contemplando cómo su marido se casa con otra después de haber ordenado su muerte:

She cannot repress her anguish at seeing the new bride and groom and stands transfixed, pondering what to do [...]. The pathetic note of her confession is taken over by the song which the musicians sing to celebrate the wedding, which summarizes the contrast between Octavia's happiness and Marcela's grief" (Umpierre, 1975: 23).

En *La moza de cántaro* también son cuatro versos compendiados bajo la métrica de la seguidilla los que cantan unos Músicos, pero en esta ocasión en la intimidad de la casa de doña Ana, quien rechaza estar a solas con el Conde e insiste en que don Juan, a quien realmente ama, los acompañe en la velada nocturna:

¿De qué sirven, ojos serenos,  
que no me miréis jamás?  
De que yo padezca más,  
y no de que os quiera menos (vv. 1031-1034)

La canción describe el sentimiento de rechazo que padecen todos los personajes que habitan la escena. Umpierre vinculó el desdén que emana del tono solamente con el personaje de doña Ana: "Musicians sing then a song which gives lyrical expressions to Doña Ana's emotions" (1975: 24), pero lo cierto es que las flechas de plomo de Cupido han alcanzado tanto a la dama como a los caballeros que la acompañan durante la noche, porque los tres tienen en común que aman a quien los aborrece. Doña Ana no mira con ojos apasionados al Conde quien, sin embargo la pretende. Ella se ha enamorado de su primo, de don Juan, pero este a su vez tampoco la corresponde en su amor, porque suspira por otra mujer. La canción, por tanto, no solamente se vincula con un personaje en concreto dentro de la escena, sino que condensa un sentimiento, el de rechazo de la persona amada, que todos (doña Ana, el Conde y don Juan) están padeciendo:

El conde quiere a doña Ana y, para conseguirla, se atreve inclusive a iniciar su cortejo con engaños [...] Doña Ana quiere a don Juan y está dispuesta a usar al conde de "trampolín", con tal de obtener el amor de don Juan, que es lo que ella desea (Corral, 1981: 454).

Los tonos de las Comedias hasta aquí analizadas son cantados por la figura mediadora de los Músicos, quienes interceden entre el contenido de la letra y el

personaje a quien esta interpela. Sin embargo, en un momento dado de *Santiago el Verde*, don García cede su voz a un tono que canta su propia experiencia. Indica la acotación, *Apártanse y salen cantando los Músicos y una mujer bailando*:

MÚSICOS: En Santiago el Verde  
me dieron celos.  
Noche tiene el día,  
vengarme pienso.  
Álamos del Soto,  
¿dónde está mi amor?

[...]

DON GARCÍA: Álamos del Soto,  
¿dónde está mi amor?

MÚSICOS: Si se fue con otro,  
morireme yo (vv. 1470-1482)

También en esta comedia juega Lope con el contraste de escenas, porque vivifica la tristeza de don García oponiéndola con el regocijo del espacio que lo envuelve. El bullicio y la agitación de la festividad contrastan con las palabras del galán, desalmado hasta que no aparezca quien le insuffle alegría, su amada Celia. Sus intervenciones, “Tarde bien entretenida/ para quien alegre esté” (vv. 1373-1374) o “Todo es pena para mí/ mientras mi gloria no viene” (vv. 1389-1390), lo sitúan en un ambiente que le es foráneo mientras no se reencuentre con su enamorada. Está en el Soto y bajo el halo de la festividad del uno de mayo, pero su intención no es, como la del resto de personajes, celebrar la llegada de la primavera, sino encontrarse con Celia a quien no logra ver por la agitación que Lope se ha encargado de crear con el gentío, el ruido de coches, y los Músicos entrando y saliendo de escena:

La sensación principal que transmite este segundo acto [...] es la de un espacio abarrotado donde resulta difícil moverse y encontrar a personas, lo que, precisamente, facilita, para los intereses de la pareja protagonista, el ansiado encuentro amoroso [...], de manera excepcional, la rigidez de la etiqueta urbana se permuta por la laxitud del contexto lúdico (Sáez, 2014: 53).

Desesperado porque se dilata el momento, interviene en la canción reclamando al Soto “¿dónde está mi amor?”, una interrogación que canaliza su emoción exasperada que no lo detiene, sin embargo, en su búsqueda. Se ve don García tan proyectado en los primeros versos cantados por los Músicos que no duda en cogerles el testigo para clamar en primera persona su propia experiencia. Los lazos que ligan el binomio

intérprete-canción son ahora más férreos que nunca, porque se difumina la figura de los Músicos y el contenido del tono armoniza con quien lo canta.

Firme en su propósito de buscar a Celia, abandona el galán la escena, pero restan en ella los Músicos para cantar una seguidilla en la que Lope entronca realidad y ficción a propósito del escaso caudal del río Manzanares y del fuego amoroso que abrasa a sus protagonistas:

Manzanares claro,  
río pequeño,  
por faltarle el agua  
corre con fuego (vv. 1487-1490)

Fueron habituales en el Siglo de Oro las sátiras fijadas tanto en el tamaño como en el caudal del río Manzanares, que siendo el que cruzaba la capital de la Monarquía Hispánica, desentonaba con la pobreza de sus aguas. Desde Luis Vélez de Guevara<sup>122</sup> hasta Luis de Góngora<sup>123</sup>, pasando por Francisco de Quevedo<sup>124</sup>, etc., fueron copiosas las referencias socarronas<sup>125</sup> que en *Santiago el Verde* Lope recupera supeditando la habitual ironía al argumento dramático.

En la comedia el estiaje funciona como contraste al amor que abrasa a los protagonistas expresado mediante la metáfora fosilizada del fuego. Los opósitos agua-fuego remiten al también opuesto binomio realidad-ficción, ya que el Fénix trenza sucesos verídicos y sabidos por el público (la escasez del río Manzanares) con otros fingidos (el fuego amoroso que une a sus protagonistas).

Mediante este juego de elementos contrapuestos construye Lope la seguidilla de aire tradicional encargada de describir metafóricamente la pasión de don García y Celia. En este sentido, es reseñable el lugar que Lope le otorga al tono, pues este se canta justo después de que don García abandone el escenario y antecediendo la salida a escena de Celia, la mujer por la cual el galán se siente incapaz de vivir la festividad en plenitud. Mientras el gentío celebra la eclosión de la primavera, todo en él resta invernal hasta que no amanezca antes sus ojos quien lo haga florecer y es al término de la copla

---

<sup>122</sup> “El río de Manzanares, que se llama río porque se ríe de los que van a bañarse en él, no teniendo agua, que solamente tiene regada la arena” (1988: 206).

<sup>123</sup> “Manzanares, Manzanares,/ vos, que en todo el acuatismo/ Duque sois de los arroyos/ y Vizconde de los ríos” (1961: 220).

<sup>124</sup> Los versos de Francisco de Quevedo son, quizá, los más famosos dedicados al pobre río: “Manzanares, Manzanares,/ arroyo aprendiz de río,/ platicante de Jarama,/ buena pesca de maridos” (1981: 879).

<sup>125</sup> Para ahondar más en ellas, véase: Vélez de Guevara, L., (1988). *El Diablo Cojuelo*. Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano (Ed.). Madrid, España: Clásicos Castalia, p. 61 (nota a pie de página, nº. 7).

cuando aparece por primera vez en el acto II Celia. Indica la acotación, *Vanse cantando y salen Celia y Teodora, con capotillos*.

Finalmente, también en *Por la puente, Juana*, doña Isabel es fiel a su tormento y decide rechazar todo contento “hasta que no torne mi Sol” (v. 834), esto es, hasta que no se reencuentre con don Juan. Sin embargo, la escena es compartida con el Marqués de Villena, una figura de autoridad para una humilde y rústica labradora como ahora es doña Isabel / Juana y, por lo tanto, no puede esta negarse a bailar. Será ella misma la que ordene a los Músicos: “Toquen, y vaya de joya” (v. 847). Y a continuación indica la acotación, *Los Músicos cantan y bailan*:

Por el río de mis ojos  
nadando quiero pasar,  
y las olas de mis ojos<sup>126</sup>  
dicen que me han de anegar.  
Cuando el ausencia porfia,  
quién vencerá su aspereza,  
nadando va mi tristeza,  
por llegar a su alegría,  
y nunca puedo alcanzar  
mis deseados despojos,  
y las olas de mis enojos  
dicen que me han de anegar (vv. 851-862)

La alegría que debería suponer este paréntesis en las tareas de las criadas contrasta con la tristeza de Juana. Una desazón descrita en el tono que proyecta el tormento de la falsa labradora por haberse separado de su enamorado. Le ahoga su ausencia, pero toda esta pena condensada en la canción y en perfecta armonía con el humor que Juana ha estado mostrando desde el inicio de la comedia es, en realidad, la exaltación última y coronadora de su tristeza, porque el tono antecede la anagnórisis entre los dos amantes, quienes se reconocerán en la escena V poniendo así fin a la congoja por la ausencia.

### **b) Tonos cantados por otros personajes**

En las cuatro Comedias que conforman este apartado<sup>127</sup> el binomio intérprete-contenido va a seguir estando mediatizado por un tercero, en esta ocasión, no por la

---

<sup>126</sup> La edición de Sainz de Robles transcribe el verso como también lo recogen Alín y Barrio en su *Cancionero*, “y las olas de mis enojos”.

<sup>127</sup> Por orden cronológico, estas son: *La inocente sangre*, *La octava maravilla*, *Los ramilletes de Madrid* y *El caballero de Olmedo*.

figura de los Músicos, sino por otras *dramatis personae* que intervendrán cantando unos tonos cuyas letras tampoco los interpelará directamente, sino que serán también proyecciones de sentimientos y emociones de otros personajes. Estos nuevos intérpretes pueden tener papeles relevantes dentro de la obra como sucede con los criados Leonido y Tello de *La inocente sangre* y *El caballero de Olmedo* respectivamente, u otros mucho más nimios y de ahí que se les denomine *personajes de ocasión*, porque ni habían aparecido en la comedia ni volverán a hacerlo después de cantar el tono, como así ocurre en *La octava maravilla* y *Los ramilletes de Madrid*.

Clasificada como un drama historial de hechos famosos públicos, *La inocente sangre* es una pieza dramática en la que Lope de Vega retrató la trágica leyenda de los hermanos Carvajales, despeñados injustamente por la orden real de Felipe IV. Ubicada en la Edad Media, la acción transcurre durante el reinado del hijo de Sancho IV, “el Bravo” y de doña María de Molina, pero lejos de servirse Lope de la historia o de personajes conocidos para ambientar su Comedia (como hiciera en *El duque de Viseo* o en *La niña de plata*), *La inocente sangre* es una verdadera dramatización de un hecho histórico recogido en la *Crónica de Fernando IV*<sup>128</sup> que “desempeña una tarea de agente de la memoria histórica, de herramienta al servicio de la construcción de una identidad colectiva” (Oleza, 2013:159).

Es decir, a diferencia de los dramas historiales de hechos particulares en los que el conflicto del individuo gana terreno al entorno histórico en el que se superpone el relato<sup>129</sup>, en *La inocente sangre* no prima el análisis sino la conmemoración de un suceso histórico al que, no obstante, engarza Lope una acción secundaria: la fábula de amor entre doña Ana y don Juan de Carvajal. Y precisamente al calor de esta historia de amor se canta en el acto II el primer tono de la obra.

*La Huerta en Salamanca*, un escenario heredero de *La Celestina*, es el marco que acoge a los dos enamorados amenizados por el tono del criado Leonido, quien canta siguiendo las directrices de doña Ana: “Una letra di,/ en que una mujer que amó,/ por decir a su amor sí,/ diga a todo el mundo no”. Y a continuación, la acotación, *Canta*:

Por un sí dulce amoroso,  
dado de quien digo yo,

---

<sup>128</sup> Para saber más, véase, Benavides, A., (1860). *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, 1. Madrid, España: Imprenta de Don José Rodríguez. Recuperado de <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=1704>

<sup>129</sup> Así sucede, por ejemplo, en *El príncipe melancólico*, *La hermosura aborrecida*, *El duque de Viseo*, *Fuente Ovejuna* y *El caballero de Olmedo*.

diré a todo el mundo no.  
 ¡No, no!  
 Si aquel a quien me rendí,  
 y a quien mi remedio toca,  
 junta de su dulce boca  
 dos letras que digan sí,  
 habrá tanta gloria en mí,  
 que si la alcanzase yo  
 diré a todo el mundo no.  
 ¡No, no!

El villancico de probable inspiración popular es una clara proyección de los fieles sentimientos de la dama hacia don Juan de Carvajal y la letra recoge musicalmente lo que esta ya había anunciado al inicio de la escena IV cuando su enamorado se mostraba temeroso ante las intenciones del monarca de casarla con otro: “diré a todo el mundo, no,/ seré a todo el mundo ingrata”. Dos escenas después (VI) se consagra su verdad desde la ladera musical, porque la canción describe la supremacía de su amor y se erige como el cauce por el que brotan la veracidad de sus sentimientos hacia don Juan. Lo ama a él y por decirle a su caballero “sí”, le dirá al resto “no”, como ya hiciera con García cuando este pretendió cortejarla en el acto I:

Humans also sing of love in moments of exaltation: [...]; Doña Ana, in *La inocente sangre*, caps her attempt to assuage the doubts of Don Juan de Carvajal, who fears the King will marry her to a great nobleman, by having a musician play a song about a woman in love who, in order to be able to say yes to her lover, said no to all other suitors (Umpierre, 1975: 22).

*La octava maravilla* es también una obra de madurez del Fénix, pero no se enraíza en un motivo histórico como *La inocente sangre*, sino en un universo de irrealidad que hacen de ella “una stravaganza”, como la calificó Milton A. Buchanan, supeditada a una empresa política: dulcificar la expulsión morisca bajo una luz mediadora de lo que en realidad fue la “tragedia de una minoría”<sup>130</sup>.

En los dos tonos cantados en la comedia late el motivo del rechazo amoroso que acabará, no obstante, transformado en conciliación por la sagrada ley del matrimonio que unirá a la morisca doña Ana con el converso Tomar. La ley dictada por el rey Felipe III se presenta desde un tratamiento conciliador que recupera el motivo del rechazo pero en

---

<sup>130</sup> “Teniendo en cuenta las lagunas de la documentación (no hay muchas pero existen) y las salidas clandestinas, creo que se podría hablar de 300.000 personas que perdió entonces el censo español, más otras diez o doce mil muertas en las rebeliones de Valencia y en las fatigas de las caminatas hasta los puntos de embarque (Domínguez y Vicent, 1984: 200). Para saber más, véase, Domínguez, A., y Bernard, V., (1984). *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid, España: Alianza Editorial.

su vertiente amorosa, porque el final feliz de la pareja pretende ser un espejo de la escalonada<sup>131</sup>, pero tajante expulsión de los moriscos del reino hispano.

Las dos primeras seguidillas son cantadas cuando la escena únicamente la habitan unos presos, Garrido y Calancho<sup>132</sup>, pero como son estos dos unos personajes de ocasión que ni han aparecido antes ni volverán a hacerlo en la obra, el arraigo del contenido del tono debe buscarse en otras *dramatis personae*; concretamente en Tomar, cuya re-aparición en el escenario va a acomodar la música con una letra que bien puede trenzarse con las lamentaciones del rey bengalí ante el rechazo de doña Ana (vv. 1451-1732). Dice la canción:

Cuántas veces me brindan  
tus ojos bellos,  
como son de pimienta,  
bebo con ellos.  
Mi forzado me<sup>133</sup> dice,  
que no le sigo,  
daré viento a las velas  
con mis suspiros (vv. 2087-2094)

El tono proyecta la voz de un yo poético desdeñado por su amada, cuya frialdad podemos vincular, a priori, con la Bilches, quien ni tan siquiera ha enviado “un consuelo” a Garrido, por lo que este y Calancho no tienen qué cenar. La respuesta del preso ante su desprecio es violenta: “yo la haré, para que sea más noble,/ hija del Cid en cordobanes puros” (vv. 2083-2084), pero el contraste entre las violentas palabras de Garrido y la letra de la canción antes de la re-aparición de Tomar en escena robustecen el amor del moro hacia doña Ana, porque el espectador no puede olvidar cuando lo ve junto a los otros dos presos que se encuentra injustamente embarrotado por haber querido vender un diamante para comprarle costosas telas a su enamorada.

Por otro lado, no es baladí que la segunda seguidilla gire en torno a la temática del mar con alusiones a los forzados y a las velas, ya que el naufragio de la nave del rey

---

<sup>131</sup> La expulsión de los moriscos del reino hispano se produjo de forma escalonada entre 1609 y 1613 tras la aprobación del rey Felipe III.

<sup>132</sup> Es cierto que no son ellos los que cantan propiamente la canción, porque la acotación indica *canten dentro con jira los Músicos*, pero como son estos dos personajes nominados los que están en escena pudiera el espectador-lector trenzar el contenido de la letra con ellos cuando, en realidad, ha de vincularse con el protagonista Tomar, quien saldrá a escena justo al término del cantar. Por este motivo se ha incorporado el tono en este apartado, porque son estos dos personajes hampescos los únicos que se encuentran en el escenario mientras se canta el tono.

<sup>133</sup> Tanto la transcripción de *ARTELOPE* como la del *Cancionero* de Alín y Barrio presenta una ligera modificación del verso por la variación del pronombre (“Mi forzado te dice”). Sigo, sin embargo, la edición de María Nogués y Ramón Valdés para citar (2011).

bengalí desencadenó su nueva identidad, no como forzado, pero sí como esclavo de don Juan. Por lo tanto, es evidente que deben contemplarse ambas seguidillas a la luz del argumento dramático, más allá de la escena carcelaria en la que se enmarca el tono.

Un acercamiento de mayor alcance que también afectará a las amplias miras con las que analizar el último tono de la obra (vv. 2662-2673 y 2684-2687) que acomoda, como el anterior, la salida a escena de Tomar. En esta ocasión lo cantarán unos personajes de ocasión, unos mercaderes portugueses que, como los presos del acto II, no habían aparecido previamente en la obra. Joan Oleza en su artículo sobre el personaje de los mercaderes en la dramaturgia lopesca<sup>134</sup>, establece una clasificación en la que distingue entre “mercaderes falsos”, “mercaderes comparsa” “mercaderes secundarios” y un último grupo, minoritario, donde realmente estos “juegan un papel relevante” (2018: 296).

Los mercaderes portugueses que aparecen en *La octava maravilla* pertenecerían al tercer grupo, donde estos pueden tener “mayor o menor interés” (2018: 296), pero no dejan de ser, en definitiva, secundarios. Estoy de acuerdo con las palabras del crítico valenciano, pero aunque secundarios, su presencia en la comedia queda justificada por el arraigo histórico y por la pretensión de defensa de la política exterior de Felipe III:

Los comerciantes portugueses y fragmentos hablados en portugués (III), contribuye al retrato de la magnitud de España: el reino de Portugal y sus ámbitos de dominio comercial, casi colonial, formaban parte por entonces de la Corona Española, y por eso referirse a ellos es elogiar también las nuevas dimensiones que había adquirido el imperio (Valdés, 2011: 901).

Alude Valdés a “fragmentos hablados en portugués” y se debería añadir también “cantados”, puesto que la música en *La octava maravilla* está al servicio de intenciones colindantes a las dramáticas: más allá de las funciones que para con el argumento dramático desempeñe la letra, que sea cantada en portugués por mercaderes lusos traza una España en expansión a cuyo reino se había anexionado en 1580 el territorio de Portugal<sup>135</sup>.

Con motivo de los desposorios entre Ozmín y Briseida (hermana de Tomar) la acción se traslada ahora a Bengala donde unos mercaderes obsequian con un presente

---

<sup>134</sup> Para saber más, véase, Oleza, J., (2018). «Lope y los mercaderes. Un viaje de ida sin vuelta desde la Italia de los *novellieri*». *El poder de la economía. La imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Estados Unidos: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 287-303.

<sup>135</sup> Perduraría la anexión hasta 1640.

muy especial a los futuros reyes: un cuadro de Felipe III que los portugueses entienden como su propio monarca y que honra tanto a los bengalíes que Ozmín los recompensa con una nave llena de especias. El retrato es, de nuevo, un guiño lopesco hacia la grandeza de la Monarquía hispánica y la escena se acompaña de música y baile como motivo de agradecimiento por la dádiva real y para amenizar el festejo de la celebración del casamiento. Carvallo<sup>136</sup> organiza a sus compañeros: “Ea, Constança, tocai;/ vos, Menses, folijai” (vv. 2657-2658) y, a continuación, indica la acotación, *Dancen esto entre seis: tres portuguesas y tres portuguesas*:

TODOS: Menina fermosa e crua<sup>137</sup>  
 bein sei eu  
 quein dexara de ser seu  
 si vos quisereis ser sua.  
 PORTUGUÉS: Menina mais que na idade  
 Se, para me querer bem,  
 vos nam vejo ter vontade,  
 é porque outrem vo-la tem;  
 tem-vo-la, e faz-vo-la crua.  
 Porém eu,  
 já tomara nao ser meu  
 se vós nao fôrais tan sua (vv. 2662-2673).  
 [...]  
 TODOS: Menina fermosa e crua  
 bem sei eu  
 queim dexara de ser seu  
 si vos quiserais ser sua (2684-2687)

Desde los inicios de su andadura dramaturgica, Lope de Vega dialogó con la tradición aludiendo y citando composiciones populares y también incorporando aquellas otras nacidas de la pluma de autores cultos, tanto en español como en otras lenguas romances, especialmente, el portugués. El estribillo de la letra cantada por todos los personajes es un popular mote luso que en 1595 había sido glosado por Camoes en una

---

<sup>136</sup> Con respecto a este personaje afirma Elvezio Canonica de Rochemonteix que “hace de *director*, reúne a los cantantes, distribuyendo los papeles y animando a todo el grupo. En este sentido, creo, hay que interpretar las dos frases *eu me morro* y *eu me derrito*, puesto que aún no forman parte de la letra de la canción. Se trata del tópico portugués enamorado, ampliamente difundido en toda la tradición literaria española, [...] y que aquí se expresa con la tradicional metáfora implícita del *sebo* que, al igual que el portugués enamorado, *se derrite*” (1991: 392).

<sup>137</sup> La traducción es mía: “Niña hermosa y cruel/ bien lo sé yo/ quien dejara de ser suyo/ si vos quisierais ser suya./ Niña más que en la edad/ si para que me quiera bien/ no veo que tenga las ganas/ y porque otro os las tiene/ os las tiene y la hace cruel./ Sin embargo / ojalá no fuera mío/ si usted no fuera tan suya”.

de sus composiciones (cantigas) de la que también reproduce Lope la primera “volta” aunque descarta las dos siguientes del texto camoniano<sup>138</sup>.

El tono lamentoso que desprende el cantar contrasta con la escena festiva de los mercaderes bailando una folía<sup>139</sup> y cantando para celebrar los desposorios de Ozmín y Briseida, porque la música es en realidad la encargada de disponer la escena para acoger la re-aparición del personaje con quien poder vincular al yo poético del cantar, el moro Tomar.

La canción está describiendo las inquietudes del verdadero rey bengalí, pero desde este interludio musical, igual que en la anterior canción, Lope recrea una de las hebras del tejido dramático de la obra: el motivo del rechazo, no amoroso, sino social que padecieron los moros y los moriscos, incluso de la atalaya de Tomar y doña Ana, para quienes el único final digno residiría, a pesar de ser cristianos, fuera de España. Una expulsión, no obstante, presentada con miras dulcificadas puesto que, aunque fuera de la península, aún podían ser felices. Pero es esta una buenaventura de la que aún no goza Tomar porque doña Ana duda sobre el verdadero origen del rey bengalí: “Si mudas,/ Fortuna, el rostro...” (vv. 2755-2756). Sin embargo, la canción se erigen como la última exaltación de su tormento, porque el amor hacia la morisca lo llevará a bautizarse en el cristianismo bajo el parabién de su futura esposa tan alejada ya de aquella “Menina fermosa e crua” que cantaba el mote.

Otro tono que ejerce también la función descriptiva y está compuesto en una lengua distinta a la castellana es el entonado por unos vizcaínos en *Los ramilletes de Madrid* para concluir el canto de bienvenida (vv. 2220-2255) que abraza la llegada de la nueva reina hispánica, Isabel de Borbón<sup>140</sup>. Los cuatro últimos versos cantados en euskera parecen haberse compuesto al dictado de la técnica de la alusión simultánea<sup>141</sup>, porque a diferencia del tono que la precede, esta última estrofa ni está cantada en

---

<sup>138</sup> Para saber más, véase, Camoes, L., (1953). *Rimas de Camoes*. Álvaro J. Da Costa Pimpao (Ed.). Coimbra, Portugal: Por ordem da Universidade, p. 51.

<sup>139</sup> Covarrubias afirmó en su *Tesoro* el origen portugués de esta danza, pero recientes investigaciones parecen dudar acerca del origen del baile.

<sup>140</sup> La comedia nace al calor del motivo histórico de las dobles bodas reales que en 1615 unieron a las dos dinastías más importantes de ese momento, la española y la francesa. “Las negociaciones hispano-francesas habían comenzado poco después del nacimiento en 1601 de Ana y Luis, los primeros hijos de Felipe III y Enrique IV, pero no hubo entendimiento ni voluntad de llevarlas a término hasta después de la muerte del francés en 1610. Con la mediación del pontífice y del gran duque de Toscana, finalmente se firmaron las capitulaciones en 1612 y tres años más tarde se celebró el enlace” (Barredo, 2008: 157).

<sup>141</sup> Recuérdese que en *La burgalesa de Lerma* la canción completa está compuesta al dictado de esta técnica.

castellano ni incluye ya referencias directas a los monarcas. Indica la acotación *Muden el son a folias*:

Zure vegi ederro<sup>142</sup>  
en el astana  
cativaturic nave  
librea nintzana (vv. 2252-2255)

La composición, de presumible creación lopesca, es una demostración que constata que el interés del Fénix por las tradiciones orales no se circunscribió únicamente al territorio de Castilla. El cambio no se produce tan solo a nivel idiomático<sup>143</sup>, sino también estilístico, porque estos versos ya no incluyen referencias directas a los monarcas, sino que en clave poética<sup>144</sup> alaban la cárcel de amor en la que ha caído preso el enamorado, quizá Felipe IV a quien iba dirigida la composición anterior, quizá el personaje ficticio de Marcelo, enamorado de Belisa pero que, finalmente, acaba casándose con Rosela. Sea como fuere, el cantar describe el embelesamiento de un yo poético, pero si se identifica este con el futuro rey de la corona española (Felipe IV), la canción se erige como una exaltación de un amor que fue en realidad impostado,<sup>145</sup> por lo que Lope seguiría con el tono apuntalando su particular persecución hacia el deseado puesto de cronista real.

Finalmente, en *El caballero de Olmedo* el personaje encargado de cantar el tono que ejerce la función descriptiva es el criado Tello, pero la esfera ancilar a la que pertenece no debe encumbrar la verdadera relevancia que este adquiere en la Comedia<sup>146</sup>, pues incluso puede igualarse su importancia con la de su señor, don Alonso, porque:

---

<sup>142</sup> “Astigarraga los traduce como: *Esos tus hermosos ojos/ amada mía,/ me han tomado cautivo,/ a mí, que era libre*” (Wright, 2012: 474).

<sup>143</sup> Para saber más, véase, Urquijo e Ibarra, J., (1924). «Sobre unos versos en vascuence citados por Lope de Vega». *Revista Internacional de los estudios vascos*, 15, nº. 4, p. 692.

<sup>144</sup> El estilo de los cuatro versos en euskera permite que estos sean emparejados con la poesía cancioneril caracterizada por sus metáforas de cautiverio donde el enamorado queda aprisionado por los ojos de la dama.

<sup>145</sup> Su marido, el rey Felipe IV, le fue infiel en múltiples ocasiones; muestra de ello fueron la considerable cantidad de hijos que nacieron fuera del lecho conyugal.

<sup>146</sup> La originalidad de esta Comedia recae en el personaje de Tello, el gracioso de la obra, quien verbaliza y canta el amor que su amo siente por doña Inés alejándose así de las convenciones meramente bufonescas destinadas a contentar al espectador de los corrales. Para saber más, véase, Hermenegildo, A., (1992). «Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, España: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 993-1004.

Tiene unos comportamientos dramáticos que van en contra de algunas suposiciones ya confirmadas por el análisis de otras comedias. [...] [y] está dotado de una fuerza teatral capaz de oponerle a otros actantes y de condicionar el progreso de la acción (Hermenegildo, 1992: 993).

Hasta llegar al acto II en el que Tello canta el primer tono de *El caballero* (vv. 1104-1108) muchas habían sido las manifestaciones de amor<sup>147</sup> que Lope se había encargado de ir sembrando para revestir de mayor calado trágico el final al que estaba destinado este drama. Sin embargo, la declaración de amor más lírica de toda la obra viene de la mano de la copla popular *La glosa de Ynés* que Lope pone en boca de Tello. Dirá el criado a Inés:

Oye una glosa a un estribo  
que compuso don Alonso,  
a manera de responso,  
si los hay en muerto vivo.  
*En el valle a Inés*  
*la dejé riendo:*  
*si la ves, Andrés,*  
*dile cuál me ves*  
*por ella muriendo* (vv.1100-1108)

Don Alonso está “muerto vivo” y va “por ella muriendo”. Doña Inés es dueña y señora de su corazón y ahora este solo late al compás de su enamorada. A la luz de estos sentimientos cobran sentido las palabras de Fabia cuando en el acto I le dijo a la dama: “él te adora, tú le has muerto” (v. 840). Eros y Thanatos se funden en un amor de corte neoplatónica que deja atrás los viejos preceptos de la tradición del amor cortés, ya que, tal y como analizó Hazas:

Ni su dama está casada –ni siquiera comprometida, en principio-, ni pretende mantener ocultas tales relaciones amorosas, ni –lo que es más importante- su concepción del amor responde en modo alguno a la normativa cortés, sino que se enmarca plenamente dentro de los cánones del amor neoplatónico y cristiano, sin que haya responsabilidad alguna, por tanto, ante la moral o ante el dogma de la Iglesia católica (1986: 186).

La transparencia del cantar para con el argumento dramático se refleja en su polaridad: el amor de don Alonso por doña Inés despierta los celos de don Rodrigo quien, rechazado por la mujer a la que ama, hará efectivo el destino trágico del

---

<sup>147</sup> “Inés me quiere, yo adoro/ a Inés, yo vivo en Inés;/ todo lo que Inés no es/ desprecio, aborrezco, ignoro” (vv.989-991) o “de Olmedo/ a Medina vengo y voy,/ porque Inés mi dueño es/ para vivir o morir” (vv.994-997), por mencionar tan solo un par de ejemplos.

caballero, por lo que el amor por doña Inés le da la vida, pero también lo conducirá hacia la muerte. *La glosa de Ynés* proyecta líricamente la pasión amorosa que había conquistado el alma de don Alonso, pero con una evidente intención dramática por parte de Lope: ponderar la envergadura de Eros para que cuando entrara en escena Thanatos la tragedia alcanzara sus cotas más álgidas. En este sentido, el cantar no contribuye al avance de la acción dramática, pero sí que apuntala musicalmente el ímpetu de un amor abocado a la tragedia desde antes de su creación.

El gran volumen de Comedias analizadas a lo largo de este apartado (diecinueve en total) es una evidente muestra de cómo la función descriptiva es una de las más ligadas al lenguaje musical en el teatro lopesco. En su vertiente narrativa, el Fénix optó por encauzarla bajo la métrica del romance tan en armonía con la finalidad sintetizadora del dramaturgo. Ya fuera nombrando a los personajes o aludiendo a ellos en clave metafórica, las canciones descriptivas orientadas a la trama funcionan rememorando, compendiando y/o mostrando un suceso argumental verdaderamente relevante en la acción como para que el Fénix decidiera anclarlo musicalmente.

Además también se ha comprobado cómo la función descriptiva puede albergar una carga más poética especialmente cuando se trenza con el modo en que los personajes lopescos cantan sus sentimientos. A excepción de unos versos entonados por don García en *Santiago el Verde*, el resto de los tonos que proyectan las emociones de los personajes están siempre mediatizados por la figura de un tercero que, en el caso de *El caballero de Olmedo* no se corresponde con innominados Músicos ni con personajes de ocasión, sino con el gracioso Tello, cuya relevancia en la obra se asimila a la de su señor, don Alonso.

Estos tonos son, por tanto, espejos que reflejan las emociones de los protagonistas y en las representaciones cobrarían mayor carga emotiva si se acompañaban de instrumentos y de una buena voz. Sin embargo, llegados a este punto no puedo sino estar de acuerdo con María Asunción Flórez cuando afirma que:

Lamentablemente, la escasez de partituras conservadas y su carácter esquemático dificulta el análisis en profundidad de los recursos musicales – sobre todo en lo que se refiere al “número armónico” y al color instrumental– empleados por los compositores para expresar los afectos, tan caros al teatro barroco, y que constituirá una de las preocupaciones principales de los compositores del drama en música (2006: 156).

### 5.1.1.3. Preludio

El anticlasicismo que caracteriza la Comedia Nueva condujo a Lope a incorporar música también en los dramas aun cuando la tradición que lo precedía rechazaba los pasajes musicales en la tragedia por su gravedad. Pero el canto y la danza tan asociados a lo dionisiaco traspasaron el género cómico, porque la pluma lopesca todo lo supeditó y en ella se fundieron Plauto y Séneca, risa y llanto. El público empezó a disfrutar de tonos cantados tanto en comedias como en dramas y ambos géneros compartieron asimismo otro denominador común: en ningún caso (salvo escuetas excepciones como la analizada en *Santiago el Verde*) a los amantes protagonistas se les cede la voz para que canten<sup>148</sup>, sino que esta manifestación liberadora se reserva en un buen número de ocasiones a los músicos, a los criados y a la figura del gracioso en beneficio del decoro: “el canto se une a personajes ya de por sí dotados de atributos de marginalidad” (Gilabert, 2017: 274).

Fue esta una máxima compositiva que lideró la escritura del Fénix en las Comedias de corral y, por lo tanto, seguirá vigente en el resto de funciones, también en la de preludeo donde cobrará especial relevancia la misteriosa voz que vaticina el destino trágico del protagonista masculino: la muerte. Y es que la función de preludeo parece balancearse en la genialidad lopesca entre Eros y Tánatos: Lope recurre al cauce de la música para anticipar el amor o el desamor, las flechas doradas o las de plomo, que van a unir o a separar al galán con su dama. Pero también los tonos, como el antiguo oráculo de Delfos, van a presagiar la muerte que sesgará esa historia de amor por llevarse consigo al caballero. En las letras para cantar está la clave que revela el final de la Comedia, unas veces dulcificado por la benevolencia del dramaturgo, que deja a sus protagonistas ser felices; otras, enturbiado por la sombra de la muerte que se alarga hasta cumplir el destino trágico que marcaba la historia. No obstante, la función de preludeo no se balancea tan solo al son de Amor y Muerte, sino que también en los tonos Lope desvela motivos argumentales que harán avanzar la acción dramática.

A la luz de lo hasta aquí expuesto y según el contenido que revele la letra para cantar, los tonos con función de preludeo van a dividirse en tres sub-apartados: *El vaticinio de Eros*, *El vaticinio de Tánatos* y *Otros vaticinios*. Pero todos ellos van a

---

<sup>148</sup> Será distinto en la segunda mitad del siglo XVII, porque en el Barroco más maduro los personajes protagonistas ya sí se convirtieron en intérpretes de las canciones.

coincidir en descartar a los protagonistas como intérpretes de la canción, porque: “los galanes y primeras damas nunca cantan, están blindados a este elemento dionisiaco” (Gilabert, 2017: 274), al menos en la primera mitad del siglo XVII.

## 1. El vaticinio de Eros

El verdadero protagonista de un gran número de Comedias lopescas es el amor tras el que se esconde agazapado Eros, un pequeño dios con aspecto anñado e incluso en muchas iconografías retratado con una venda en los ojos, ciego, pero con un poder sobrecogedor capaz de impulsar al ser humano a las más bajas y las más altas acciones. Él representa la pulsión de vida en contraposición a la de muerte encarnada por Tánatos y por este motivo Platón lo considera en *El banquete* “el dios más antiguo”, porque vincula “la primacía de Eros en el nacimiento del mundo” (Andrés, 2012: 671). Pero de la cruel ira de Cupido mostrada en el mito de Apolo y Dafne<sup>149</sup> surgen los dos tipos de flechas que, o bien enamoran con una fuerza arrolladora (las de oro), o bien desdeñan con la mayor de las frialdades (las de plomo) y tanto unas como otras sobrevuelan las comedias lopescas dejando su rastro en las canciones.

### a) Flechas de oro

En las Comedias incluidas en este apartado<sup>150</sup>, Eros se muestra benevolente con los protagonistas que pueden, a pesar de los escobos que enmarañan su historia de amor, ser felices bajo la unión sagrada del matrimonio. Pareciera que Lope dispone a los amantes al dictado del discurso de Plutarco quien en el *Erótico* “considera que Eros debe conducir a la amistad y al amor, un amor honesto que presupone una unión entregada y desinteresada, donde los bienes se hacen comunes y las almas se funden y *ni quieren ni piensan en ser dos*” (Andrés, 2012: 675). Los tonos cantados son el cáliz en que reposa sosegada la victoria de Cupido, en ocasiones encriptada bajo metáforas veladas o elementos de la naturaleza cargados de simbolismo, cuyo significado únicamente llega a completarse cuando baja el telón, momento en que todo cobra, al fin, sentido.

---

<sup>149</sup> Para saber más, véase, Navarro, R., (2013). *Mitos del mundo clásico*. Madrid, España: Alianza, pp. 30-32.

<sup>150</sup> Por orden cronológico, estas son: *El bobo del colegio*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La villana de Getafe*, *El villano en su rincón* y *Con su pan se lo coma*.

*El bobo del colegio* es probablemente el ejemplo por antonomasia, porque todas las canciones de esta comedia urbana se asientan en un juego retórico que anticipa, si sabe descifrarse, el próspero y perdurable amor entre la pareja protagonista, Garcerán y Fulgencia. El ingenio lopesco las crea imbricando en ellas elementos de alto contenido simbólico para los amantes como la flor de azahar que acabará convertida en emblema de prosperidad de una relación a priori imposible: el azahar es esperanza de fruto porque es la flor del naranjo, árbol que asimismo por el color cálido de su fruta invita a la pasión. Además, tanto “naranjo” como “naranjita”<sup>151</sup> son motes que se repiten también en las tres primeras canciones que auguran, de esta manera, la buenaventura de los enamorados.

El acto II es el más musical de toda la comedia porque en él se cantan los cuatro tonos para contentar a la dama Fulgencia, afligida tras dejar en Valencia a su enamorado Garcerán. Ahora en Salamanca su hermano pretende casarla con don Juan y este, desconociendo la causa de su tristeza, ordena a los Músicos contentarla<sup>152</sup> mediante la música. Se suceden entonces unas composiciones cantadas por expreso deseo de la dama que supondrán para el espectador-lector un verdadero ejercicio hermenéutico, porque tras las letras para cantar se hallan tanto referencias que esconden a los amantes protagonistas como alusiones simbólicas que vaticinan la dicha entre la pareja. Indica la acotación del primer tono, *Canten*:

Claros aires de Valencia,  
que dais a la mar embates  
a sus verdes plantas flores  
y a sus naranjos azahares.  
Huéspedes frescos de Abril,  
instrumentos de sus aves,  
campanitas del amor,  
que despertáis los amantes,  
llevad mis suspiros,  
aires suaves,  
al azahar de unas manos  
que en ellas nace (vv. 1568-1579)

---

<sup>151</sup> Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* explica cómo las flores del azahar son con las que “se ciñen la frente las recién casadas” (1984, 93: 94). Y, asimismo, nos detalla que “como todos los frutos de numerosas pepitas, la naranja es un símbolo de fecundidad” y, “En la China antigua [...] la ofrenda de naranjas a las jóvenes significaba la petición de mano” (1984: 741).

<sup>152</sup> Por este motivo, estas mismas canciones volverán a ser analizadas, pero a la luz de la función melancólica. Véase el apartado «5.1.1.6. Melancólica» de la presente investigación.

El yo poético oculto en la composición es Garcerán y su interlocutora es Fulgencia<sup>153</sup>, y la canción los aúna a ambos bajo el topónimo *Valencia* por ser esta la ciudad donde surgió la pasión, y bajo la alusión al mes de *Abril* por ser este el momento en que nació su amor. Además tras esos *huéspedes* se esconde la dama quien estaba en Valencia hospedada en casa de sus tíos y es en sus *manos* donde nace ese *azahar* que canta el tono por ser esta la flor que Fulgencia le regaló a Garcerán, cuya presencia también está velada en la canción: palpita tras los *suspiros* que son la manifestación externa de su amor por la dama. Un amor que no está destinado al sinsabor a pesar de las a priori trabas que lo impiden, ya que queda bienaventurado por el simbolismo que late en *Valencia*, en los *naranjos* y en los *azahares*<sup>154</sup>. Tres elementos que volverán a ser los protagonistas de los restantes tonos<sup>155</sup>, los cuales se revisten, por lo tanto, del mismo carácter anticipativo que el primero.

La última canción es quizá la manifestación más poética de la armonía que va a ser capaz de concertar Eros entre el frío y el calor, entre Salamanca y Valencia; esto es, entre Fulgencia y Garcerán. Esta avenencia de los extremos la vincula Javier San José Lera a Cupido porque en *El bobo del colegio* “el amor, una vez más, triunfa sobre las convenciones sociales, y concilia los opuestos apuntados a lo largo de toda la obra: la pasión *valenciana* y la discreción *salmantina*” (2001: 12). Una “conciliación de los opuestos” que está alegóricamente plasmada en esta última canción mediante los contrarios agua-fuego. Indica la acotación, *Canten*:

En el Grao de Valencia,  
noche de San Juan  
todo el fuego que tengo  
truje de la mar (vv. 1643-1646)

Valencia es una ciudad calurosa que incita a la pasión de los amantes motivo por el que aparece en la seguidilla la “noche de San Juan”, en la que tradicionalmente participaban estos dos elementos antitéticos:

The prominence of rites and superstitions on Midsummer’s Day concerning fire and water suggests that the celebration night have arisen from the

---

<sup>153</sup> Así lo revelarán, aunque veladamente, los Músicos: “En Salamanca vive/ el poeta que esto escribe [...] y tiene/ la musa de esta influencia/ allá en Valencia” (I).

<sup>154</sup> El *azahar* es una secreta connivencia, una alusión velada entre los dos enamorados por ser esta la flor que Fulgencia le entrega a Garcerán la primera vez que lo ve, y así se encargan de precisar lo los Músicos: “es metáfora secreta/ de ciertos ramos de azahar/ que de su jardín cogió” (II).

<sup>155</sup> (vv. 1596-1599; 1608-1618 y 1643-1646).

exercise of rain and sun charms. The day was celebrated among the Romans as a festival of joy and drunkenness in honour of the goddess Fortuna, and the licentiousness of the customs was severely denounced by the early Church fathers, among them St. Augustine' (Reid, 1935: 401).

Lope construye la seguidilla apoyándose en el andamiaje que le proporcionaban los extremos agua-fuego, emulados en la canción desde el primer verso mediante la construcción *el Grao de Valencia* donde *el Grao* evoca el muelle, el agua, mientras que la ciudad invoca el calor, el fuego. Ambos, no obstante, quedan imbricados en la sensualidad de la noche de San Juan, cuyas connotaciones eróticas serán claves para desvelar la simbología que encierra la canción, pues como afirman Alín y Barrio: “para estas canciones téngase en cuenta la significación erótica del día de San Juan, al igual que el de Pascua, propicios para el encuentro amoroso” (1997: 463). Si el día de San Juan, tal y como atestigua la tradición, es propicio “para el encuentro amoroso” y si el halo que envuelve de magia esa noche concierta los extremos, su alusión en el tono por parte de Lope no hace sino preludiar la armónica unión entre Garcerán y Fulgencia, cuyo amor será capaz de hacer converger el calor valenciano con el frío salmantino.

En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* la buenaventura de los desposados quedará también cifrada en un simbolismo nacido de la tierra, de la tradición popular, porque si la noche de San Juan se cargaba de connotaciones eróticas, los tréboles a los que aluden los segadores<sup>156</sup> en *Peribáñez* destilan un olor que augura dicha para los recién casados. A las palabras del labriego Llorente, “Ya comienzo el son” (II), le siguen los segadores “con guitarras” (II) cantando dieciocho versos, cuyo estribillo emana un indudable sabor popular:

Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!  
Trébole de la casada,  
que a su esposo quiere bien;  
de la doncella también,  
entre paredes guardada,  
que fácilmente engañada,  
sigue su primero amor.  
Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!

---

<sup>156</sup> Sobre la importancia de estos personajes, escribió Menéndez Pelayo: “Los segadores son el coro de esta égloga dramática, pero no como desligado y de puro ornato, sino con voz y acción en la fábula, a cuyas principales peripecias se asocian. Ellos son los que festejan con música y danza las bodas de Peribáñez; ellos los que velan, como perros fieles, a la puerta del buen labrador e interrumpen con sus guitarras el silencio de la alta noche, de cuyas sombras quiere aprovecharse el Comendador para saltar aquel hogar honrado; ellos los que, con las palabras del romance, disipan la nube de celos que va acumulándose sobre la cabeza de Peribáñez” (1949: 43).

Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!  
Trébole de la soltera,  
que tantos amores muda,  
trébole de la viuda,  
que otra vez casarse espera,  
tocas blancas por defuera,  
y el faldellín de color.  
Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor! (vv. 1463-1480)

Los tréboles estuvieron en boga en el teatro del Siglo de Oro y Lope, al igual que otros dramaturgos contemporáneos, sucumbió a una moda que según Montesinos se extendió especialmente “en la región toledana” (1969: 147). Se relacionaban con todo tipo de fiestas populares y aldeanas y tratándose *Peribáñez* de una Comedia ambientada en Ocaña (Toledo) y en la que la mayor parte de los personajes eran labradores, no podía desperdiciar el Fénix la ocasión de contentar al exigente público de los corrales de comedia con estribillos que, además, le eran conocidos. Pero la inclusión del trébol no responde únicamente a este criterio, sino que su mención en la canción anticipa la dicha de los recién desposados, porque “la valeur magique accordée au tréfle [est] considéré comme porte-bonheur en amour” (Salomon, 1965: 647).

Sin embargo, no solamente la carga simbólica de esta planta vaticina la victoria del buen amor frente a los bajos deseos del Comendador, sino que también la alusión a la mujer “casada/ que a su esposo quiere bien” prelude la fidelidad de Casilda que será puesta a prueba justo al término del cantar cuando don Fabrique intente franquear la intimidad de su hogar. Una invasión, no obstante, malograda gracias a la prudencia de la labradora: “Ha cerrado, y muy bien,/ el aposento esta fiera” (II), exclamará el Comendador.

La victoria de Eros, no sobre los impulsos de un Comendador corrupto pero sí sobre el interés y el dinero, es vaticinada también en un tono de *La villana de Getafe* (vv. 719-743), concretamente en aquel cantado por unos ocupantes que se apean del carro ante un mesón. La arquitectura dramática de esta comedia urbana la apoya Lope en la desigualdad amorosa y en la monetización de la vida afectiva, porque don Félix galantea a la villana Inés con la intención de gozarla y ella, por el contrario, se ha enamorado de veras del caballero a pesar de que su desconfianza por la distancia estamental la conduzca “a resistir sus asaltos con entereza” (Brioso, 1997: 83). Sin embargo, el único tono cantado en la obra anticipa la inclinación por los maravedíes del

caballero, el padecimiento de la villana y, finalmente, el triunfo de Eros capaz de armonizar a dos almas socialmente tan desiguales.

El tono estará acompañado por el baile de Inés, quien se moverá bajo la atenta mirada de su galán. Hasta un total de ocho<sup>157</sup> son los que la villana va rechazando uno a uno. Se niega a bailar al son de las *vacas*, de las *folías*, del *canario*, del *villano*, del *Conde Carlos*, de la *zarabanda*, de la *chacóna* y hasta del *Rey don Alonso* y es ella misma quien propone el tono del *Ay, ay ay* “que fue popularísimo durante mucho tiempo” (Ruíz, 1930: 30). Este estribillo, que otorga ritmo a la canción al repetirse tras las cuartetos, descubre no sin cierto aire burlesco la preocupación que va a sufrir durante toda la comedia Inés. Los ademanes de la labradora, sus movimientos y sus gestos se mueven al son de una letra que aúna lo culto y lo popular<sup>158</sup> a imagen y semejanza del encuentro entre corte y aldea que simboliza Getafe. Pero no se debe caer en el error de afirmar que el tono responde únicamente a un intento lopesco por ambientar y dar color a “una especie de cuadro de costumbres de la vida gefateña” (Alín y Barrio, 1997: 120), porque tras la letra yace latente el enredo imbricado de la comedia: la astucia de la villana y la primacía del dinero sobre el amor que caracteriza el personaje de don Félix. Indica la acotación, *Cantan y bailan*:

Una dama me mandó  
que sirviese y no cansase,  
que sirviendo alcanzaría  
todo lo que desease.  
¡Ay, ay, ay!  
Una señora me pide  
sobre su amor cien ducados;  
¿qué haré yo, ¡triste de mí!,  
que los busco y no los hallo?  
¡Ay, ay, ay!  
Celoso estoy de una dama,  
y no puedo sosegar  
de dolores de una pierna:  
¿de cuál me debo quejar?  
¡Ay, ay, ay!  
Para San Juan debo a un hombre  
dineros en cantidad;  
¿qué haré yo, que cada día  
me parece el de San Juan?

---

<sup>157</sup> Todos ellos, y aún muchos otros, quedan recogidos en Cotarelo y Mori, E., (2000). *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada, España: Universidad de Granada, pp. 233-273.

<sup>158</sup> “La primera de las cuartetos nos es conocida porque la transcribe Correas [...]; la última tiene un indudable sabor popular y campesino. No sabemos qué coplas se cantaban con este baile del *Ay, ay, ay*” (Alín y Barrio, 1997: 119).

¡Ay, ay, ay!  
Quise entrar en cierta casa,  
donde era su dueño honrado;  
Cogiéronme entre las puertas  
y hanme dado muchos palos  
¡Ay, ay, ay! (vv. 719-743)

Argumentalmente la canción preludia la victoria del amor sobre el interés, o si se prefiere, de la aldea sobre la corte, porque los versos que cierran la primera cuarteta “que sirviendo alcanzaría/ todo lo que desease” anticipan el triunfo de los engaños de Inés, especialmente de su segundo enredo cuando, disfrazada de Gila y al servicio de doña Ana, logra impedir el matrimonio de su enamorado con doña Elena. Además, las referencias al dinero de la letra para cantar también armonizan con la ambición que don Félix acabará mostrando en la comedia, pues privilegiará los maravedíes a las convenciones sociales del eslabón al que pertenece y aceptará casarse con una villana por cuarenta mil ducados de dote:

Don Félix cae en la trampa de los fingidos 40.000 ducados de dote de la villana Inés, y (con la rapidez que sucede todo en la comedia) los prejuicios de sangre y casta, la desigualdad, que con el puntillismo de época había mantenido y aun expuesto directamente, se desvanecen a favor del dinero (Díez, 1998: 474).

Descubierta la farsa y ante la ausencia del dinero, a don Félix no le resta sino mostrarse agradecido por poder casarse con una villana de tal elevado ingenio que ha hecho bailar al son de sus engaños a la alta alcurnia madrileña, porque como pronosticaba la canción, Inés “alcanzaría/ todo lo que desease”, incluido casarse con un caballero. Las cualidades personales de la villana como la astucia y la inteligencia son las verdaderas bisagras que le ceden el paso a un estamento superior y en este sentido convengo con las conclusiones de Ysla Campbell cuando afirma que en la comedia “el valor individual se separa de las consideraciones sociales tradicionales y aun sin la dote, don Félix tiene que reconocerse dichoso” (2000: 133-134).

Quien sí recibe una dote para su boda con el caballero Otón es la labradora Lisarda, porque también en *El villano en su rincón* Eros actúa como un gran “juntador de desiguales”. El de ellos vuelve a ser un matrimonio a priori imposible por la distancia estamental que los separa, pero Lope preludia metafóricamente la unión desde el principio de la obra, en el primer tono cantado (acto II), de cuyos últimos versos puede intuirse la venidera dicha de los enamorados:

Perdidos se han en el monte  
con la mucha obscuridad  
al pie de una parda peña  
al alba aguardando están.  
La ocasión y la ventura  
siempre quieren soledad (vv. 1296-1301)

Como la serrana y el caballero del romance, también Lisarda y Otón fusionarán su amor en la intimidad del fuego que los envuelve y bajo la bendición de la institución sagrada del matrimonio como era consabido que terminarían todas las historias de amor en la Comedia Nueva. Una boda por la que la labradora recibe doscientos mil escudos de la generosidad de un Rey que junto con la Infanta se declaran padrinos del enlace.

De un modo igualmente poético el tono con el que los aldeanos reciben a Fabio en *Con su pan se lo coma* vaticina su boda con Inarda. Indica la acotación, *Cantan los Músicos y sale Fabio y Belardo*:

Con el alto pino  
calle la oliva,  
y a la gala de Fabio  
todos se rindan.  
Con las azucenas  
callen las rosas,  
y a la gala de Fabio  
se rindan todas (vv. 1984-1991)

Las seguidillas de creación lopesca cantan la pleitesía de la Naturaleza ante “la gala de Fabio” para preludiar<sup>159</sup> la rendición de la villana quien “desengañada de Celio, mudará su amor” (Alín y Barrio, 1997: 260).

### **b) Flechas de plomo**

En las Comedias incluidas en este apartado<sup>160</sup> Eros muestra su peor cara y el material resistente de que están hechas sus flechas se filtra en el cuerpo del amante provocando rechazo ante la persona que lo ama. Su actitud es desde ese instante esquiva y fría porque la dureza del plomo se extiende hasta ocupar los lugares más recónditos de su interior. El brillo y el resplandor dorado que reflejaban las almas de los dos enamorados se desvanecen y las palabras de Plutarco bien pueden entenderse ahora

---

<sup>159</sup> También Cuéllar en su artículo «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*» destacó la “función proleptica [del tono], pues anuncia su matrimonio con Inarda” (2000: 75).

<sup>160</sup> Por orden cronológico, estas son: *La bella malmaridada*, *La burgalesa de Lerma*, *Santiago el Verde* y *Fuente Ovejuna*.

desde la ladera contraria, porque las almas tocadas con las flechas de plomo ni se funden y *ni quieren ni piensan* en ser una.

Amores no correspondidos, amores violentos y celos, todos reposan en los tonos contenidos tras refranes, metáforas y simbolismos que, a la postre, revelan al espectador-lector los caminos paralelos de los personajes protagonistas. Unos caminos que a pesar de ser andados nunca van a cruzarse, porque sus relaciones la crea Lope anclándolas en el desamor.

*La bella malmaridada* (1588-1595)<sup>161</sup> es un ejemplo temprano de la influencia de la tradición oral en la dramaturgia lopesca. Uno entre tantos, porque hasta la postre estuvo el Fénix nutriéndose del sabor de su pueblo. Este primer Lope aún en su etapa de aprendizaje y experimentación supo intuir la riqueza inagotable de lo popular, cuya versatilidad torció y dobló en su frenético quehacer, dicen algunos, de comedia por semana.

En esta obra de “malas costumbres”, que diría Menéndez Pelayo, la presencia de la tradición oral es, si breve, importantísima, porque el refrán con el que se abre la comedia es un anclaje musical que sustenta una estructura de casi tres mil versos: “Amor loco, amor loco; / yo por vos, y vos por otro”<sup>162</sup> (vv. 1-2) lo recogió Correas (1967: 76) y con él vaticinó el Fénix la inconsistencia del sentimiento amoroso y la disconformidad de la persona amada que caracteriza esta obra. Como fue habitual en Lope, no se acompañan los versos de ninguna acotación que indique que se canten, pero ayudan a esclarecer el misterio las palabras de Teodoro: “Bien dijo Montemayor/ esta canción” (vv. 4-5)<sup>163</sup>. Su inclusión como canción queda así clarificada y tras ella late incesante la función de preludeo, porque el contenido del refrán se presta al juego dramático del subgénero de la comedia de enredo y Lope, aunque en ciernes, supo trenzarlo para que ambos lenguajes, el musical y el dramático, caminaran hacia una misma dirección.

---

<sup>161</sup> Sigo la cronología según Morley y Bruerton, pero en el manuscrito de Gálvez (copista del siglo XVIII que al parecer reprodujo fidedignamente el original lopesco, posteriormente perdido) figura la fecha de 17 de diciembre de 1596.

<sup>162</sup> Para saber más, véase, Fernández, G., (2001). «*Amor loco, amor loco*: un refrán puesto en copla». *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*. Alcalá, España: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, pp. 147-160.

<sup>163</sup> Efectivamente, estos pertenecen a una copla situada en el ocaso del libro I de *La Diana* de Jorge de Montemayor, por lo que a pesar de que Alín y Barrio la recogen en su *Cancionero* en el apartado de *No cantadas*, los propios autores especifican que “probablemente, Lope, tan parco en indicaciones para dar mayor libertad escénica a los representantes, lo haya dejado a la elección del actor” (1997: 139).

Lisbella, la bella malmaridada del título, es fiel a su marido a pesar de ser cortejada por otro hombre, el Conde Cipión y a pesar, sobre todo, de ser conocedora de los escarceos nocturnos de su esposo. Parece que Cupido ha unido al matrimonio con flechas de plomo y, por lo tanto, la relación entre ambos puede observarse a la luz de la canción que vaticina, de este modo, la deriva por la que navegará el eje dramático de la comedia. Su presencia, como afirma Gerardo Fernández “no es casual ni de mero adorno. Muy al contrario, forma parte de los dos primeros versos de la obra, lo que lo convierte en verdadero tema de la misma” (2001: 155). Y ciertamente es así, porque la disconformidad amatoria que anuncia la letra para cantar no termina en el matrimonio protagonista Leonardo-Lisbella, sino que su melodía se expande hasta penetrar en las relaciones entre el Conde Cipión y Lisbella, a quien ella rechaza enérgicamente, y entre la prostituta Cassandra y Leonardo, a quien un marido arrepentido jura no volver a ver<sup>164</sup>.

Un Lope mucho más maduro y confiado con su quehacer dramático es el de *La burgalesa de Lerma* (1613) pero la horquilla temporal que separa esta comedia urbana de la escrita casi veinte años antes no provocó que el dramaturgo se alejara del influjo de lo popular, sino que su inclusión sigue trenzada como en *La bella malmaridada* con el devenir infructuoso de la pareja protagonista, Clavela y don Félix.

El único tono cantado en la comedia tiene lugar en un intermedio musical de los más extensos del corpus dramático lopesco: los más de ciento veinte versos cantados y bailados (vv. 2904-3026) en el jardín del conde Mario incluyen un estribillo verdaderamente popular: “Ya no cogeré verbena/ la mañana de San Juan,/ pues mis amores se van” del que emana una insalvable equidistancia entre los amantes protagonistas.

Enrico Di Pastena en su artículo «La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo» aporta un análisis de las obras lopescas donde la afamada festividad adquiere un papel destacable dentro del desarrollo de la trama y descarta otras piezas en las que el motivo tiene una aparición meramente costumbrista. Si bien es cierto que en *La Burgalesa de Lerma* el crítico afirma que la alusión a la festividad de San Juan es “algo menos relevante en la intriga” (2006: 92) que en otras comedias estudiadas, su

---

<sup>164</sup> Es cierto que la relación entre Cassandra y Leonardo no se basa en el amor, pero sí acaba creyendo Leonardo que la prostituta lo ama por su reacción tan afligida cuando este le comunica que partirá por unos días (aunque finalmente acabará comprobando como todo fue fingimiento). En este sentido, la canción tan solo haría referencia a la relación Lisbella-Leonardo y Cipión-Lisbella, pues bien podría decirle esos dos versos Lisbella a su marido: yo por vos y vos trasnochando con prostitutas. Y también Cipión a Lisbella: yo por vos y vos enamorada de un esposo que os es infiel.

mención “nos confirma que el tema contribuye muchas veces a caracterizar el mundo popular, aun pasándolo por un tamiz culto” (2006: 92). Las creencias populares atribuían propiedades afrodisíacas a la flor de la verbena tan característica de la festividad de San Juan, pero la construcción negativa del estribillo “Ya no cogeré verbena” y la alusión a la partida de la persona amada “mis amores se van” adquieren en *La Burgalesa* una lectura simbólica estrechamente vinculada con la complicada relación amor-celos entre Clavela y don Félix y, en efecto, la canción vaticina la desunión de la pareja.

Unos amantes tocados con flechas doradas parecen ser don García y Celia en *Santiago el Verde*, pero la sociedad castradora del siglo XVII que Lope proyectó sobre las tablas dotaba al amor de un carácter insuficiente para unir a una pareja enamorada:

Uno de los conflictos más frecuentes en las comedias de enredo es el que tiene que ver con el enfrentamiento entre los deseos amorosos de una dama y el obstáculo que la voluntad de un padre o un hermano suponen para el cumplimiento de ese deseo (Ferrer, 1998: 9).

El espacio semi-arcádico en que tiene lugar el intermedio musical de esta comedia invita a los protagonistas a desencorsetarse de las rígidas normas sociales que los aprisionan en la ciudad, pero ni tan siquiera ese lugar a orillas del río Manzanares y alejado de la urbe logra que Celia se entregue al galán a quien ama de veras porque sabe que cuando concluyan las romerías del uno de mayo el entorno urbano va a volver a imponérsele y con él su acatamiento a la voluntad fraternal. Por este motivo, la dama rechaza a don García, porque su hermano Lisardo ya le ha concertado un matrimonio con don Rodrigo<sup>165</sup>. De nuevo, pues, el lenguaje musical será el encargado de vaticinar la reacción del galán desdeñado y uno de esos mismos tonos va a anunciar también la venganza de un don García, dolido tras el rechazo de su enamorada. Indica la acotación, *salen cantando los Músicos y una mujer bailando*:

En Santiago el Verde  
me dieron celos.  
Noches tiene el día,  
vengarme pienso.  
Álamos del Soto,  
¿dónde está mi amor?  
[...]

---

<sup>165</sup> Le dirá Celia a don García: “Tú no sabes bien las prendas/ de mi hermano y de mi casa,/ y quedar en Madrid fuera/ dar ocasión a quien vive de matar honras ajenas” (vv. 1690-1694).

Si se fue con otro,  
morireme yo (vv. 1470-1482)

El desdén de Celia punza tanto a don García que acaba este vengándose con el mayor enemigo del amor, los celos. Pero no es esta una comedia donde se haga efectiva la máxima de *más pueden celos que amor* por lo que tras varios enredos, Eros se apiada de la pareja y los bendice bajo la unión sagrada del matrimonio:

En la fase del enredo parece que todas las trasgresiones y todos los instrumentos son válidos. Es el triunfo del mundo al revés, de la ficción sobre la realidad. [Pero] [...] esta fase transgresora concluye con el retorno a la reintegración social, a través de la celebración de las bodas y la reconciliación entre padres e hijos, ofensores y ofendidos, víctimas y seductores (Ferrer, 1998: 2).

Todas estas revelaciones al espectador-lector constituyen un recurso dramático-musical que insufla dramatismo a las Comedias, especialmente a aquellos géneros considerados mayores (drama y tragedia) donde el preludeo del mal amor se erige asimismo como el desencadenante de la tragedia.

En *Fuente Ovejuna* contrasta el motivo alegre de las nupcias entre Frondoso y Laurencia con las canciones que amenizan el festejo, porque tras esos tonos se intuye el trágico destino de la labradora. La fórmula colectiva y sencilla que ambienta la celebración, “¡Vivan muchos años/ los desposados!/ ¡Vivan muchos años! (vv. 1474-1476), insta al personaje del gracioso a glosar el villancico con una letra más compleja que, sin embargo acaba convertida en una “versión burlesca del canto de bodas que sirve para despejar los ánimos preocupados de todos los presentes” (García, 1962: 73). Canta Mengo:

¡Vivan muchos años juntos  
los novios, ruego a los cielos,  
y por envidias ni celos  
ni riñan ni anden en puntos!  
Lleven a entrambos difuntos,  
de puro vivir cansados.  
¡Vivan muchos años! (vv. 1505-1511)

Su poca maestría se convierte en objeto de burla en la escena, porque la letra creada por Mengo resulta ser un “epitalamio elemental” (López, 1971: 46) alejado de una “copla razonable”. Sin embargo, los equívocos que tan bien armonizan con su condición de gracioso, como el *cansados / casados*, no deben eclipsar los rasgos que en

la canción ya adivinan la desgracia de la pareja: la buenaventura de los desposados exteriorizada de manera negativa (ni... ni... ni...) y la aparición en el tono de una palabra de oscura connotación (*difuntos*) son elementos que ensombrecen la festividad y van advirtiendo al espectador-lector de la cercanía de la eclosión dramática. Un clímax en la gradación del desarrollo argumental que se alcanza en la siguiente escena donde de nuevo la música es la encargada de preludiar la desdicha de Laurencia por la pasión desenfadada del Comendador. “¡Ea, tañed y cantad,/ pues para en uno son!<sup>166</sup>” (vv. 1546-1547), ordenará Juan:

Al val de Fuente Ovejuna  
la niña en cabello baja;  
el caballero la sigue  
de la cruz de Calatrava.  
Entre las ramas se esconde,  
de vergonzosa y turbada;  
fingiéndose que no le ha visto,  
pone delante las ramas.  
¿Para qué te escondes,  
niña gallarda?  
Que mis linceos deseos  
paredes pasan.  
Acercóse el caballero,  
y ella, confusa y turbada,  
hacer quiso celosías  
de las intrincadas ramas;  
mas como quien tiene amor  
los mares y las montañas  
atraviesa fácilmente,  
la dice tales palabras:  
¿Para qué te escondes,  
niña gallarda?  
Que mis linceos deseos  
paredes pasan (vv. 1548-1571)

La combinación de los dos metros que encauzan esta canción es poco frecuente en las Comedias lopescas donde el Fénix no suele entroncar el romance con la seguidilla aunque en esta pieza lírica sí los aúne para vaticinar la acción que en el acto

---

<sup>166</sup> Verso que formaba parte de la poesía popular. Para saber más, véase, López, F., (1989). «Música y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*». *Cuadernos de teatro clásico. Música y teatro*, 3, pp. 45-52.

siguiente desencadenará la tragedia. Convergen armonía musical y ritmo dramático en una canción cuyo incipit, como ya señaló Spitzer, es épico<sup>167</sup> (1962: 145).

Sin embargo, esta apertura épica se torna rápidamente lírica en un tono protagonizado por víctima y verdugo. Tras esa “niña en cabellos”<sup>168</sup> que retrata el modo en que las doncellas eran presentadas antes de la celebración de sus bodas, se esconde una Laurencia que contrastará con la labradora desmelenada del acto III, “Mis cabellos, ¿no lo dicen?” (v. 1752), símbolo visual del intento y muy probablemente de la consumación de los más depravados deseos del Comendador. Un Comendador que se intuye tras ese “caballero [...] de la Cruz de Calatrava” que canta el tono, pues Fernán Gómez de Guzmán era Comendador Mayor de dicha orden. Su amor violento y forzado, sus más bajos deseos y su irrefrenable sed carnal quedan cifrados en la seguidilla que, a modo de estribillo, vaticina el dominio de las pasiones sobre la razón (vv. 1556-1559).

Concluido el cantar, irrumpe en la realidad escénica el Comendador, cuya acción tiránica no hace sino corroborar la tragedia musicalmente expresada: “Llevadla [a Laurencia], haced que guarden/ su persona diez soldados.” (vv.1641-1642), ordenará. El tono queda por tanto erigido como una exaltación lírica de “la causa que arrastró a los aldeanos a su espantosa venganza” (García, 1962: 88), pero también como una canción creada ex profeso para vaticinar simbólicamente el abuso que recaerá sobre la villa como una violación a la honra de todos: “Una vez más, el cántico se convierte en el símbolo anunciador de la tragedia” (Alín y Barrio, 1997: 344).

## 2. El vaticinio de Tánatos

El oído es un órgano mucho más sugestivo que el de la vista. Nietzsche lo describió como “el órgano del miedo” y, sin embargo, en las sociedades catalogadas como “desarrolladas” los ojos se imponen en la percepción del mundo<sup>169</sup>. No sucedía así en las culturas primitivas donde lo auditivo se hermanaba con el instinto de

---

<sup>167</sup> “Este movimiento de descenso por entre un valle y la velocidad de una persecución están apoyados por el comienzo de otros muchos romances que empiezan situando la acción del personaje” (López, 1971: 456).

<sup>168</sup> Verso muy recurrente presente en el *Libro de Música para vihuela intitulado Orphenica lyra*, compuesto por Miguel de Fuenllana (1554): “Niña en cabello/ vos me matastes,/ vos me habéis muerto”. Disponible en <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/3554>

<sup>169</sup> No fue así en la cultura griega. Edipo ve el mundo solo cuando se queda ciego por lo que ver no siempre conlleva observar. La ceguera en la antigüedad griega simbolizaba la sabiduría de aquel que percibe el mundo más allá de su corporeidad, porque “la inteligencia es ante todo saber oír y escuchar, esto es, asimilar” (Andrés, 2012: 1201).

supervivencia para escapar del peligro que anunciaba una estampida de animales salvajes en la prehistoria o para evacuar una ciudad entera al sonido de las cornetas militares ya en la edad contemporánea. Lo auditivo vinculado al aviso del peligro es un mecanismo engranado en la idiosincrasia del ser humano que con el devenir de los años se ha aletargado por un ruido mundano que le impide despertar al mundo. La sonoridad de las siete trompetas del Apocalipsis mencionadas en el Evangelio es solo otro ejemplo más que muestra cómo el oído es el órgano por el que se cuelan realidades todavía desconocidas presagiadas con el más universal de los lenguajes, el musical. El vínculo entre la música y la divinidad queda así enraizado desde tiempos pretéritos, porque comprender los designios de los dioses “ya sea a través de un árbol (roble) como sucedía en Dodona, ya a través de una pitonisa, como acontecía en Delfos, era un modo de captar el más allá desde el presente” (Andrés, 2012: 1200).

Los dramaturgos del Siglo de Oro comprendieron con los ojos cerrados la cultura auditiva que los precedía y lo hicieron de un modo tan nítido que solo en los dramas historiales (fueran estos de hechos famosos públicos o particulares) incorporó Lope una misteriosa Voz que advierte y prelude al personaje principal sobre su devenir trágico. Un final que imponía a Tánatos como protagonista por haber nacido estas obras<sup>170</sup> al calor de la tradición oral:

De este modo música y tragedia se dan la mano en Lope y en Shakespeare, no como una diversión más ni como un alivio en la tensión dramática sino como un elemento de gran poder simbólico, plenamente integrado con la trama y que avisa del destino funesto a sus protagonista (Gilabert, 2017: 283).

En *La inocente sangre* Lope dramatiza la trágica leyenda de los hermanos Carvajales, Juan y Pedro Alfonso, servidores del rey Fernando IV de Castilla, quien ordenó injustamente arrojarlos desde la Peña de Martos (Jaén). De las cuatro canciones que injertó el Fénix en este drama historial de hechos famosos públicos, tan solo el último tono es de presumible creación lopesca y se engarza con el suceso histórico recogido en la *Crónica de Fernando IV*, ya que los restantes beben del acervo popular y se trenzan con la acción ficticia y secundaria de la obra vinculada con los amores de doña Ana y don Juan de Carvajal. Por lo tanto, la disposición musical sigue en este

---

<sup>170</sup> Por orden cronológico, estas son: *La inocente sangre*, *El duque de Viseo* y *El caballero de Olmedo*.

drama un itinerario semejante al de *El caballero de Olmedo*, ya que en ambas obras la historia de amor de los amantes es avivada musicalmente para que el inevitable desenlace trágico (inevitable en tanto que lo dictaba el romance o la leyenda que habían inspirado a Lope) alcance sus cotas más elevadas.

El conflicto dramático de *La inocente sangre* lo genera el motor de la envidia entre los hermanos García y Ramiro, y los Carvajales, don Pedro y don Juan. Los ejércitos de Castilla y León se enfrentan por defender al verdadero heredero al trono: a un lado, Fernando IV y al otro, su tío, Alonso de la Cerda, quien le disputa la corona. En el fragor de la batalla, tanto don Pedro de Carvajal como su hermano don Juan humillan al traidor Ramiro. Y en un acción paralela pero fuera del campo de batalla, doña Ana, dama de don Pedro de Carvajal, se burla con su criada Isabel de la cobardía de García, hermano de Ramiro, que en lugar de combatir por su reino, se dedica a cortejar damas que, para más inri, lo desdeñan. Ramiro se ha sentido deshonrado por los Carvajales y muestra deseos de venganza. Él es la voz que malmete los oídos de un rey sordo a la clemencia de los dos inocentes a los que acabará despeñando. Uno quiere vengar su afrenta (Ramiro), el otro conseguir a doña Ana (García) por lo que de un único pretexto, el de la envidia, nace tanto la acción principal como la secundaria y ambas acabarán entroncándose en el vértice donde se funden relato histórico y fábula lopesca. Es evidente, cómo el Fénix aprovechó este motivo generador de la acción para ser deponente de la historia, pero también para engendrar de él un enredo amoroso con el que nutrir el conflicto central. El papel que los tonos desempeñan en este drama de la privanza<sup>171</sup> será el de testigo de excepción de una verdadera historia de amor injustamente sesgada por la voluntad de un mal monarca que acabará emplazado a la justicia divina:

A pesar de que en los dramas de la privanza la actuación del monarca tiende al reconocimiento final de los méritos del protagonista frente a los envidiosos [...], aparece en algunas ocasiones en este tipo de obras [el carácter humano de los reyes y su capacidad de emitir juicios errados], siendo llevadas a sus últimas consecuencias en *La inocente sangre*, drama en que Lope nos ofrece, aprovechando las posibilidades que la historia le facilitaba, la imagen del monarca injusto, que desprecia a su pueblo, se deja influenciar por los envidiosos, y es capaz de emitir juicios fundados en

---

<sup>171</sup> “Todos los dramas de la privanza a los que me voy a referir, por debajo de los tópicos y temas literarios recurrentes (la fuerza de la envidia, el menosprecio de corte, los cambios de fortuna...), plantean una visión de la corte como espacio de poder en donde el noble se siente obligado a jugar un juego de aproximación al favor real para consolidar o mejorar su propia posición (la de sus familiares y aliados) y reafirmar su identidad social ante su propio grupo” (Ferrer, 2009: 168).

débiles indicios, ordenando la muerte injusta de los protagonistas (Ferrer, 2009: 180).

Según el canon del *Arte nuevo*, el personaje del monarca es el encargado de repartir justicia en la Tierra en su vertiente de figura pública, ecuánime e íntegra, que debe primar por encima de su proyección privada. En obras como *Fuente Ovejuna* la intervención de los reyes ayuda a resolver el conflicto por su mediación justiciera. En otras, como *El duque de Viseo* o en la que aquí concierne, las malas decisiones del monarca revierten en muerte de personajes inocentes acusados falsamente por el motor de la envidia. Como en *El duque de Viseo*, también en *La inocente sangre* son los rumores los que sitúan a don Pedro y a don Juan bajo la mirada sospechosa de Fernando IV quien decide, movido por las falsas acusaciones de García y Ramiro, mandar prender a los inocentes por el asesinato de Gómez de Benavides. De nada sirven las advertencias del Conde de Benavente ni las explicaciones de los Carvajales: Lope se mantiene fiel a la leyenda y ambos serán despeñados en Martos (Jaén). La historia parece dictar la pluma del dramaturgo, porque incluso las últimas palabras de don Juan son dramatizadas en la obra: “al Rey Fernando emplazo/ para el tribunal de Dios,/ donde los dos nos veamos,/ a ver quién tiene justicia” (acto III). La *Crónica de Felipe IV* recogió así el suceso:

Y estos caballeros, cuando el rey los mandó matar [...] dijeron que emplazaban al rey para que compareciese ante Dios [...] de aquel día en que ellos morían a treinta días<sup>172</sup> (Benavides, 1860: 242).

Unos presagios que parecen cumplirse y que le son revelados al Rey mediante el lenguaje musical que amonesta su mal proceder y le vaticina, como castigo por ello, su muerte. El tono abre y cierra la escena XXII penalizando su soberbia en la oscuridad que ofrece la noche cuando sordo a los ruidos del mundo, puede don Fernando intuir a fogonazos su reprochable comportamiento. Indica la acotación, *Una voz canta dentro*:

Los que en la tierra juzgáis,  
mirad que los inocentes  
están a cargo de Dios,  
que siempre por ellos vuelve.  
No os ciegue pasión ni amor:  
juzgad jurídicamente;  
que quien castiga sin culpa,

---

<sup>172</sup> La adaptación es mía.

a Dios la piedad ofende (Acto III)

El tono anuncia un mensaje celestial que vaticina el castigo divino que imponía la historia: en la *Crónica de Fernando IV* se recoge el episodio de la muerte del rey conocido como *El Emplazado* por las últimas palabras de don Juan de Carvajal antes de ser despeñado:

Y ese jueves mismo, siete días de setiembre, víspera de Santa María, se echó el rey a dormir, y un poco después de medio día lo hallaron muerto en la cama, de tal manera que ninguno lo vio morir. Y ese jueves se cumplieron los treinta días del emplazamiento de los caballeros que mandó matar en Martos<sup>173</sup> (Benavides, 1860: 243).

Pero más allá del diálogo que Lope mantiene con la historia en *La inocente sangre*, el modo escogido para expresa los designios del cielo revela un hondo y consciente conocimiento de la tradición que lo precedía: como en las antiguas tragedias griegas donde el coro podía entenderse a la luz de sus reflexiones cantadas<sup>174</sup>, también en los dramas lopescos la música clama los pecados terrenales y se hermana con la divinidad en un balanceo que mece ficción dramática y leyenda histórica.

No es baladí que la noche sea el escenario escogido por Lope en estos tres dramas donde los tonos presagian la llegada de Tánatos. Ello no responde solamente a un intento consciente por parte del dramaturgo de ambientar la escena con la negritud y el misterio que ofrece la caída del sol, sino que la penumbra adormece la vista y despierta el oído: “la escucha con los ojos cerrados no sólo agudiza la percepción auditiva, sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en el interior humano, de ahí la larga tradición de músicos ciegos, tan frecuente en las culturas musicales de Egipto y Oriente” (Andrés, 2012: 1199).

Estas similitudes y aun otras se encuentran en *El duque de Viseo*, donde también al ocaso del tercer acto una voz misteriosa cantando en la lóbreguez<sup>175</sup> anuncia el aciago futuro del Duque. Creada al calor de la tradición oral, siguió Lope la versión recogida en el *Romancero General* que arrojó siempre a las víctimas a diferencia de la *Crónica*

---

<sup>173</sup> La adaptación es mía.

<sup>174</sup> Mucho se ha escrito sobre la función del coro en las tragedias griegas, pero suscribo la conclusión de Pedro Pablo Fuentes cuando afirma que “el papel del coro hay que determinarlo obra a obra y no a través de una caracterización universal” (Fuentes, 2007: 42).

<sup>175</sup> Dirá el Duque: “¡Ay noche! Nunca te vi / tan negra” (p. 258).

del rey Don Juan que declaraba culpables de conspiración a los duques de Braganza y de Viseo<sup>176</sup>.

Don Juan de Portugal, esposo de Catalina, queda retratado en *El Duque* como Fernando IV en *La inocente sangre*: es un mal monarca sordo a las clemencias de los inocentes y hábil en abrir los oídos a rumores y murmuraciones que apoyen sus malas decisiones motivadas, en realidad, por la envidia.

Ysla Campbell en su artículo «*El Duque de Viseo* y las políticas de Justo Lipsio» contrapone las actitudes y los modos de proceder del rey Juan II con el ideal monárquico que dibujó el pensador neerlandés en su tratado de príncipes las *Políticas*. Todo ello es un compendio que desvela sin tapujos el mal proceder del Rey en *El Duque*, cuyo clímax se alcanza al ocaso del acto III con el asesinato del de Viseo y los que su muerte acarrea (el de Elvira, el de Egas y el de Brito). El carácter frío y huraño del monarca es una constante que Lope se encarga de retratar desde el inicio de la Comedia<sup>177</sup> por lo que es evidente cómo “la arrogancia de don Juan provoca distanciamiento en sus vasallos, lo que se traduce en que su orden de mandar es inadecuado” (Campbell, 2010: 59).

A pesar de ello, los dogmas de la sociedad casticista que refleja la obra impedían sublevarse contra el Rey, porque en los siglos XVI y XVII, así como en la Edad Media, el ideal monárquico se relacionaba con la divinidad: este era considerado como un representante de Dios en la tierra y estos lazos lo deificaban por encima de sus vasallos. Por este motivo, ni los cuatro hermanos ni el propio duque de Viseo conspiran contra Juan II, sino que se resignan a servirlo: “Al Rey, serville y no más” (p. 177), y a aceptar tanto el destierro como la ejecución, la de Guimarás y la del Duque: “En ningún momento de la obra escucharemos revolverse a los nobles contra su Rey, y menos conspirar contra él” (Oleza, 2013: 175). Entonces ¿por qué siendo como es inocente el Duque, engarza Lope un tono que lo advierte del peligro que corre?, ¿por qué inicia

---

<sup>176</sup> A pesar de reflejar hechos históricos, la libertad que Lope se concede frente a la materia y el acento que resalta las pasiones individuales de un personaje en medio de un marco histórico en concreto, inclinan a clasificar *El Duque de Viseo* como un “drama de hechos particulares” frente a los “dramas de hechos famosos públicos”, caracterizados por “la conmemoración de acontecimientos y personajes públicos” (Oleza, 2013: 159). “Si el drama de hechos famosos públicos desempeña una tarea de agente de la memoria histórica, de herramienta al servicio de la construcción de una identidad colectiva, y se asocia con el movimiento de gestación de los estados nacionales modernos, el drama no menos historial de hechos particulares apunta hacia el análisis en profundidad de los conflictos del individuo en su entorno histórico concreto. Conmemoración frente a análisis” (Oleza, 2013: 159).

<sup>177</sup> Cuando se le compara con su progenitor Alfonso V o cuando los personajes se quejan de su acritud: “¡Con qué aspereza!”, por citar tan solo un par de ejemplos.

Juan II una caza de brujas ya no para acabar con Guimaráns, sino para deshacerse de su principal objetivo, el de Viseo<sup>178</sup>?

Dos son los sustentos de este andamiaje. Por un lado, los celos, que constituyen uno de los motores importantes: el duque de Viseo es muy querido por el pueblo y esto despierta las envidias del monarca<sup>179</sup>. Por otro, los rumores<sup>180</sup>, o como los denomina la canción, “las malas informaciones” que Egas se encarga de sembrar en una venganza personal contra el Condestable por haberle revelado a su enamorada Inés que procedía de ascendencia mora<sup>181</sup>. A ello contribuye el deseo ferroso de don Juan por conservar su trono. Toda una amalgama de circunstancias que van allanando el camino donde se vislumbra al final la sombra alargada de Tánatos. Así lo anuncia el tono. Indica la acotación *una voz canta dentro tristemente*:

Del buen duque de Viseo,  
mancebo fuerte y gallardo,  
tiene mil quejas el Rey,  
con ser su primo y cuñado.  
Guárdate, Duque inocente;  
guárdate, Abel desdichado;  
que malas informaciones  
ensangrientan nobles manos.

La canción lo reafirma: el Duque es *inocente* y es un nuevo *Abel* asesinado también a manos de su hermano Caín por celos. Unos celos que viven en don Juan, porque él es un mal monarca que lejos de velar por el bien común se deja arrastrar por sus más bajas pasiones, egoístas y pendencieras. Sin embargo, la advertencia que late en la canción no se cuela por el oído del Duque<sup>182</sup>, porque se sabe inocente y al no guardarse del monarca, sigue ensalzando su lealtad e intensificando la bajeza real:

---

<sup>178</sup> “Sentenciado el duque de Guimaráns, el de Viseo se convierte en el siguiente objetivo, o mejor dicho, pasa al primer plano el que desde el primer momento era el primer objetivo, pero que se mantenía en el segundo” (Oleza, 2013: 179).

<sup>179</sup> Así se lo describe en la obra: “mozo gallardo, cuerdo y generoso,/ y lleno de excelencias y virtudes,/ y, sobre todo, a quien el vulgo y plebe/ idolatra y celebra de tal modo...”

<sup>180</sup> Para saber más sobre los rumores entendidos como la personificación de la fortuna en *El Duque de Viseo*, véase, Gagnon-Riopel, J., (2002). «Con la lengua me ofendió, con la lengua he de matarle: la sociedad moderna en *El duque de Viseo* y en *Saber del mal y del bien*». *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa*, pp. 147-154.

<sup>181</sup> Dirá Egas: “Con la lengua me ofendió;/ con la lengua he de matalle,/ [...] En él, con sus tres hermanos,/ una venganza he de hacer,/ que pudiera ejemplo ser/ a los pasados tiranos” (p. 164).

<sup>182</sup> “¿Que me guarde yo? ¿Por qué?/ ¿Por qué he de guardarme, estando/ inocente como estoy?” (p. 261), dirá al finalizar la canción.

El rey abusa claramente de su poder, revelando su lado oscuro. [...] Sin embargo, el personaje víctima de la injusticia del rey no puede sublevarse contra él: solamente Dios puede juzgarle y castigarle (Gagnon, 2002: 153).

El de Viseo goza “d’une loyauté idéale jusqu’au bout” (Gigas, 1917: 89) que se ve enfatizada gracias a su actitud inobediente para con el contenido del cantar. Por lo tanto, el tono no solamente amonesta y anticipa el trágico final que dictaba el romance popular, sino que también la sordez del personaje “que va a su muerte consciente de ello” (González del Valle, 1973: 35) ayuda a trazar un carácter que armoniza con la consciencia monárquica de la época, la idealización del vasallaje ideal, pues a pesar de que sabe que va a morir, acude el de Viseo ante su monarca:

Su actitud es apática ante la injusticia del rey, ya que, a pesar de que sospecha la mala intención de éste, se apresura a seguir sus órdenes [...] [esto] se explica porque, en esa época, la desobediencia al rey era considerada una traición (Alborg, 1981: 747).

La sordera de don Alonso en *El caballero de Olmedo* también es el punto de inflexión que desencadena la tragedia, porque se comprende demasiado tarde que el tono era un advertencia divina y no un canto de Lucifer. Una confusión sin duda necesaria ya que la obra había nacido al calor de una seguidilla que dictaba desde el principio tanto el género de la pieza dramática como el final trágico de su protagonista: “Que de noche le mataron/ al caballero/ la gala de Medina/ la flor de Olmedo” (vv. 2374-2377):

El drama de Lope fue concebido a partir de una copla o seguidilla o de un cantar conocido en la época [...] El verdadero suceso que dio origen a la célebre copla, el asesinato de don Juan de Vivero, ocurrido en 1521, se había olvidado o, mejor dicho, se había transformado en leyenda. [...] Lope disponía pues de una libertad relativamente grande para su propia creación. Lo único fijo era de entrada el desenlace trágico” (Heinz-Peter, 2006: 201).

Bajo los mismo preceptos que en los dramas anteriores, también en *El caballero* el último tono de la obra (acto III) se canta envuelto en la penumbra de la noche, cuyos ecos traen consigo el canto de una recóndita voz que advierte y vaticina el aciago futuro del protagonista. Alrededor de quince años separan al duque de Viseo de don Alonso, pero esta horquilla temporal no modifica las estrategias musicales a la que recurrió Lope para los dramas enraizados en la historia. La música sigue siendo el cauce escogido por

la divinidad para manifestarse en el plano terrenal y en su doble función, admonitoria y vaticinadora, se puso de acuerdo la crítica: el “cantar se anticipa a los hechos” (Imbert, 1969: 17), “el fatídico cantar [...] vaticina su muerte (Rey, 1986: 189), “Todo en *El Caballero de Olmedo* converge, pues, en esta idea medular: el enfrentamiento del Caballero a la muerte, enfrentamiento que se anticipa desde el principio” (Doménech, 1987: 109). Y también en el siglo XXI se sigue ahondando en la misma idea, “el contenido ominoso de la copla funciona como una fatalidad que pesa sobre su vida” (Endress, 2006: 201).

Es irrefutable, por tanto, que el último tono de *El caballero* es un canto metafísico que prelude la entrada de Tánatos con la que Lope acaba siendo fiel a su fuente popular de inspiración. En este sentido, el público juega con ventaja, porque conoce desde un inicio más que el propio protagonista quien, fiel a su deber cristiano, no obedece los mandatos del cantar ya que cree que estos son obra de los hechizos de la alcahueta Fabia: “Invención de Fabia es,/ que quiere, a ruego de Inés,/ hacer que no vaya a Olmedo” (vv. 2383-2385).

Pareciera como si el juego de opósitos que late en la seguidilla, ese vaivén de bailes entre luces (gala-flor) y sobras (noche-muerte) se tradujera en una duda que aborda a don Alonso sobre cuál es la verdadera procedencia del cantar, el Cielo o el Infierno. Y es precisamente de esa incertidumbre de donde brota el centro neurálgico del tono, su relevancia en la obra más allá de las consabidas funciones que la critica, muy acertadamente, le ha otorgado a lo largo de los años. ¿Es la conducta de don Alonso intachable y arquetípica de las virtudes caballerescas (postura que apoyan, entre otros eruditos Américo Casto) o por el contrario, su comportamiento tiene aspectos reprochables (sobre todo el hecho de acudir a Fabia, una hechicera) y, por tanto, tal y como afirma Menéndez Pelayo, los personajes no están “exentos de culpa”?

La inclinación hacia una u otra opción modifica el sentido del tono aunque no su función: apoyando la primera teoría, la canción se erigiría como el germen de la composición que encierra el destino trágico de su protagonista. Una semilla que hace resonar en tan solo cuatro versos los ecos clásicos de las antiguas tragedias griegas. Apostando por la segunda, el cantar anunciaría la muerte de don Alonso, no como si esta fuera su destino impenable, sino como una consecuencia lícita, un castigo por los pecados del protagonista. La advertencia del tono y su posterior cumplimiento sería “una justificación moral para el final trágico de la obra” (Rey, 1986: 184).

Sucede sin embargo que “a estas alturas del siglo XVII, como acababa de mostrar genialmente Cervantes, no había lugar para héroes tan perfectos, tan aislados en su pureza [...]. Los tiempos de los caballeros sin tacha habían pasado ya a la historia, quizá desde siempre” (Rey, 1986: 202). Así lo había demostrado Cervantes con su *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) y su fiel escudero, Sancho Panza, y así lo recogía también Lope al sembrar en don Alonso una duda moral que lo conduciría a la muerte. Una muerte fijada desde el principio, pero no por el comportamiento de Alonso, sino por nacer esta Comedia al calor de un cantar que así la preludiaba. Por lo tanto, Lope se había impuesto un obstáculo difícil de salvaguardar: “matar a un caballero perfecto” (Rey, 1986: 196) que simplemente cometería un error: dejarse influenciar por las artimañas de Fabia.

Es cierto que el caballero acude a la hechicera, pero como simple mensajera, porque en el momento en que le pide que le entregue un papel a Inés, ambos ya se habían enamorado con tan solo mirarse<sup>183</sup>. Sin embargo, no es menos cierto que las artes oscuras de Fabia vienen a aumentar el calor de la pasión entre los amantes<sup>184</sup> por lo que con su entrada en escena se cuelan también toda una serie de elementos contrarios a la fe cristiana y al dogma de un modélico caballero: hechicerías, magias, encantamientos y supersticiones que no deberían haber fisurado las firmes creencias de don Alonso:

No creo en hechicerías,  
que todas son vanidades:  
quien concierta voluntades:  
son méritos y porfías (vv. 984-987)

No obstante, y a medida que avanza la obra, su asidero de la fe se debilita<sup>185</sup> hasta llegar a culminar en la escena cantada. Indica la acotación, *canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina*:

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

---

<sup>183</sup> INÉS: “en el instante que vi/ este galán forastero,/ me dijo el alma: *Este quiero,* / y yo le dije: *Sea ansi*” (vv.223-226).

<sup>184</sup> “Oh, qué bravo efeto hicieron/ los hechizos y conjuros” (v. 816-817), dirá Fabia al escuchar por boca de doña Inés que no encuentra sosiego si no es pensando en don Alonso.

<sup>185</sup> Debido a un sueño agorero que cierra el acto II y a una despedida tormentosa que nace de “sueños y fantasías” (v.2240).

la flor de Olmedo (vv. 2374-2377).  
[...]  
Sombras le avisaron  
que no saliese,  
y le aconsejaron  
que no se fuese  
el caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo (vv. 2386-2392)

El fatídico cantar vaticina su muerte, pero la dislocación de los valores nobles que envolvían el mundo de don Alonso hacen brotar en él la duda entre lo divino y lo diabólico imponiéndose finalmente este último: “Invención de Fabia es” (v. 2383). Una aseveración que, por otro lado, se verá reforzada con las palabras del Labrador:

No puedo  
deciros deste cantar  
más historias ni ocasión  
de que a una Fabia la oí.  
Si os importa, yo cumplí  
con deciros la canción (vv. 2403-2408)

Las penurias de la noche avivan la confusión y aunque todavía no ha recaído en su error, don Alonso, fiel a su deber como cristiano, no hace caso de agüeros diabólicos y sigue su camino. Sin embargo, un verdadero caballero cristiano hubiera rechazado de inmediato la creencia en magias, hechicerías y poderes sobrenaturales, y se hubiera percatado de que aquellos cantares eran divinos, una obra del cielo que le anunciaba su muerte, pero “el orgullo, la desmesura y la excesiva confianza en sí mismo ciegan a don Alonso y lo precipita[n] a la tragedia” (Gilabert, 2017: 280).

Cuando cae en la cuenta de su error ya es demasiado tarde: “¡Qué poco crédito di/ a los avisos del cielo!” (vv.2465-2466). Su sordez a la advertencia del cantar lo conduce a la muerte, pero en ella Fabia no está exenta de culpa, pues es la incertidumbre creada por la hechicera en su fe religiosa la que constituye “uno de los impulsos que precipitan la tragedia” (Rey, 1986: 191). La muerte de don Alonso no está predestinada por ser, como afirma Soons, “un perfecto caballero sólo en apariencia externa, pero nada merecedor del hábito que lleva” (*Apud.* Rey, 1986: 186), porque cuando cierra los oídos a los mandatos del cantar, lo hace porque cree que son obra de las artes oscuras de Lucifer y, por tanto, él considera que está siguiendo su deber como cristiano al no escuchar los imperativos del infierno. Desde esta perspectiva y libre de culpa, el destino trágico que algunos críticos han querido ver en la obra palpita

únicamente en la canción y, en todo caso, en la complicidad del espectador de la época que la conocía bien e iba a la representación con la única certeza de que el caballero debía morir:

¿Dónde está el destino que algunos críticos han visto? Si acaso en el espectador, que conoce la tradición del cantar, si acaso en el contexto, pero no en el texto, donde no funciona por lado alguno [...] carece de toda encarnadura dramática dentro del texto” (Rey, 1986: 191).

La Muerte es también en este drama la verdadera protagonista y por ello no la anuncia Lope solamente en este tono, sino que en la canción del acto II (vv. 1104-1108) resuenan también los pasos de Tánatos. Canta Tello:

En el valle a Inés  
la dejé riendo:  
si la ves, Andrés,  
dile cuál me ves  
por ella muriendo (vv. 1104-1108)

La voz del pueblo vuelve a ser el sustento que nutre al Fénix, cuyo ingenio es capaz de impostar todo un universo dramático a la luz de la funesta sombra que se intuye tras las dos canciones. La muerte palpita también detrás de este tono pero su transparencia ha conllevado que paradójicamente pase desapercibida a ojos de los estudiosos. El criado-gracioso sin ser consciente de ello está comunicando la voz del destino. Como el antiguo oráculo de Delfos, Tello canta lo que imponía la leyenda y si bien ni don Alonso ni doña Inés entienden la letra de manera literal, una lectura más profunda revela “que no tiene menos carácter de aviso esta primera canción de *En el valle a Inés*, que la siguiente y más conocida de *Que de noche le mataron*” (Gilabert, 2017: 278).

Estos cantos metafísicos con ingredientes sobrenaturales que vaticinan la entrada en escena de Tánatos son una constante en el corpus lopesco. La intensidad dramática colisiona al ocaso de la Comedia y lo hace bajo el halo de la música con la que también se da paso la Muerte. Una Muerte que nos iguala, que nos sentencia cuando considera y que nos sobrevive a todos desde el principio de los tiempos. No se rige por nuestros mandatos, es atemporal y no es baladí que dicha Muerte sea anunciada envuelta en la sonoridad de la música. De la Música que está también fuera del dictamen de Saturno, porque con sus melodías va creando fisuras en el tiempo que se cuelan por el oído para

transportarnos de lo terrenal a lo celestial, de la vida a la muerte, “de Medina/ a Olmedo”.

### 3. Otros vaticinios<sup>186</sup>

Como se ha comprobado, Eros y Tánatos se esconden sigilosos tras los tonos en las Comedias lopescas, uno dando aliento a los protagonista, el otro arrebatándoselo para siempre. Pero no solamente los dioses escogen el caudal de la música para anticiparse al desenlace de la obra, sino que en las canciones el Fénix también sembró desencadenantes argumentales, anticipaciones frustradas y hasta mudanzas estamentales; elementos todos ellos alejados de los dos grandes motores que rigen el mundo (Amor y Muerte) e hilados, por el contrario, con los tejidos de la propia acción dramática.

#### a) Desencadenantes argumentales

En *Lo fingido verdadero* se produce una simbiosis entre el plano real y el ficticio, porque Ginés, autor de Comedias, acaba mimetizándose con su personaje León, cristiano al que encarna ante la presencia del emperador de Roma, Diocleciano. Un juego ficcional que afianza el tópico áureo del *theatrum mundi*, porque “el ideal barroco era la equiparación entre vida y teatro y este concepto lo traslada Lope a la escena de forma magistral en esta obra en la que los planos llegan a superponerse e incluso la ficción sustituye la realidad” (Jórdar, 2015: 78). Y en todo ello la música es otro recurso más que difumina las fronteras entre la realidad y la ficción, porque su sonido inunda y anega cada verso de *Lo fingido*. Los tonos no solamente adentran al espectador-lector a un segundo nivel ficcional, sino que sus ecos se expanden por el conjunto de la obra hasta llegar a resonar también en los tejidos dramáticos de la comedia marco.

Diocleciano cita de nuevo a Ginés para que en esta ocasión escenifique “la imitación/ del cristiano bautizado/ porque es un extremo en ti” (vv. 2312-1314). Si la anterior representación fue una comedia de enredo donde el amor terrenal se impuso como protagonista indiscutible, la nueva se revierte de una calidez superior al ser una obra religiosa donde el amor divino acabará irrumpiendo con fuerza sagrada, porque

---

<sup>186</sup> Las obras que conforman este apartado son: a)- Desencadenantes argumentales: *Lo fingido verdadero* y *Con su pan se lo coma*. b)- Anticipaciones frustradas: *La fuerza lastimosa* y *El despertar a quien duerme*. c)- Mudanza estamental: *El villano en su rincón*.

Ginés decidirá alabar a Cristo a quien él mismo, fundiéndose con su personaje León, acaba encomendándose.

Un preludeo que palpita en la canción-loa con la que se da paso a la comedia interna, porque son los últimos versos los que vaticinan la tragedia. Indica la acotación, *Sale la música*:

Cristo, que vivió en el mundo  
después que del Padre Eterno  
bajó a tomar en María  
carne el Santísimo Verbo,  
dejó su ley con su sangre  
escrita, y este Evangelio  
siguen los que de su nombre  
desde entonces le tuvieron;  
por tan alta confesión  
mueren infinitos dellos,  
que van a vivir con él  
a la gloria de su reino (vv. 2602-2613)

La letra del tono se trenza argumentalmente tanto con la comedia interna como con la comedia marco: con la primera, porque el cantar anticipa la muerte del protagonista León, a quien unos soldados llevan preso. Con la segunda, porque la canción augura el reconocimiento de Ginés con su personaje, lo que va a desencadenar su muerte: “niego tus dioses,/ y adoro en Cristo, Dios vivo” (vv. 2886-2887). Este monoteísmo cristiano que aborrece a los dioses paganos desata la furia del emperador que acaba representando el papel de juez en la comedia interna de la que, en un inicio, era tan solo el espectador: “Pues yo te sentencio a muerte” (v. 2888). Ha sucedido, como bien explica Florence d’Artois que “Ginés, tocado por la Gracia, mientras representa, se convierte de verdad, dejando de fingir para mayor confusión de un público interior que tarda en darse cuenta de la ruptura de la ilusión teatral” (2005: 182). Y esa identificación que desencadena el fatídico final se anuncia veladamente en la canción, porque Ginés terminará creyendo en el Evangelio al que alude el tono y él será de aquellos “infinitos” que “van a vivir” con Dios “a la gloria de su reino”.

En *Con su pan se lo coma* es el primer cantar de la comedia situado estratégicamente hacia el ocaso del acto I el que vaticina la acción que provoca el enredo dramático en esta obra: la sordera de Celio ante las peticiones de su padre. La comedia se abre con un largo parlamento de Filardo, padre de Celio y Fabio, alabando la vida villanesca. Su deseo para con sus hijos es claro: “Por ningún caso ni suceso

humano/ mudéis el traje, el trato ni el oficio/ que en este humilde, sosegado y llano/  
quiero que conservéis vuestro ejercicio” (vv.25-28), pero la entrada del personaje del  
Rey a la aldea desorientará el rumbo establecido. Una pérdida del centro que queda  
contenida en el romance cantado para amenizar la velada de un hidalgo al que acoge  
Celio en casa y que no es sino el rey Ramiro que se ha perdido en el monte mientras  
cazaba. Indica la acotación, *Cantan dentro*:

Por las sierras de Altamira  
huyendo va el rey Marsilio  
un domingo de mañana,  
si entre moros hay domingo.  
Siguiéndole va don Sancho  
en un caballo morcillo,  
que a quien hizo este romance  
lo dijo el caballo mismo (vv.914-921)  
[...]  
Llamaba el moro a Mahoma,  
pero no le daba oídos,  
que estaba haciendo buñuelos  
con tres o cuatro moriscos (vv. 926-929)

La esencia burlesca<sup>187</sup> que destila el romance se tronca cuando a la escena le  
insufla Lope tensión con la presencia de un toro descarriado, “¡Guarda al toro! ¡Guarda  
al toro!” (v. 942), que rompe la armonía<sup>188</sup> de la que gozaban los villanos antes de la  
llegada del Rey a la aldea. Porque todo queda trastocado con la petición del monarca a  
Celio: “le he de llevar a la corte/ y allá tenerle conmigo; [...] / por consejero y amigo”  
(vv.996-1001), y la aceptación inmediata del villano: “Bésoos mil veces los pies”  
(v.1002). Pero el toro no es el único guiño que Lope introduce para marcar la escisión,  
sino que el romance morisco esconde el detonante argumental que descentrará la  
plácida existencia de los aldeanos.

---

<sup>187</sup> Al margen de las funciones que esta canción (romance morisco) pueda tener dentro de la  
obra, su inclusión en la comedia responde a una sátira de todas aquellas burdas repeticiones mecánicas  
que habían proliferado en los círculos literarios: “By the time Lope wrote *Con su pan se lo coma* (1612-  
1615. Probably 1613-14) and *El Marqués de las Navas* (1624), the popularity of the *romance moriscos*  
had caused them to fall into the hands of imitators and poetasters. Although Lope (together with  
Góngora) had been among the leading poets of this fashion, he now satirizes the uninspired, mechanical  
repetitions which had proliferated in literary circles. Lope employs a somewhat similar approach in both  
plays” (Umpierre, 1975: 13).

<sup>188</sup> La carga simbólica del toro como elemento escindente de la alegría de una escena también  
puede verse en otra Comedia de Lope, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, donde cobra una mayor  
trascendencia la irrupción del animal. Véase, Wilson, E., (1962). «Imágenes y estructura en *Peribáñez*».  
*El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Buenos Aires: Argentina: Eudeba, pp. 50-90.

Cuando la canción hace referencia a la sordez de Mahoma ante las palabras del moro por estar “haciendo buñuelos/ con tres o cuatro moriscos”, Lope plantea el mismo problema de Celio para con su padre: “no le daba oídos”. Es significativo que tras los casi sesenta versos en los que Filardo se dirige a sus hijos pidiéndoles que no abandonen jamás el campo y que no envidien “los palacios de los reyes” (v. 24), el único que conteste sea Fabio. Y destacable es también que Celio no titubee y acceda inmediatamente a la propuesta del rey, porque él tampoco había *dado oídos* a los consejos de su padre a quien, ciertamente, oyó pero no escuchó.

En su estudio *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, María del Carmen Hernández dedica un apartado al cuento y al romance, y comenta a propósito de esta canción que “su condición entre lo lírico y lo narrativo lleva al romance a desempeñar muy variadas funciones, que en ocasiones coinciden con las del cuento. A veces sirve solo para divertir, función también desempeñada por el relato breve” (1992: 51). Si bien no puedo estar de acuerdo con la encorsetada y unánime función que se le otorga al romance en esta comedia, “solo para divertir”, menos puedo estarlo con la siguiente afirmación: “El resto del texto ya no es necesario si se tiene en cuenta que cumplió su función de hacer reír” (1992: 52), porque precisamente es “el resto del texto” el que brinda la función de preludio que del cantar emana, sobre todo a partir del verso “no le daba oídos”, que anuncia de forma velada la decisión de Celio de abandonar la aldea e instalarse en la Corte, a imagen y semejanza “de tantos hombres/ humildemente nacidos/ que llegaron a ser reyes,/ pontífices y arzobispos/ por dejar sus pobres patrias” (vv. 1024-1028).

Autores como Umpierre<sup>189</sup> (1975) y Cuéllar<sup>190</sup> (2000) han abordado la obra y con ella esta canción, y si bien ambos eruditos subrayan las tintas satíricas con las que Lope se burlaba de los imitadores de los romances moriscos, ninguno de ellos señala este carácter *proléptico* que también brota del cantar y que, junto con el toro, anuncian la ruptura de la armonía villanesca.

## **b) Anticipaciones frustradas**

---

<sup>189</sup> “In the narrative passages, Lope paraphrases the conventional worn out formulas of the “romances” in general, as well as those of the *romances moriscos*, particularly the exactness for detail (description of the day of the week and the colour of the horse), and the call for supernatural assistance in cases of distress” (1975: 14).

<sup>190</sup> “La atmósfera festiva también se crea mediante el canto de romances y canciones. El romance que cantan los villanos para amenizar la visita del rey a la aldea es apócrifo, de carácter cómico y burlesco, cuya mezcla arbitraria de personajes de distintos contextos, común en el *Romancero nuevo*, en este caso se justifica por su carácter espontáneo” (2000: 72).

Los vaticinios agazapados tras los versos cantados no siempre se cumplen, porque en Comedias como *La fuerza lastimosa* y *El despertar a quien duerme* el carácter anticipador del tono se disipa cuando el devenir de la historia impone un final menos agrio o cuando son otros los personajes que desarticulan el armazón simbólico del cantar.

En *La fuerza lastimosa* el estribillo de la canción “¡Plegue a Dios que te anegues,/ nave enemiga!/ Pero no, que me llevas/ dentro la vida” (vv.1200-1203) no llega a materializarse, porque Lope “es fiel al romance en las versiones con final feliz que de él se han documentado” (Montgrony, 1998: 74).

Este drama palatino de la primera época del Fénix nace al calor de un romance hispánico<sup>191</sup> que desde su creación, hacia 1454<sup>192</sup>, viajó a través de la música, y cuyos ecos se transformaron bajo la pluma lopesca en pieza dramática<sup>193</sup>: “el romance, esa poesía cantada, recibía de la música sus mayores atractivos y refinamientos, y en alas de la música volaba ya muy lejos durante la primera mitad del siglo XV” (Menéndez, 1968b: 19). Sin embargo el dramaturgo no estructura la obra siendo fiel a la fuente, sino que “la mente de Lope ha forjado una comedia que conserva de aquella composición únicamente el problema central” (García, 1972: 58), esto es, la deshonra de la Infanta que obliga al Conde a asesinar a su actual mujer para salvaguardar la monarquía. El estribillo del tono parece preludiar este trágico desenlace porque su letra armoniza con el modo en que el Conde intentará deshacerse de su esposa: “en el mar la puede echar/ en un barco, en que un barreno/ se puede dar al entrar,/ y así, poco a poco lleno/ de agua, irá al fondo del mar” (vv. 2105-2109). Pero la justicia poética<sup>194</sup> impuso al Fénix un final dulcificado con el que se desvanecería el carácter proléptico del tono. Una

---

<sup>191</sup> Su origen hispánico fue puesto en duda por Nigra y Gastón Paris, quienes creen que se engendró en Francia y de allí se propagó a la Italia septentrional, a Catalunya, a Castilla y a Portugal. Menéndez Pidal, sin embargo, afirma que “Este romance juglaresco, tan original en su tema, es a la vez notoriamente español, por su misma esencia” (1968a: 360). Para saber más sobre el polémico origen, véase: Menéndez, R., (1968). *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: teoría e historia*, I. Madrid, España: Espasa-Calpe, pp. 356-361.

<sup>192</sup> También la fecha ha sido una cuestión polémica. Sigo la indicada por Menéndez Pidal por parecerme la más certera, pero para ahondar en la controversia véase la edición de Montgrony Alberola a la Comedia *La fuerza lastimosa*, especialmente las páginas 72-73.

<sup>193</sup> Véase el libro de García Lorenzo en el que se resigue la vivencia del romance del Conde Alarcos, desde su texto primitivo hasta el siglo XX. García, L., (1972). *El tema del Conde Alarcos. Del romancero a Jacinto Grau*. Madrid, España: CSIC.

<sup>194</sup> De las tres justicias poéticas que describe Serralta a propósito de *La fuerza lastimosa*, se inclina especialmente por la tercera, aquella “esencialmente basada en criterios estéticos relacionados con su recepción por el público” (2009: 668). Para saber más, véase: Serralta, F., (2009). «Las tres justicias poéticas de *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega)». *En buena compañía: estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, pp. 661-670.

disipación, no obstante, parcial ya que la disociación sobre la que está construida el cantar, acentuada por el adversativo “pero”, anuncia el sentimiento discernido que acabará enloqueciendo al conde Enrique.

Es decir, si la muerte de Dionisia que parecía vaticinar el contenido de la canción queda sesgada, el continente del tono sí anticipa la encrucijada emocional de don Enrique quien, por un lado, ordenará que su inocente esposa Isabel muera engullida por el mar (satisfaciéndose así la voluntad real); pero por el otro, clamará al cielo para que se apiade de ella: “Viva el barco, y no perezca [...] / No seas, mar, su enemigo. / Madre tierna, dale abrigo. Viento, déjala correr” (vv. 2215-2222).

Un vaticino igualmente truncado es el que trazan los aldeanos para liberar al inocente Rugero que se encuentra encarcelado por la codicia del conde Anselmo. A los pies de la torre donde se halla preso se canta una canción de cuyo estribillo también emana el modo en que los labradores intentarán rescatarlo. “A la lima, a la lima, que es alba / a la lima, que tocan al alba” (vv.1157-1158) es, no obstante, mucho más que un tono musitado: es una secreta connivencia tras la que se oculta que con los primeros rayos del sol los aldeanos van a intentar liberar a Rugero gracias a una lima y a una sogá que le harán llegar. Sin embargo, la esencia anticipadora del cantar que parece augurar el avance de la acción dramática desaparece cuando el Guarda 1 desarticula el simbolismo que se esconde tras el aparentemente inocente cantarcillo, con lo que todo el plan queda, por tanto, truncado: “Dos limas hay aquí, y aquesta sogá” (v.1192), “malicia es vuestro baile [...] / quería librar al preso el bárbaro villano. [...] / como [...] en la canción cantaba” (vv.1173-1209).

### **c) Mudanza estamental**

El simbolismo es también la piedra de toque en la que hunde sus raíces uno de los tonos de *El villano en su rincón*, porque el ascenso social de Juan Labrador y de sus hijos queda vaticinado alegóricamente mediante el árbol engalanado que adorna el último tono cantado en escenario aldeano.

Lope abre el acto III con un cuadro villanesco donde las canciones sirven como telón de fondo para dar vivacidad a las costumbres labriegas. Tras el primer tono que pretendía hacer más grata la labor del vareo de la aceituna (vv. 2027-2040), se sucede otro que busca distraer a la afligida Lisarda de la ausencia de su enamorado Otón. En este intermedio del trabajo, el canto y el baile asumen el protagonismo en una canción

de inspiración popular<sup>195</sup>, con un estribillo conocido, pero muy probablemente enmendado<sup>196</sup> por la pluma del Fénix:

¿Será este un auténtico cantar de vareo de aceitunas, pasado directamente a la comedia, sin reelaboración o intervención del Fénix? No sería prudente afirmar tal cosa. Pero la inspiración, el tono y tal vez hasta la propia estructura de una canción han constituido la trama sobre la cual nuestro autor ha bordado sus variaciones, esto sí que puede admitirse como posible (Salomon, 1985: 500-501).

Es Bruno quien le da permiso a Lisarda para acompañar a los Músicos con un baile al que también se suman Constanza y Belisa. Le indica el labrador: “Vaya, pues habrá después/ para la vara ocasión” (vv. 2067-2068) y, a continuación, se canta:

Deja las avellánicas, moro,  
que yo me las vararé.  
Tres y cuatro en un pimpollo,  
que yo me las vararé.  
Al agua de Dinadamar,  
que yo me las vararé.  
Allí estaba una cristiana,  
que yo me las vararé.  
Cogiendo estaba avellanas,  
que yo me las vararé.  
El moro llegó a ayudarla,  
que yo me las vararé.  
Y respondiolo enojada,  
que yo...  
Deja las avellánicas, moro,  
que yo...  
Tres y cuatro de un pimpollo,  
que yo...  
Era el árbol tan famoso,  
que yo...  
Que las ramas eran de oro,  
que yo...  
De plata tenía el tronco,  
que yo...  
Hojas que le cubren todo,  
que yo...  
Eran de rubíes rojos,  
que yo...  
Pues el moro en él los ojos,

---

<sup>195</sup> Lope debió beber de cantos semejantes que acompañaron realmente a las duras labores del campo y por este motivo sus creaciones conservan ese aire rústico otorgado por la distribución monorríma y por la forma arcaizante del zéjel simple: aabbba.

<sup>196</sup> Según Entrambasaguas, así han sido compuestas las dos canciones de esta tercera escena musicada de *El villano*. Para saber más, véase: Entrambasaguas, J., (1961). *Lope de Vega y su tiempo: estudio especial de «El villano en su rincón»*. Barcelona, España: Teide, p. 402.

que yo...  
Quisiera gozarle solo,  
que yo...  
Mas dijole con enojo,  
que yo...  
Deja las avellanicas, moro,  
que yo...  
Tres y cuatro de un pimpollo,  
que yo... (vv. 2069-2106)

Lope alterna incansablemente el segundo (o el cuarto) verso del estribillo “que yo me las vararé” después de cada octosílabo y esta repetición le otorga al romance un inconfundible aire arcaico que también aviva la fórmula monorríma<sup>197</sup> por lo que todo armoniza con el contexto labriego que se ha encargado de pintar el dramaturgo. Esta es en esencia la única escena realmente villanesca<sup>198</sup> de la Comedia, pero la canción anuncia la entrada de un personaje perteneciente a la esfera cortesana, Otón, quien irrumpirá en escena justo al término de la canción-baile. La descripción de ese “árbol tan famoso”, con ramas de oro, tronco de plata y hojas de rubíes parece prelude su presencia, esto es, la salida de un personaje que encarna la artificialidad cortesana:

The song is used here to underline the change in mood introduced by the new character, rather than being seen in direct relation to the character himself [...] The transformation of the hazel-nut tree of the song into a tree of gold, silver and rubies, creates a beautifully feigned version of Nature which dispels the original rustic atmosphere of the scene. It could be that this change is motivated by the arrival of Otón and Marín, who represent the artificial world of the Court. (Umpierre, 1975: 18 y 85).

Este árbol ostentoso y vestido de gala contrasta con el primer encuentro entre la villana y el caballero bajo la protección de un rústico olmo y, en este sentido, el tono hace las veces de bisagra, porque a su clausura la vida de Lisarda y la del resto de su familia se verá adornada por las joyas y las galas del mundo de la Corte donde se acabarán trasladando a petición del Rey. La presencia de Otón justo al término de la canción implica un viaje de no retorno para Juan Labrador, pues el caballero es quien

---

<sup>197</sup> “El canto [...] enhechiza por su sensación de arcaísmo, petrificada en la monotonía del estribillo coral que resonaría al fondo, que, como en muchas ocasiones cercanas de hoy, podría ser acompañado por los espectadores” (Zamora, 1963: LXI)

<sup>198</sup> Recordemos que en el primer momento musicado de la Comedia, la escena era villanesca pero en ella se encontraban Otón y Marín. Y la segunda, a pesar de tener lugar en casa de Juan Labrador, tenía como invitado de honor al Rey enmascarado de falso alcaide de París.

trae la carta real con la que se inicia la primera de las peticiones<sup>199</sup> del monarca. Desde esta perspectiva, la llegada de los dos personajes pertenecientes al mundo cortesano fracturan el regocijo con el que se había cargado la escena, ya que Otón trae consigo la carta que marcará el inicio del fin del sueño de Juan Labrador grabado en su epitafio<sup>200</sup>.

Por lo tanto, el simbolismo del árbol engalanado de la canción no sólo acoge la entrada de un personaje cortesano, sino que el conjunto de la composición vaticina la mudanza: como la metamorfosis que ha sufrido el olmo del acto II, revestido ahora de ropajes enojados, hacia esa misma dirección se encaminará al término del cantar la vida de Juan Labrador y la de su familia. No es baladí que el siguiente intermedio musical de la Comedia tenga lugar en palacio a diferencia de todos los anteriores que se habían cantado en el campo, porque allí va a ser donde pase el resto de sus días Juan Labrador junto a ese Rey a quien tanto rechazaba ver. El Amor<sup>201</sup> es el gran protagonista en *El villano*, es ese “juntador de desiguales” que permite unir a una villana con un caballero y a un súbdito con su Rey, cuya fuerza es la verdadera potencia cohesiva en un estado monárquico.

La función de preludio en los tonos lopescos ha sido de las más destacadas por la crítica, cuyos ojos ya vislumbraron la dicha amoroso entre Fabio e Inarda en *Con su pan se lo coma* (Cuéllar, 2000: 75) o el devenir trágico de don Alfonso, que “lo recuerda la copla, siempre adivinada al fondo” (Rico, 1967: 51). Eros y Tánatos se erigen de este modo como los dioses por excelencia a los que recurrió Lope para vaticinar el desenlace de sus obras: feliz y tipificado por la Comedia Nueva o trágico e impuesto por la tradición oral. Eros, sin embargo, no siempre deleitaba a los amantes con sus flechas de oro, sino que en Comedias como *La bella malmaridada* o *Fuente Ovejuna* el mal amor se impone y el resplandor dorado apaga su brillo para augurar desdicha en la protagonista femenina.

---

<sup>199</sup> Esta primera petición no supone un gran esfuerzo para Juan Labrador, ya que se trata de algo material, dinero, que el villano entrega de buena gana. Sin embargo, las dos siguientes ya sí que le suponen un mayor sacrificio: sus hijos y, finalmente, él mismo.

<sup>200</sup> “Yace aquí Juan Labrador,/ que nunca sirvió a señor, [...] / ni vio la corte, ni al Rey,/ ni temió, ni dio temor;/ no tuvo necesidad,/ ni estuvo herido, ni preso,/ ni en muchos años de edad/ vio en su casa mal suceso,/ envidia, ni enfermedad” (vv. 735-743).

<sup>201</sup> Para Hesse el verdadero tema de *El villano en su rincón* es el Amor: “The key to the understanding of the play in its several plots is the concept of love as a force which transcends every barrier, uniting persons of unequal rank, arousing a sympathetic understanding and mutual respect, stimulating an aspiration for the higher things in life and prompting forgiveness rather than vengeance” (1960: 177).

Por otro lado, la presencia de Tánatos queda reducida a aquellos dramas, bien de hechos particulares, bien famosos públicos, enraizados en la tradición oral. La aparición del dios del averno limitaba el género dramático en que podía incurrir por lo que a diferencia de los vaticinio de Eros que no distinguen entre comedia y drama, los de Tánatos son exclusivos de este segundo.

Los tonos tras los que late combinan, además, una doble morfología, admonitoria y proléptica, porque no solamente presagian el trágico final del protagonista masculino, sino que también le advierte del peligro que corre. Así sucede con el Rey en *La fuerza lastimosa*, con *El duque de Viseo* y con don Alonso en *El caballero de Olmedo*. La Muerte que va a llevárselos consigo se cuela a través de la música en unas canciones refinadas con el mismo tamiz: engarzadas en el último acto, hacia el ocaso del drama, y cantadas por una voz celestial que *canta fuera* o que *canta tristemente*, siempre envuelta por la negritud de la noche que acentúa el halo misterioso de la escena.

Pero en Lope la función de preludeo no se circunscribe solamente a la dicotomía Amor-Muerte, sino que el dramaturgo también hiló las anticipaciones con las hebras de la acción dramática. Es el caso de Comedias como *Lo fingido verdadero* y *Con su pan se lo coma* donde uno de los cantares prolépticos desencadena el engranaje dramático. Las letras de estos tonos esconden la clave sobre la que va a ir avanzando la acción, pero esta no siempre viaja a buen puerto, porque el demiurgo lopesco cambia el rumbo de lo que, a priori, anticipaba la canción.

#### **5.1.1.4. Amonestación**

Se ha comprobado que en dramas como *La inocente sangre*, *El duque de Viseo* y *El caballero de Olmedo* los tonos que vaticinan la entrada de Tánatos en escena gozan de una doble morfología, proléptica y admonitoria, por lo que estas Comedias no van a incluirse en el siguiente apartado que acogerá únicamente canciones cuyos contenidos amonestantes se desliguen de designios divinos y anticipadores de la muerte de un personaje.

En estas otras obras los tonos ya no serán cantados por misteriosas voces, sino que los Músicos serán ahora los encargados de advertir sobre conductas poco decorosas (*El acero de Madrid*), comportamientos envidiosos (*El despertar a quien duerme*),

actitudes inarmónicas (*El villano en su rincón*), amores encelados (*La burgalesa de Lerma*), consecuencias irremisibles (*Con su pan se lo coma*) e intenciones deshonestas (*Por la puente, Juana*). Unos mensajes que transitan entre los ecos de la música para colarse por los oídos de los personajes, pero también por los del público espectador a quien Lope interpela con estas canciones no siempre sencillas de desarticular, porque las advertencias pueden palpitar en el tono de manera explícita o, por el contrario, hacerlo envueltas en ropajes metafóricos. Sin embargo, las comedias de ambos sub-apartados comparten la misma naturaleza admonitoria; es decir, en sus tonos Lope no advierte para prevenir a los personajes, sino que amonesta acciones y comportamientos ya escenificados y de ahí que las canciones se engargen en el acto III en la gran mayoría de las Comedias. No obstante, como decía, la diferencia estriba en la transparencia del mensaje, explícito y evidente en unas ocasiones, sutil y metafórico en otras.

## 1. Advertencias explícitas

Los tonos de las Comedias incluidas en este sub-apartado<sup>202</sup> hunden sus raíces en la máxima previamente destacada: en ellos Lope advierte sobre acciones ya escenificadas, pero es cierto que en *El acero de Madrid* las circunstancias favorecen la ambigüedad en la escena.

Al salón de la falsa opilada Belisa han acudido unos Músicos para apaciguar su malestar. Unas dolencias que son, sin embargo, fingidas y que le han servido a la joven para salir del espacio interior al que por su condición de mujer se ve abocada<sup>203</sup>. El tono queda engarzado hacia la mitad de la comedia (vv. 1345-1360) y su contenido erótico no pasa desapercibido a los oídos de Prudencio, padre de la joven, quien temeroso de que su hija pueda identificarse con esa “niña del color quebrado” que canta la canción decide, persuadido por la música, actuar. Desde este acercamiento, y entendiendo que el

---

<sup>202</sup> Por orden cronológico, estas son: *El acero de Madrid*, *El villano en su rincón* y *Con su pan se lo coma*.

<sup>203</sup> “La literatura con su carácter moralizante presentaba el *ideal de mujer* como una persona *dócil, sumisa, obediente*, trabajando en las *labores propias de su sexo*, es decir en las tareas domésticas. Presentan una mujer sin ninguna movilidad, totalmente encerrada en el hogar y dependiendo del varón. [...] La mujer no ha sido enseñada para un oficio, no ha recibido la educación adecuada para ocupar un puesto digno en la sociedad, así lo declara una voz femenina, D<sup>a</sup> María de Zayas, que tiene un conocimiento real del problema y busca la solución reclamando en la crianza el derecho a la enseñanza” (Tenorio, 1991: 703). Para saber más sobre el papel de la mujer en la sociedad áurea, véase: TENORIO, P., (1991). *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*. (Tesis doctoral dirigida por María Victoria López-Cordón Cortezo). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/2321/>

viejo Prudencio es el destinatario del tono, estoy de acuerdo con Arata cuando afirma que el romance “tiene la función de *canción de aviso*” (2000: 177). Sin embargo, el remedio del padre llega demasiado tarde. Él todavía no lo sabe y cree que casando a Belisa con su primo Octavio está evitando que su hija sea también una de las tantas muchachas que en el siglo XVII se fingían opiladas para gozar de un poco de libertad. Pero el espectador ha sido testigo del encuentro de la joven con Lisardo en el Prado (acto I) y, por lo tanto, el cantarillo advierte explícitamente de un comportamiento deshonroso (según la mentalidad de la época) ya escenificado en la comedia.

Del mismo modo, la amonestación es transparente en *El villano en su rincón*, pero si en *El acero* el tono admonitorio gozaba de un estribillo ampliamente conocido por su carácter popular<sup>204</sup>, en *El villano* es el ingenio lopesco el que arma una lira de inspiración garcilasiana. Cantan los Músicos en palacio:

¡Cuán bienaventurado  
un hombre puede ser entre la gente,  
no puede ser contado  
hasta que tenga fin gloriosamente;  
que hasta la noche obscura  
es día, y vida hasta la muerte dura! (vv. 2880-2885)

De la composición emana una de las sentencias ovidianas de las *Metamorfosis* (vv. 136-137): “A nadie se debe llamar/ afortunado antes de la muerte y de las honras fúnebres” (2012: 125) que tan bien conocía Juan Labrador<sup>205</sup>, pero que la música se encarga de anclar porque en el aldeano ortodoxia y ortopraxis parecen avanzar por caminos paralelos. Su filosofía vital de enclave horaciana expresada en la canción del acto II (vv. 1865-1876)<sup>206</sup> se enmienda al ocaso de la Comedia con una lira que corrige la silva de doce versos donde se elogiaba el retiro del mundanal ruido de la Corte.

En Lope canta Ovidio una sentencia imbricada con la lección de vida que Juan Labrador ha tenido que aprender: su excesiva seguridad (fijada en el epitafio<sup>207</sup> que

---

<sup>204</sup> Este no pasaría desapercibido en la época, pero alejado de ese calor popular sí lo hizo a los ojos de la crítica “sin duda, por la rareza de la canción, que no se incluyó luego en el *Romancero general* de 1600 ni en ninguna de las ediciones posteriores de éste” (Fichter, 1962: 513).

<sup>205</sup> Recuérdese que cuando el Rey le exige que le entregue a sus hijos, Juan Labrador clama unos versos cercanos a la lección ovidiana: “Ya declina conmigo la fortuna/ porque ninguno puede ser llamado/ hasta que muere, bienaventurado” (vv. 2452-2454).

<sup>206</sup> Ambas canciones beben de la influencia de la segunda égloga de Garcilaso y por ello comparten el mismo incipit, “Cuán bienaventurado”.

<sup>207</sup> “Yace aquí Juan Labrador,/ que nunca sirvió a señor,/ [...] ni vio la corte, ni al Rey,/ ni temió, ni dio temor;/ no tuvo necesidad,/ ni estuvo herido, ni preso,/ ni en muchos años de edad/ vio en su casa mal suceso,/ envidia, ni enfermedad” (vv. 735-743).

desencadenó el conflicto dramático) y su imprudente voluntad de vivir alejado de palacio (anclada en el segundo cantar) son amonestadas con este tono real del que emana un recordatorio de carácter aleccionador en perfecta sintonía con el trasunto político que subyace en la obra. Su airado deseo de aislamiento era inaceptable para una mentalidad como la de Lope de Vega, convencidísima de la grandeza de la Monarquía y, por lo tanto, la advertencia del tono no recae tan solo en Juan Labrador, sino que también lo hace sobre el público. Porque él es el verdadero destinatario de un cantar que recuerda que hasta la muerte, nada está completo y más aún en un sistema monárquico absoluto donde el Rey es el verdadero garante del Estado, porque él es la “fuerza cohesiva y armonizadora que alivia tensiones y restablece la paz” (Marín, 1999: 42).

Como en *El acero*, el tono amonesta una actitud ya escenificada en escena. Si en aquella era la deshonrosa ingeniosidad de Belisa, en esta es el inarmónico proceder del labrador, quien rechaza ver a su rey. Por ello estoy de acuerdo con Mary Loud cuando afirma que el orgullo del villano “is at the root of his need to denigrate everything that can not be fitted into his tight little system” (1975: 847). Sin embargo, la advertencia contenida bajo el halo de la música tan solo se canta una vez que Juan Labrador ha recaído en su propio error (“Señor, mi yerro conozco, digno he sido/ de la muerte”; vv. 2854-2855) y por lo tanto, el musical es otro de los lenguaje del que asimismo se sirvió Lope para su propia empresa política que en ocasiones también asumió su teatro.

De la misma época que *El villano en su rincón* (1611-1616) es también *Con su pan se lo coma* (1613-1614), otra comedia villana donde Lope vuelve a reflejar el manido topos áureo de menosprecio de corte y alabanza de aldea, porque:

De todos es conocida la tendencia de Lope a incorporar en sus comedias referencias campestres, en especial a partir de 1613, cuando, a raíz del fallecimiento de su mujer legítima<sup>208</sup>, en su cabeza ronda la idea -siempre transgredida- de cambiar el ajetreto mundo de la corte por un sosegado sacerdocio en Toledo. Al período 1611-1616 corresponden, en efecto, *El villano en su rincón*, *Fuenteovejuna*, *Con su pan se lo coma* y quién sabe si *El alegüela*, obras todas donde se prodigan las *alusiones al campo*, a los *utensilios que usan los campesinos*, sus *costumbres*, sus *canciones*, sus *decires* (Granja, 2000: 95).

---

<sup>208</sup> No solo muere su mujer legítima Juana de Guardo al dar a luz a Feliciano en 1613, sino que también un año antes había fallecido su hijo Carlos Fénix de fiebres. Para saber más sobre estos sucesos, véase, Castro, A., y Rennert, H., (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca, España: Anaya, pp. 200-202.

El entramado de un personaje que escondiendo su condición de Rey acude a casa de unos villanos se encuentra también en *Con su pan* donde, sin embargo, los aldeanos no se muestran reacios a ver a su monarca. Más bien todo lo contrario, porque Celio, desobedeciendo las directrices de su anciano padre, decide por voluntad propia y no obligado por su rey, trasladarse de la aldea a palacio. La frase proverbial (Correas, 1967: 425) que da título a la obra y que funciona como estribillo en la última canción de la comedia recoge “la expresión con que se da a entender la indiferencia con que se mira la conducta o resolución de alguna persona” (Diccionario de Autoridades)<sup>209</sup>. La expresión fijada musicalmente en cada una de las seis cuartetos que conforman el tono (vv. 3087-3110) advierte de la responsabilidad que cada cual debe asumir sobre sus propias acciones. Indica la acotación, *Cantan los Músicos, y el Rey comiendo su cena, sirviendo Nuño*:

El que vive libremente  
vida estragada y ociosa  
y muere como ha vivido,  
que con su pan se lo coma.  
Quien enriquece del juego,  
o el arcaduz de su esposa  
otro conduce en su casa,  
que con su pan se lo coma.  
El que por ser descortés  
a nadie quitó la gorra  
y vive y muere malquisto  
que con su pan se lo coma.  
El que por solo alabarse  
no hay mujer buena en su boca,  
si no lo fuere la suya,  
que con su pan se lo coma.  
El que no teniendo haciendo  
de ser gastador blasona,  
si en el hospital muriere,  
que con su pan se lo coma.  
El que hiciere a su señor  
una traición alevosa,  
si le cogieren en ella,  
que con su pan se lo coma (vv. 3087-3110)

---

<sup>209</sup> Para saber más sobre el sentido de esta frase proverbial, véase: Iribarren, J. M., (1955). *El porqué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de los dichos. Modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*. Madrid, España: Aguilar, pp. 198-199.

Del mismo modo que Celio tuvo que asumir las consecuencias acarreadas a raíz de su decisión de abandonar la aldea<sup>210</sup>, así también van a tener que aceptarlas el que estraga, el mal marido, el descortés, el narcisista, el pretencioso y el traidor. A cada uno de ellos se dirige el cantar para advertirlos de las resultas de su mal proceder y no es baladí que sea la figura del traidor la que cierre la composición, porque con esta última cuarteta hila Lope la hebra que queda por resolver en la comedia: “In the last four lines [...] the mood of the song changes and Lope hints directly at the punishment to be ordered by the King” (1975: 75).

Los caballeros Nuño y Ramiro han planeado asesinar al Rey y culpar de ello a Celio porque ni tan siquiera estando alejado de palacio y habiendo retomado su humilde vida como villano parece escapar el labrador de los tentáculos envidiosos y traicioneros de la corte. La fortuna, sin embargo, lo ampara<sup>211</sup> y en la cena advierte al monarca del plan urdido por los traidores. La música amonesta comportamientos desleales para acabar cantando el imbricado con el tejido dramático: “El que hiciere a su señor/ una traición alevosa,/ si le cogieren en ella,/ que con su pan se lo coma”. Excepto Nuño y Ricardo, el resto de personajes y aún el público intuyen la resonancia de esta advertencia a la que un irónico Rey presta mucha atención: “Esperad ¡por vida mía!;/ que es esta letra graciosa” (vv. 3111-3112). El cerco acecha a los caballeros sobre los que va a recaer un castigo real por haber sido descubiertos en su “traición alevosa”. El monarca ordena despeñarlos, pero como dictaba la canción, allá se las entiendan. La advertencia del cantar no podía haberla expresado el dramaturgo de modo más explícito y si ambos hubieran querido conservar sus vidas, no deberían haber conspirado contra el Rey. Un monarca con cuyo proceder<sup>212</sup> vuelve a hermanar el mundo de la corte con el de la aldea, porque también en *Con su pan se lo coma* “the royal figure [...] serves to establish the harmony between the two” (Umpierre, 1975: 41).

También en *Por la puente, Juana* es un refrán el que da título a la comedia (Correas, 1967: 472) y en esta ocasión para advertir a la protagonista doña Isabel/ Juana del peligro que acarrea subirse a la barca del Marqués, cuyas intenciones se funden con el pecado de la carne.

---

<sup>210</sup> Recuérdese que la actitud despótica que muestra en palacio le hace renegar de su enamorada Inarda quien acaba inclinándose por la sencillez rústica de Fabio, hermano de Celio, a pesar de que inicialmente era de este último de quien estaba enamorada, y él de ella.

<sup>211</sup> La fortuna quiere que Celio sea testigo encubierto de las palabras de Ricardo: “2Servirele al Rey la copa/ de esta hierba preparada,/ con que morirá esta noche;/ y, en viéndole con las ansias,/ habemos de echar la culpa/ a Celio” (vv. 2801-2807).

<sup>212</sup> Ordenará: “Llevadlos luego de aquí/ y de esa sierra fragosa/ los despeñad” (vv. 3167-3169).

Los dos primeros actos los emplea Lope para dibujar la figura de una mujer bizarra y gallarda, un carácter que seguirá también vigente en la última jornada, donde Lope engarza la canción de aviso. Sin embargo, esta firmeza que caracteriza a doña Isabel/ Juana se acentúa en el tercer acto, porque el Fénix la trenza con unos celos que hacen prender a la protagonista y que la conducen, además, a cerrar los oídos a la advertencia que late implícita en el último tono de la obra. Sin duda, pueden más en ella los deseos de venganza hacia su enamorado don Diego, que el contenido explícito de la canción (vv. 1953): “Por la puente, Juana, que no por el agua”.

Se trata, como se ha mencionado, de un refrán cantado, cuya implicación en la obra hace que “no se pueda considerar como mero detalle estilístico, con carácter puramente ornamental” (Canavaggio, 1981: 87). La dialéctica relación entre refranero y Comedia ha sido estudiada brillantemente por Canavaggio<sup>213</sup> y en sus conclusiones me baso para afirmar que la identidad fingida de la protagonista es la que permite la simbiosis entre el espacio del proverbio y el de la ficción:

Tanto por su apellido como por su condición aristocrática, la protagonista, doña Isabel, encarna un mundo totalmente ajeno al de la Juana del Refranero. Sólo a consecuencia de un ardid va a identificarse con el paradigma del refrán: abandonada por su amante, don Diego, y determinada a recobrarle, doña Isabel, disfrazada de campesina, llega a Toledo donde se encuentra su seductor; entonces es cuando elige el nombre de Juana, valiéndose de su presunta ingenuidad rústica para sembrar la confusión” (Canavaggio, 1981: 89).

Es decir, en su papel como doña Isabel, dama de alta alcurnia, no tendría cabida el enunciado proverbial que, sin embargo, resulta troncal para advertir a la falsa lavandera del peligro que corre si sube a la barca del Marqués. A la luz del enunciado que Combet otorgó al sustantivo *refrán*<sup>214</sup>, el “aviso de orden práctico” que late en esta frase proverbial se infiere “de una situación por interpretar” (1981: 86). Don Diego, conocedor de las deshonestas intenciones del Marqués, decide advertir a su amada doña Isabel/ Juana de la osadía de acompañar al de Villena en su paseo haciendo que los Músicos canten el conocido refrán. En este sentido, es innegable la advertencia que late

---

<sup>213</sup> Para saber más, véase, Canavaggio, J., (1981). «Lope de Vega entre refranero y comedia». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, España: EDI-6, pp. 83-94.

<sup>214</sup> “Frase independiente, anónima y notoria que, en forma elíptica, directa o figurada, expresa poéticamente una enseñanza o aviso de orden moral o práctico” (1971: 58).

en el cantar, función de la que se ha percatado la crítica<sup>215</sup>, pero a la que la enclada lavandera hace caso omiso por el deseo de venganza que siente al creer que su enamorado va a casarse con doña Antonia:

Juana, loca de celos, se dirige a unas peñas más allá del puente de Alcántara. Llega al río y se encuentra con el Marqués y D. Diego, que están subiendo a una barca; aquel le ofrece sitio en ella “para llevarla/ donde no la valgan bríos/ ni condiciones villanas”. Esta cancioncilla, que a petición de D. Diego unos músicos cantan, intenta servir de aviso a la protagonista del grave peligro que corre embarcándose. Juana hace caso omiso, pues quiere vengarse de los celos de D. Diego (Alín y Barrio, 1997: 87).

No obstante, todos estos ardores de amor que han padecido tanto don Diego/ don Juan como doña Isabel/ Juana se verán sofocados por la primacía del elemento del agua tan importante en la comedia ya desde su título porque, a pesar de que en él se quiebre el final del refrán, su popularidad y el sustantivo “puente” la evocaban y la retenían en la mente de los espectadores.

## 2. Advertencias sutiles y/o metafóricas<sup>216</sup>

En *El despertar a quien duerme* la envidia del Conde Anselmo se respira a lo largo del acto I, el cual acaba cerrándose con una canción que advierte a Rugero de los tentáculos de los celos. Con motivo del nombramiento del nuevo alcalde, los aldeanos festejan en la aldea. La música acompaña la escena pero la letra para cantar (vv. 697-730) no solo incluye hasta en dos ocasiones el mote “celos”, sino que termina con unos versos de cuyo estribillo “Guárdate del toro, niña/ que a mí malherido me ha” proviene el carácter admonitorio del cantar.

El tono está compuesto sobre dos modelos estróficos diferentes donde se trenzan acervo popular<sup>217</sup> y creación lopesca. Por un lado, el romance narra el juego de las cañas

---

<sup>215</sup> En los años setenta, apuntó Umpierre como “Don Diego warns Juana not to climb into the boat with the Marquis, by means of the title song” (Umpierre, 1975: 54). También a finales de los noventa, Alín y Barrio (1997: 87) señalaron esa misma función del tono. Y ya en el siglo XXI, Aurelio González afirma que este tiene una gran efectividad dramática, porque “por un lado, es parte de la trama en cuanto aviso, y por el otro complementa la verosimilitud especial y escénica del paseo en barca” (2006: 326).

<sup>216</sup> Por orden cronológico, las obras que conforman este sub-apartado son: *El despertar a quien duerme*, *La burgalesa de Lerma* y *Con su pan se lo coma*.

<sup>217</sup> Lope se inspira para la composición de este tono en un refrán popular recogido por Correas “De amores y de cañas, las entradas” (1967: 311).

que se celebraba a caballo<sup>218</sup>. Y, por el otro, el zéjel con la alusión al “toro” esconde una evidente simbología, pues viene a representar “el impulso primario, violento y apasionado del amor, la fuerza desatada de la Naturaleza” (Alín y Barrio, 1997: 285). Sin embargo, en esta ocasión el envite impetuoso no proviene del amor, sino de la envidia del Conde Anselmo, cuyas consecuencias sesgarán la felicidad del cuadro villanesco. Ya lo advertía el cantar, el toro, que es la envidia, se robustece con una fuerza que devasta, porque “a nadie guarda decoro”, ni siquiera a un labrador satisfecho con su vida apacible y retirada de la corte. Ese toro que es también Anselmo solo piensa en “la lanza de oro”, porque el poder es lo único que preocupa al Conde. No puede digerir la idea de que su sobrino reclame lo que legítimamente le pertenece y movido por una envidia que lo ciega acabará propiciando justamente aquello que quería evitar, que el condado de Barcelona pase a manos de su sobrino. Los últimos ocho versos de la canción amonestan a un indefenso Rugero que al término del cantar no puede más que dejarse llevar preso por los arcabuceros que vienen a buscarlo, porque la inmediatez con que se suceden las acciones al ocaso del acto I impide que el labrador asimile lo que han cantado los villanos:

Guárdate del toro, niña,  
que a mí malherido me ha.  
Niña, guárdate del toro,  
que a nadie guarda decoro,  
sino a la lanza de oro  
con que el interés le da.  
Guárdate del toro, niña,  
que a mí malherido me ha (vv. 723-730)

Es interesante comprobar cómo este “Guárdate del toro, niña” “es uno de los pocos textos no identificados que el Fénix utiliza en más de una ocasión” (Alín y Barrio, 1997: 314) por lo que *El despertar* no es la única Comedia en que el Fénix engarzó esta canción, sino que también en *La burgalesa de Lerma* volvemos a encontrarla y, además, con el mismo carácter admonitorio que en la anterior obra.

---

<sup>218</sup> “Primero se formaban cuadrillas (unas ocho, con cuatro, seis u ocho caballeros cada una), representadas por el color que le hubiera tocado en suerte. El juego en sí consistía en dividirse la cuadrilla, y correr parejas encontradas, formando escaramuzas de diferentes lazos y figuras. Luego, cada cuadrilla se reunía y juntos empezaban a correr y tiraban las cañas al aire con armonía y precaución, de tal modo que creaban, asimismo, un espectáculo visual” (Josa, 2009: 99).

Es cierto que el único intermedio musical en *La burgalesa de Lerma*<sup>219</sup> se sitúa hacia el ocaso de la comedia (vv. 2904-3026) y, por lo tanto, no fue hasta el acto III que el público pudo disfrutar del canto y del baile siempre tan celebrado en las representaciones lopescas. Pero la prolongación de la escena parece compensar la tardanza con una canción de más de cien versos que convierten a este tono en un cáliz donde convergen todas y cada una de las hebras compositivas que Lope fue urdiendo en este tejido dramático que es *La burgalesa*.

En la combinación de versos hexasílabos y octosilábicos encuentra Lope el equilibrio para componer un tono a medio camino entre lo culto y lo popular, entre lo narrativo y lo lírico donde son precisamente los pasajes más poéticos los encargados de preludear el fracaso de la relación entre Clavela y don Félix (vv. 2920-2932) y de advertir al resto de los personajes sobre las vicisitudes del Amor (vv. 2973-2998). Si en las Comedias analizadas en el anterior sub-apartado el Fénix expresaba los avisos con una transparencia que no dejaba espacio a la ambigüedad, en *La burgalesa* este mismo lenguaje musical se nutre de un simbolismo que precisa de una interpretación a la luz del motor que pone en marcha la maquinaria lopesca, el Amor. En el segundo de estos pasajes octosilábicos es donde late la advertencia enmascarada tras el simbolismo del toro en un tono culto de apariencia popular<sup>220</sup> :

UNO  
Niña, guárdate del toro.  
TODOS  
Que a mí mal ferido me ha.  
UNO  
Guárdate del toro, niña.  
TODOS  
Que a mí mal ferido me ha.  
UNO  
Es amor que desatina.  
TODOS  
Que a mí mal ferido me ha.  
UNO  
Arma la frente de lira.

---

<sup>219</sup> No es esta la única comedia en la que el Fénix emplea el lenguaje musical para advertir metafóricamente sobre un comportamiento o una acción ya escenificados en escena. Tras unos versos de *La moza de cántaro* subyace también un carácter admonitorio, pero no se incluye en este apartado de la tesis porque con casi total seguridad se trata de un tono no cantado por lo que se analizará en el apartado «5.2. Música integrada. Tonos teatrales no cantados» de la presente investigación.

<sup>220</sup> Esta canción pseudo-popular, en realidad, creación lopesca, ya había sido empleada por el dramaturgo en obras como *El despertar a quien duerme*. Además, el símbolo del toro, también aparece en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* como objeto de presagio del amor forzado y violento del Comendador, pero en *Al pasar del arroyo*, el toro representa la arrebatadora pasión que acabará uniendo a los protagonistas, don Carlos y Jacinta.

TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Al que coge, sin guarida.  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Mata de celos y envidia  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Niña, guárdate del toro.  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Guárdate, niña, del toro.  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Da engaños y pide oro.  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Da vueltas al más dichoso.  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Al más cuerdo vuelve loco.  
 TODOS  
 Y a mí mal ferido me ha.  
 UNO  
 Igualarlos quiere a todos.  
 TODOS  
 Que a mí mal ferido me ha.  
  
 Guárdate del toro, niña,  
 que a mí mal ferido me ha (2973-2998)

La letra pseudo-popular personifica en la virulencia del toro los estragos que causa el Amor. El solista va describiendo al pequeño dios marinerero con sus atributos más negativos<sup>221</sup>. Hace referencia a la locura que provoca, a los celos y a las envidias que despierta, a los engaños tras los que se presenta, a los desconciertos que origina y a la confusión que acarrea. Todo en torno a él parece ser dañino y es el coro el encargado de aportar con su estribillo “Que a mí mal ferido me ha” la experiencia personal desde la cual se advierte de sus peligros. Unas contrariedades que como es característico en la función admonitoria ya han sido escenificadas en escena, pues tanto las damas Clavela

---

<sup>221</sup> La única cualidad aparentemente positiva que se vincula al Amor es su capacidad de concertar los extremos “Igualarlos quiere a todos” que para Umpierre, sin embargo, “pitches the lovers against strong social barriers” (1975: 8).

y Leonarda como los galanes don Félix, el Conde y Florelo han padecido alguna de esas vicisitudes que se cantaban a una sola voz. El carácter de advertencia late en ese imperativo con el que se inicia el aviso “Guárdate del toro, niña” y en la vinculación personal con la que concluye, “a mí mal ferido me ha”, que le insufla franqueza al consejo. El mensaje es directo, pero su correcta interpretación obliga a desarticular la connotación del toro, símbolo del mal amor, impetuoso, virulento y desleal como hasta entonces ha sido la relación de Clavela y don Félix, quienes como preludiaba el cantar (vv. 2920-2932) no sellarán su amor al término de la obra.

El refranero popular también se canta en *Con su pan se lo coma*, una comedia villana en la que dos refranes, “Quien madruga, Dios le ayuda/ Quien mal anda, en mal acaba” (vv. 2842-2843), (Correas, 1967: 21) amonestan el comportamiento traicionero de dos caballeros, Nuño y Ricardo, que urden un plan para acabar con el Rey. Celio, fingiéndose sordo, escucha la treta y, si en esta ocasión la advertencia la ancla Lope figurativamente y recurriendo al refranero español, en la canción que cierra la comedia (vv. 3087-3110), la advertencia ya es mucha más explícita como se ha tenido ocasión de comprobar.

Los avisos celestiales imbricados con la anticipación de la Muerte son exclusivos de los dramas historiales lopescos. Pero las advertencias liberadas de las cadenas prolépticas pueden latir tanto en comedias (*El acero de Madrid*, *La burgalesa de Lerma*, *Con su pan se lo coma* y *Por la puente*, *Juana*) como en dramas (*El despertar a quien duerme* y *El villano en su rincón*) aunque siempre exentas de ese carácter preventivo, porque Lope canta en sus tonos advertencias de acciones y quehaceres ya representados en escena o cuyas consecuencias van a ser inminentes. Por este motivo, a excepción de *El acero de Madrid* donde el tono se canta en el acto II porque el viejo Prudencio cree estar previniendo un comportamiento deshonoroso de su hija, en el resto de Comedias las canciones admonitorias se engarzan al ocaso de un acto (*El despertar a quien duerme*) o directamente en los actos III de las obras, e incluso en comedias como *El acero*, *La burgalesa*, *Con su pan* y *Por la puente* son estas canciones las que concluyen con los paréntesis musicales en escena.

Difiere, no obstante, la transparencia con la que Lope expresa las amonestaciones cantadas: explícita y manifiestamente en unas ocasiones, o recurriendo a un lenguaje anclado en el simbolismo en Comedias como *El despertar a quien duerme* y *La burgalesa de Lerma* donde el Fénix recupera la metáfora del toro empleada unos años

antes en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y a la que volverá a recurrir en *Al pasar del arroyo*, pero ya con una significación distinta.

Esta dicotomía en torno a la función admonitoria es especialmente reseñable en los tonos enmarcados dentro del primer grupo (advertencias explícitas), porque al aviso se le insufla un carácter propagandístico que, sobre todo en la fase central de su producción, adquirió el teatro lopesco. Los ecos de las canciones de *El villano en su rincón* o *Con su pan se lo coma* no resuenan solamente en Juan Labrador y en Celio para advertirles de la importancia de la figura monárquica en la España del siglo XVII y para mostrarles las justas consecuencias que acarrea traicionar al Rey, sino que el destinatario es también el público de la época. La alabanza real que subyace en los tonos no responde únicamente a una adhesión convencida por la ideología dominante, sino que ensalzando la figura del Rey persiguió el Fénix un beneficio personal, la que fue quizá durante toda su vida su mayor obsesión: “Lope de Vega long-standing ambition to be named royal chronicler is well known” (Bershas, 1963: 109).

De este modo, la escritura lopesca rebosa los límites teatrales y desde la ficción que representa cada obra se postula como cronista regio. Mucho se han analizado sus estrategias de autopromoción, algunas de lo más descaradas<sup>222</sup> y asimismo fue la música una herramienta conveniente para, también desde el lenguaje musical, allanar el camino hacia el ambicionado puesto de cronista del Rey. Porque si bien es cierto que en la horquilla temporal que contiene estas dos obras (1611-1616) Lope era ya un dramaturgo alabado por su público, seguía estando “marginado por la corte que lo explota[ba] para festejos ocasionales sin concederle el puesto oficial de cronista real tan ambicionado” (Trambaioli, 2012: 20).

#### **5.1.1.5. Festiva**

En su *Teatro de los teatros* Francisco Bances Candamo dejó constancia de la atalaya a la que el panorama teatral del siglo XVII elevó la música. Su naturaleza envolvente aseguraba el éxito en escena y fue esta una máxima que supieron intuir las

---

<sup>222</sup> Como su “proyección en varias figuras del reparto dramático” (Trambaioli, 2012: 25). Para saber más sobre esta dimensión meta-teatral del teatro lopesco, véanse los artículos de Marcela Trambaioli (2009, 2010, 2011 y 2012).

primeras generaciones y aun continuar las siguientes<sup>223</sup> : “jamás ha estado tan adelantado el aparato en la escena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo” (1970: 29).

La sagacidad lopesca no desaprovechó la oportunidad de seguir avivando el fragor con que su *vulgo* lo acogía. Con cada obra firmada por el Fénix se robustecía su ingenio y se ensanchaba su fama hasta quedar esta contenida en un refrán “Es de Lope” nacido al calor de su público, pero que este ya usaba fuera de los corrales de comedias para indicar que una cosa, cualquiera que fuera, era buena, a imagen y semejanza de las Comedias de su dramaturgo predilecto, “cuyo verso [era] más llano y fácil que [el] de otros” (Correas, 1967: 142).

La música en las representaciones parecía haberse convertido en uno de los ingredientes que encaminaban la pieza hacia los brazos del éxito y, por lo tanto, las escenas nupciales, las de bienvenida u otros festejos fueron aprovechados para engarzar tonos cantados que además, por su diálogo con la realidad, dotaban a la Comedia de una apariencia verosímil<sup>224</sup> :

Weddings, religious festivals, welcomes, the outcome of contests or elections, the arrival of Spring, etc., are the most common types of celebrations in which songs are used to express the collective cheer and good feelings of friends and relatives or of an entire community, in an open and direct fashion (Umpierre, 1975: 60).

Sin embargo, el binomio celebración-música no es el que le otorga al tono cantado la función festiva, sino que detrás de esta deben acopiarse toda una serie de características que la extrapolan más allá de la mera diversión en escena. El siguiente apartado compendia cuadros cuyas verosimilitudes los convierten en idóneos para insertar canciones, pero en cada uno de ellos Lope se sirvió de la celebración como punto de partida para alcanzar otras empresas, dramáticas y/o personales, que palpitan tras la aparentemente rasa “función festiva”.

---

<sup>223</sup> Es cierto que el panorama musical de la primera mitad del siglo XVII difiere al de la segunda mitad, pero el elemento vertebrador, la música, no dejó de estar presente durante todo el siglo áureo. Para saber más sobre la música en la dramaturgia de Bances Candamo, véase, GILABERT, G., (2015). *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*. (Tesis doctoral dirigida por la Dra. Lola Josa Fernández). Barcelona, España: Universitat de Barcelona. Recuperada de

[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/64003/1/GASTON\\_GILABERT\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/64003/1/GASTON_GILABERT_TESIS.pdf)

<sup>224</sup> No es esta una relación directamente proporcional. Es decir, una escena nupcial o una bautismal no conlleva necesariamente que se cante en ella, pero aun cuando Lope no amenizó con canciones este tipo de cuadros, la música calla lo que el dramaturgo quiso, con su ausencia, acentuar.

Podría suponerse que estos tonos los agrupó Lope en un único género, el cómico, porque el adjetivo “festivo” queda desligado de cualquier atisbo trágico o de connotación oscura. La Real Academia Española (RAE) lo recoge en su tercera acepción como algo “alegre, divertido y gracioso” y en su cuarta, como algo “chistoso” y “agudo”. Ni rastro, por tanto, de ninguna conjetura sombría que lo vincule con el género dramático. Sin embargo, de las doce Comedias<sup>225</sup> que incluyen algún tono con dicha función, tan solo la mitad están compendiadas bajo las etiquetas de “comedia urbana” o “comedia villana”, porque el resto pertenecen al género dramático, cuya definición abre ya las puertas a aquellas “acciones y situaciones tensas” y a las “pasiones conflictivas” (RAE).

Por lo tanto, es un error, una asociación indebida, vincular la función festiva con piezas dramáticas desligadas de cualquier elemento trágico, porque precisamente es con el trenzado de estas dos naturalezas contrapuestas con el que juega Lope. Es ciertamente una mixtura muy barroca que responde al sentir de su época, “lo trágico en lo cómico” y que el Fénix supo trasladar a escena para lograr golpes de efecto, giros dramáticos con los que conmover al público de los corrales: “Lope parecía aficionado a pasar sin transición de una escena alegre a otra trágica, buscando el contrastar dos situaciones opuestas para acentuar más el dramatismo de ellas” (García de Enterría, 1962: 213). Se comprobará a continuación cómo en las obras recopiladas en el primer sub-apartado *La celebración de unos desposorios* la función festiva de los tonos encargados de amenizar las bodas va ligada a un elemento distorsionador que sesga la felicidad en escena.

## **1. La celebración de unos desposorios**

Buena parte del corpus dramático lopesco hunde sus raíces en Eros. El Amor alienta la maquinaria dramática del Fénix en un gran número de obras y por ello las escenas nupciales fueron muy socorridas en su teatro, porque el amor debía estar siempre bendecido por la institución sagrada del matrimonio. La celebración de unos desposorios presentaba, además, un pretexto idóneo para contentar al público de los

---

<sup>225</sup> Por orden cronológico, estas son: *Lo fingido verdadero*, *La octava maravilla*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Servir a señor discreto*, *El despertar a quien duerme*, *El villano en su rincón*, *La burgalesa de Lerma*, *Con su pan se lo coma*, *Ello dirá*, *La moza de cántaro*, *Los ramilletes de Madrid* y *Fuente Ovejuna*.

corrales de comedias, siempre hambriento de escuchar canciones sobre el escenario, las más de las veces conocidas aunque muchas de ellas enmendadas por la pluma de Lope.

Sin embargo, la escena teatral española había cambiado con la irrupción del nuevo siglo y en los albores de 1600 los cuadros nupciales villanescos ya no podían interpretarse bajo el halo burlesco y socarrón con el que los dramaturgos los habían pincelado hasta finales del siglo XVI<sup>226</sup>. Hasta entonces la boda aldeana había perseguido “divertir al ciudadano a expensas del rústico” (Salomon, 1985: 576-577), pero en obras como *Peribáñez*, *Con su pan se lo coma* o *Fuente Ovejuna* la unión de los enamorados se celebra ya desligada “de ese caparazón cómico para llegar a ser un espectáculo teatral válido por lo pintoresco, su lirismo y su coreografía” (Salomon, 1985: 577).

Bajo la estela del principio de la verosimilitud que sustenta el andamiaje dramático lopesco, estos desposorios se acompañaban de canciones y bailes que, de seguro, exaltarían al público de los corrales. Unos espectadores acostumbrados a quedarse sin aliento tras escenas de aparente regocijo, porque conocían bien a Lope y sabían que tras esa dicha se aproximaba sigilosa la tormenta. Gustavo Umpierre analizó también estas canciones de boda en uno de los sub-apartados de su libro<sup>227</sup> y si bien comparto la opinión de que ciertas “wedding songs reflect stereotyped expressions of joy and good will” (1975: 60), cabría matizar la lazada de estos tonos festivos con las acciones sucesivas que cargan la escena de una elevada tensión. Porque las canciones que ejercen la función festiva van ligadas, las más de las veces, a la intensificación trágica. Es un vínculo recurrente sobre todo en escenarios nupciales donde el deleite de los recién casados se acompaña con música y baile para sobrecoger al espectador con la ruptura de tal malograda felicidad. Pero antes de que se produzca ese resquebrajamiento, el canto y el baile alimentan las almas de todos los personajes que se encuentran sobre las tablas.

La escena respira una buenaventura compartida y por ello la métrica más recurrente, aunque no exclusiva, suele ser la del romance. La del romance porque este nace de la tierra, del calor del pueblo y por lo tanto cada uno de sus versos, fueran cantados a una sola voz o en coro, congregaban la voz de la colectividad. Todos los personajes comparten la alegría de los desposados y el tono es el encargado de

---

<sup>226</sup> Para saber más véase, Salomon, N., (1985). «La boda y el bautizo aldeanos». *Lo villano en el Siglo de Oro*. Madrid, España: Castalia, pp. 576-606.

<sup>227</sup> Véase, «Songs of Celebration». *Songs in plays of Lope de Vega: a study of their dramatic functions*. London, Reino Unido: Tamesis, pp. 60- 66.

ensancharla, de explayarla hasta colarse por el oído de los espectadores que llegaban a sentir, gracias al poder sugestivo de la música, la dicha de los recién casados.

La música cumplía así su cometido, contagiaba al público de una alegría para pellizcarle el alma con la siguiente acción, cuando entraba en escena un elemento desestabilizador que quebraba la algarabía que el tono se había encargado de acentuar.

Se trata de una discordancia externa, porque no hay armonía entre las escenas encadenadas, sino que se busca la disconformidad, la sucesión de altos y bajos para arrebatarse el aliento al espectador durante unos pocos segundos. Este tipo de estrategia dramática la empleó Lope especialmente en los desposorios de personajes protagonistas, porque son ellos las *dramatis personae* más destacadas en una obra. Pero también recurrió el Fénix a las discordancias internas, quizá de menor impacto dramático y por ello engarzadas en bodas de personajes secundarios, pero sin lugar a dudas la disonancia entre la letra cantada y el contexto nupcial harían chirriar los oídos de los espectadores.

#### **a) Nupcias de personajes protagonistas<sup>228</sup>**

El primer tono de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (vv. 126-165) festeja las nupcias de unos labradores. La letra del canto armoniza con el entorno y con la condición rústica de los dos protagonistas y por ello los cuarenta versos del romancillo no cantan a la fastuosidad ni al lujo, sino que apelan a la sencillez y a la sabiduría de la Naturaleza: “Nature in all its forms, moved by the spirit of Spring, rejoices in the happiness of Casilda and Peribáñez” (Umpierre, 1975: 79). La unión inquebrantable de estos “nuevos desposados” la ha bendecido Dios y los férreos lazos que ahora los unen los fija Lope en un conocidísimo verso “Para en uno son” que gozaba de una dilatada pervivencia en el acervo popular. Margit Frenk lo recogió en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, en el apartado de cancioncillas para bodas y bautizos (2003, n.º. 1412); y años antes también el estudioso López Estrada aseveró que este verso “formaba parte de la poesía popular” (1989: 48).

En efecto, era habitual en los cantos de bodas y verbalizaba la sólida unión que acababan de afianzar los recién casados. Peribáñez y Casilda han aunado sus vidas bajo el halo sagrado del matrimonio y a todo estarán dispuestos para salvaguardar lo que Dios ha querido que permaneciera unido en la Tierra. Pero la buenaventura que respira

---

<sup>228</sup> Las obras incluidas en este sub-apartado son: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Con su pan se lo coma*, *Fuente Ovejuna*, *Servir a señor discreto* y *Ello dirá*.

la escena se quiebra con la irrupción de ese elemento foráneo que pondrá en peligro el amor de los desposados. No es baladí que el conjunto de la composición concluya con ese verso que encierra el poder de Eros en un matrimonio tocado por flechas doradas. “Pues hoy para en uno son” zanja la escena festiva para dar paso al Comendador, el personaje que perturbará el ideal de vida campestre que cantaba el tono aunque don Fabrique fracasará en sus asaltos pasionales, porque Peribáñez y Casilda acorazan su Amor. Un Amor que ni el ímpetu desenfrenado del Comendador va a poder franquear, “pues hoy para en uno son”.

Es evidente cómo Lope fue consciente de la fuerza dramática que adquiriría sobre las tablas la contraposición de escenas. Las discordancias externas perseguían conmover al espectador. Alzar la felicidad con el canto y el baile hasta su punto álgido permitía un abismal descenso con el que encoger el alma del público, porque la ruptura de esa alegría dejaba una fisura honda y profunda que en *Peribáñez*, para más inri, entra en escena encubierta. Enmascarada tras el simbolismo de la huida de un toro que unos hombres estaban capeando cerca de la casa de los desposados y disimulada también tras el simbolismo de la caída de un caballo que ha sufrido el Comendador y que la sagacidad de Peribáñez acierta en tildar de “mal agüero” (I, vv. 386).

Otro casamiento rústico es el de Fabio e Inarda en *Con su pan se lo coma* aunque en esta ocasión la boda no se engarza en el primer acto como en *Peribáñez*, sino en el último (vv. 2203-2244). El tono ameniza el festejo matrimonial de los recién casados, pero con él Lope sigue acentuando el contraste entre corte y aldea, porque si el acto II se cerraba con un Celio en la Corte arrepentido de haber abandonado su verdadero hogar (el campo), el acto III se inicia envuelto en un contexto festivo, alegre y de boda. “Al casamiento de Fabio” (vv. 2203-2244) es un romance que aúna en sus cuarenta y dos versos el contento de todos y cada uno de los personajes que se encuentran en escena. Es una felicidad compartida por toda esa villa que tanto amor le ha mostrado a los recién casados, pero de nuevo la coronación de tanta alegría se desquebraja con la irrupción en escena de Celio quien, vestido de cortesano, sesga la vivacidad y la plenitud que envolvían la escena:

The joy of the wedding scene in *Con su pan se lo coma* changes to a dramatic situation when Celio appears at the end of the wedding dance and is berated by his brother Fabio for having come to the village dressed as a courtier (Umpierre, 1975:18).

La discordancia externa es manifiesta y encogería el alma de los espectadores por unos instantes, pero seguramente la contraposición de escenas analizadas previamente en *Peribáñez* fueron de mayor calado que esta en *Con su pan se lo coma*, porque rápidamente advertiría el público que Celio ha cambiado. Ya no es el personaje déspota y endiosado que retrató Lope en el acto II, sino que ahora se muestra arrepentido y deseoso de volver a su centro, a su hogar, a su vida en el campo. Escarmentado, quiere abandonar el vivir ocultándose, la mera superficialidad y pretende abrazar su verdad, y por ello, desde ese instante, la música ya no va a servir en la comedia para acentuar la escisión entre corte y aldea, sino que esta canción-baile va a ser la última expresión “de la vida festiva del campo” (Cuéllar, 2000: 75).

Dependiendo de unas necesidades dramáticas u otras, el Fénix engarzaba las escenas nupciales en el acto más oportuno. Si en *Peribáñez* fue al inicio porque era necesario anclar desde un principio la unión de los desposados y en *Con su pan* fue al final como colofón de la discordia entre corte y aldea, en *Fuente Ovejuna* la bisectriz de la obra (acto II) fue el espacio escogido para anunciar la tragedia que iba a desencadenarse.

Los tres tonos cantados del acto II comparten el mismo propósito: celebrar los desposorios de Frondoso y Laurencia, pero con la peculiaridad de que en esta Comedia Lope no solo introdujo discordancias externas contraponiendo escenas, sino también internas anunciando la tragedia en lo que deberían haber sido alegres cantos de boda. La métrica del villancico es la escogida para enhebrar con el tejido dramático el primero de los tonos, cuya fórmula es colectiva y sencilla “¡Vivan muchos años/ los desposados!/ ¡Vivan muchos años!” (vv. 1474-1476). La letra armoniza con el contexto en que está siendo cantada y, por tanto, estos tres versos son en realidad la única manifestación verdaderamente jubilosa y alegre de esta celebración nupcial, ya que con los siguientes tonos, Lope embarulló dicha conformidad en una ascendencia dramática íntimamente ligada con el contenido de las letras para cantar.

La simpleza del tono empuja a Mengo a intervenir para dotar la composición de un lirismo que no se alcanza, porque la copla está siendo glosada por el gracioso (vv. 1505-1511). Las dotes interpretativas del actor, el equívoco “cansados/casados” y la socarrona letra que improvisa el personaje desataría la hilaridad de un público que, sin embargo, pudo percibir la estrategia dramática de su comediante predilecto. Con cada carcajada se destensa una escena que en realidad está preludiando subrepticamente la eclosión trágica que se avecina. El de Mengo no es un epitalmio

vulgar, porque su letra no alude a la buenaventura de los desposados, sino que Lope abusa de su condición de gracioso para sembrar entre risas la tragedia. Una discordancia interna que alcanza su clímax en la última canción del segundo acto, aquella que corona el escalafón hacia donde Lope aspiró a encumbrar su tragedia.

“Al val de Fuente Ovejuna” (vv. 1548-1571) la cantan los músicos cuando el alcalde y tío de Laurencia, Juan Rojo, les da paso con un verso que como en *Peribáñez* sellaba la unión de los recién casados: “¡Ea, tañed y cantad,/ pues para en uno son!” (vv. 1546-1547). Pero en *Fuente Ovejuna*, la popular fórmula, tan socorrida en los casamientos, no la empleó Lope para cantar un tono alegre y gozoso, sino que el epitalamio creado ex profeso para esta Comedia fractura el canto de bodas encauzado hacia el buen amor y se asienta en una letra donde la pasión violenta y desenfrenada del Comendador va a recaer en la villa como una amenaza a la honra de todos. El romance se crea sobre una discordancia interna que desentona en el contexto nupcial donde está siendo cantado, porque la principal función de esta canción es preludear la desdicha de Laurencia. El jolgorio del desposorio se quiebra con el asalto del Comendador quien sesga la fiesta y acaba volviendo “en luto la boda” (v. 1644). La discordancia externa se hace patente con su entrada, una irrupción movida por la más baja de las pasiones que lo empujan a mandar el secuestro de Laurencia bajo la orden de que “guarden/ su persona diez soldados” (vv. 1641-1642).

Tanto en *Peribáñez*, como en *Con su pan* y también en *Fuente Ovejuna* Lope se sirve del motivo nupcial para encumbra una alegría alzada por la música y el baile con un objetivo dramático concreto: marcar un hondo contraste entre la felicidad del casamiento y la brecha que originará a continuación un personaje vinculado con la esfera palaciega. Es cierto que las tres son obras villanescas por lo que no es extraño hallar en ellas escenas nupciales, ya que estas “permitía[n] dar amplio desarrollo al sentimiento de alegría vital y natural que [...], es el centro de no pocos cuadros campestres de la comedia” (Salomon, 1985: 576). Pero Lope no recurrió al casamiento para pincelar sus obras de verosimilitud, sino que estas circunstancias se aprovechaban con un fin dramático que excedía la mera credibilidad escénica.

En *Servir a señor discreto* el contexto lúdico en el que se insertan las bodas entre don Pedro y doña Leonor también se desquebraja por la inclusión en escena de un personaje que puede poner en peligro la dicha de la pareja. Sin embargo, esta obra no hinca sus raíces en el ambiente villanesco, sino que el entorno urbano y la esfera noble son los escogidos para celebrar un amor imbricado con el interés. Lejos de la aldea se

enredan los vínculos entre los personajes, cuyos lazos parecen no ser tan genuinos ni verdaderos como el amor que se procesaban Peribáñez y Casilda, ya que en la urbe Eros se convierte en un bien con el que poder mercantilizar.

Gran parte de la crítica<sup>229</sup> al acercarse al análisis de *Servir a señor discreto* ha destacado el contenido de la última canción (vv. 2781-2809) que prácticamente cierra la comedia. Incluso algunos estudiosos han hecho hincapié “en la evidente función” (Cornejo, 2001: 112) de esta letrilla para con el argumento dramático<sup>230</sup>, ya que el tono es el encargado de ensalzar la alegría de una boda que finalmente puede celebrarse gracias a la intervención del Conde de Palma que actúa en la obra como un *deus ex machina*.

Sin embargo, como en las anteriores piezas, la función festiva de la canción recae en la contraposición de escenas con la que juega Lope para acentuar el dramatismo entre altos y bajos. Tras la música y el baile, *Salen músicos y la violilla; canten y dancen así*, aparece don Silvestre, primer pretendiente de la novia a cuyo padre reclama ahora que cumpla con su promesa y le entregue la mano de su hija. Las discordancias externas debieron funcionar en las representaciones teatrales del siglo XVII, porque como se ha comprobado, eran habituales las irrupciones de personajes que amenazaban la dicha de los recién casados en cuadros nupciales:

Changes in the mood of a scene, brought about by the entrance of a character on stage, as in the case of the Comendador, are repeatedly found in many of Lope's plays. Generally the character enters just as the song or dance has ended. The number of instances in which Lope repeats this procedure seems to indicate that he found it an effective method for underlining an entrance. Since this dramatic device is closely connected with other dramatic functions such as the creation of mood and atmosphere, it will be pointed out only briefly. [...] In *Servir a señor discreto*, Don Silvestre arrives with a notary to prevent the marriage of Doña Leonor and Don Pedro, just as two servants finish doing an “American” dance (Umpierre, 1975, 17-18).

Marcella Trambaioli ha indagado sobre la presencia de la máxima petrarquista “el amor no admite sino sólo amor por paga” en la literatura áurea y es resaltable la dislocación que en *Servir a señor discreto* padece la sentencia de Petrarca: “l’aforisma

---

<sup>229</sup> Véase, Luciano García Lorenzo (1989), Ysla Campbell (1997 y 2001), Manuel Cornejo (2001) y Marcella Trambaioli (2004),

<sup>230</sup> Ysla Campbell le otorga una función doble al cantar: “por un lado, introduce la fiesta en la obra; y por otro, aglutina sus hilos centrales y condensa una enseñanza de convivencia humana pacífica donde las distinciones estamentales o raciales y el dinero, pasan a segundo plano, ocupando el primero el amor” (1997: 291). También Cornejo habla del “descenso del dramatismo mediante la alegría festiva y musical” y menciona “su posible influencia en la economía de la acción” (2001: 112).

del *Rerum Memorandum* viene qui interpretato da Lope su due piani ideologici contrapposti: quello dell'amore ideale e quello del bieco materialismo" (2002: 344-345).

Don Pedro entiende su conquista hacia doña Leonor como una inversión comercial cuyo éxito implica pasar por el altar, pero para ello antes debe mostrarse generoso, pues una de las características de la nobleza recaía en su liberalidad: "se trata de la idea de que para ser amado hay que dar" (Roncero, 2016: 42). El cortejo es un negocio: "Vender mi hacendilla quiero;/ toda la pienso gastar/ conquistando esta mujer" (vv. 908-910). El Amor se mercantiliza, pero no solamente Eros pasa a ser una transacción comercial, sino que también el linaje es en la comedia un bien mercantil.

Hasta a don Fernando, padre indiano de Leonor, parece gustarle la idea de tener como yerno a alguien con la cruz en el pecho. No le importa haber comprometido a su hija con don Silvestre y ahora faltar a su palabra, porque la nueva y elevada posición social que desea para doña Leonor tan solo va a proporcionársela don Pedro a quien cree distinguido caballero:

Muchos de los regresados de América no se contentaban con poseer grandes fortunas y vivir a todo lujo en España, sino que también deseaban cambiar su posición social, aspirando a órdenes militares y, en general, al título de hidalgo, tradicionalmente reservado como premio a aquellos que se habían distinguido por sus éxitos militares en España o Europa (Martínez, 1991: 9).

Lope desliga esta escena festiva del halo marital, puro y genuino que suele envolver las bodas villanescas y la perfila con trazos irónico-burlescos que se desprenden del contenido del cantar. La composición del tono se asienta en la imbricación amor-interés. Un binomio entendido desde su perspectiva más desenfadada para despertar la hilaridad entre el público, cuyas risas, sin embargo, quedarían entrecortadas con la invasión sobre las tablas de don Silvestre. Una irrupción que sobrecogería por unos breves instantes a los espectadores. Nada que temer, no obstante, porque Lope concibió su obra como una comedia en la que la fortuna acompaña a los recién casados quienes pueden, alejados de cualquier amenaza, gozar de su amor. O, mejor aún, disfrutar de las ganancias de su negocio hasta que la muerte los separe, porque lo que prima en la relación entre don Pedro y doña Leonor es el oro de la flecha de Cupido, fundamental para dar un "sí quiero" mercantilizado en la Comedia Nueva.

Una boda ya alejada del matrimonio hipogámico con el que concluye *Servir a señor discreto* es la celebrada en el acto II de *Ello dirá* (vv. 2951-2954). De nuevo este

drama imaginario se aleja de la aldea y se sitúa en su ambiente opuesto, el palaciego, donde también el Amor pierde el candor y la pureza rústica para robustecerse de una crueldad imbricada con la muerte.

La seguidilla (vv. 2951-2954) con que Lope cierra los paréntesis musicales de la obra celebra los desposorios de Teodoro y Octavia, después de que este ordenara asesinar a su esposa Marcela. Sin embargo, la música con la que los aldeanos festejan las nupcias no debió de colarse por los oídos de los espectadores, porque es esta una celebración agridulce donde la dicotomía entre el contento de Octavia y el sufrimiento de Marcela se proyecta en la construcción antitética del tono. El criado Fabio no cumplió las órdenes de su señor y una desdichada Marcela contempla a hurtadillas la deshonra a la que su todavía marido está condenándola. Sin embargo, la inarmonía en la que se arraiga este cuadro no alcanza a ser trágica, porque Lope no vivifica sus resortes dramáticos, sino que como en sus primeras comedias palatinas, se resiste al tratamiento trágico del argumento y se inclina por una Comedia de libre invención donde el amor vuelve a ser el motor de la trama a pesar de que el tono tan solo celebre en apariencia el festejo alegre y gozoso de un desposorio.

#### **b) Nupcias de personajes secundarios**

En las dos Comedias incluidas en este apartado<sup>231</sup> la música y el baile también van a amenizar una escena nupcial, pero en esta ocasión los novios son personajes secundarios y, por lo tanto, el motivo de la boda no se enhebra con puntadas tan firmes y bien hiladas como las que caracterizaban los desposorios de las obras anteriores. Además, tampoco las discordancias de estos cuadros van a ser externas, es decir, no recurrió Lope en ellos a la contraposición de escenas, sino que se trata de una desarmonía mucho más sutil, contenida en la letra del tono que disuena en el ambiente nupcial donde está siendo cantando.

En *La octava maravilla*, Ozmin usurpa el trono de Bengala casándose con su legítima heredera, Briseida, hermana del antiguo rey Tomar a quien todos creen muerto. Su afán por vestir la corona empuja a varios súbditos leales de Tomar a querer aprisionarlo, pero Briseida sale en su defensa reclamándolo como marido. El tono (vv. 2662-2673 y 2684-2687) junto con el baile se engarza en el primer acto de ambos como reyes, donde unos mercaderes portugueses celebran los desposorios. La letra de la

---

<sup>231</sup> Por orden cronológico, estas son: *La octava maravilla* y *La moza de cántaro*.

canción, sin embargo, disuena del contexto en que está siendo interpretada, porque lejos de apelar al Amor y a la buenaventura de la pareja (como ocurre, por ejemplo, en *Peribáñez*), Lope bebe de un mote luso de Camoes en el que el lamento es el eje que guía el conjunto de la composición.

Como en *La octava maravilla*, en *La moza de cántaro* también la última canción de la Comedia (vv. 2559-1561) es la que celebra el casamiento de dos personajes secundarios: los criados Leonor y Martín. Los padrinos del enlace son, no obstante, personajes de la esfera noble (Isabel/ doña María y don Juan) y el tono, aunque escueto, contiene en la brevedad de sus tres versos un símbolo de “mal agüero” para la pareja. Así lo entiende también Martín, “Mala letra para novios” (v. 2562), pues la referencia al toro recogida en la canción parece predecir el adulterio entre los desposados. Pero de nuevo es esta una disonancia interna, cuyo objetivo no persigue, como en las externas, provocar un giro dramático con el que sobrecoger al espectador, sino más bien introducir un elemento socarrón y distendido hacia el final de la obra con el que dejar un buen sabor de boca al público de los corrales.

Como se ha comprobado, en la Comedia lopesca los casamientos se aderezan con cantos, pero resta completar un festejo que no estuvo tan solo amenizado por la música. La verosimilitud es una de las características de la Comedia Nueva y, por lo tanto, el Fénix añadió también a estos cuadros bailes que vinieran a fijar la concordia sobre la que se daban el “sí quiero” los recién casados. La asiduidad con la que se incorporaron, sin embargó, escandalizó a moralistas, teólogos y críticos en general, quienes vieron en esos movimientos provocaciones sensuales e invitaciones a la lujuria:

Y con la zarabanda y otros bailes deshonestos, con fiestas, banquetes y comedias, se hacen todos los hombres muelles y afeminados e inútiles para todas las empresas arduas y dificultosas (*Apud.* Moreno, 2010: 142).

El texto anterior está recogido en la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* y estas palabras del Padre Fr. José de Jesús María representan la opinión de una parte de la sociedad áurea, cuyas ideas socio-morales conservadoras rivalizaron con el empuje hedonista que caracterizó a la villa de Madrid<sup>232</sup>. Pero sin

---

<sup>232</sup> Deleito y Piñuela recoge las palabras que la villa de Madrid procesaba a su monarca ante la orden, en 1615, de prohibir todo baile en el teatro: “Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes, músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que desto esta Villa se confiesa por escandalizada; y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre

lugar a dudas, la actitud del Padre Juan de Mariana fue la más tajante con respecto a la pecaminosidad de los bailes sobre el escenario:

Muchas cosas hay en los teatros que tienen gran fuerza para corromper las costumbres del pueblo, y entre éstas principalmente los cantares, tonadas y bailes pueden mucho por entrambas partes, ora sea para mover los hombres o despertarlos, ora para pervertirlos al mal [...]. Entre los demás desórdenes que de la ociosidad han nacido ha sido la muchedumbre de comedias y farsantes que de veinte años a esta parte entre nosotros en público y en secreto, se han usado, sacando cada día nuevas invenciones y sainetes con que entretener y engañar al pueblo [...] entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aún a las personas muy honestas. Llámenle comúnmente zarabanda (2004: 179-186).

La polémica de los bailes, el debate sobre su naturaleza libidinosa y su adecuación en las representaciones aglutinó, no obstante, voces que defendieron el espectáculo teatral al margen de aquellos que detentaban el poder, quienes asumieron una postura reaccionaria en beneficio de un orden social ante cuyos ojos se desvanecía:

Tampoco faltan testimonios a favor, como por ejemplo el del agustino Alfonso de Mendoza, en 1587, el cual expondrá su defensa del deleite artístico de una forma similar a como se hará entrado el XVII. En sus *Quoestiones quodlibeticae et reletio theologia, christi rego ac dominio*, dice el agustino que las comedias no son ilícitas, e incluso son necesarias pues sirven de esparcimiento y alivio al cuerpo, y de ejercicio al ingenio, en pocas palabras afirma que son muy positivas porque, además de educar sirven para distraer al pueblo, cumplen una doble función: *docere* y *delectare*, conceptos tan importantes en la preceptiva de la época (Moreno, 2010: 139).

La posición de Lope de Vega en torno a la polémica siempre fue más cercana al deleite artístico del público que al acatamiento de unas prohibiciones disonantes con el gusto de aquella sociedad a la que el Fénix se entregó. Esa postura es, al menos, la que se infiere de unos versos contenidos en *El maestro de danzar*:

Extraña ley de las bodas,  
bien fuera de justa ley,  
que la del villano y rey  
por fuerza se baila en todas (vv. 381-384)

---

ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y primitivos, que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia” (1954: 213-214). Con estas palabras se pretendió que el Rey no suspendiera las representaciones de comedias, lo que demuestra la popularidad y el agrado que en el siglo áureo despertó el teatro.

Y también la que llevó a la práctica, pues en la gran mayoría de los casamientos incorporó Lope baile para acompañar el festejo a pesar, por ejemplo, de las órdenes del Consejo de Castilla que, en 1615, prohibió “todo baile en el teatro” (Deleito y Piñuela, 1954: 213). Dramaturgos y espectadores debían consensuar sus posturas si ambos pretendían sacar beneficio de un trato no exento de polémica, y “como en todo, la costumbre podía más que la ley, y los músicos y poetas rivalizaron recogiendo todas las procacidades y chocarrerías del arroyo, para solaz del público” (Deleito y Piñuela, 1954: 213). El objetivo era siempre agradar a unos espectadores cada vez más exigentes del que el artista, no obstante, dependía:

La expansión del fenómeno teatral y su alcance a un destinatario generalizado produce, como fenómeno paralelo, la profesionalización de los artistas y la mercantilización del espectáculo: el teatro pasa a ser un objeto más de consumo que integra la lógica de la oferta y la demanda, hecho que refuerza la posición de algún modo protagónica del espectadores, y a la vez potencia la desconfianza que se despierta entre algunos intelectuales que ven a las comedias transformadas en “mercadería vendible” (González, 2012: 191).

Conocida es la parquedad lopesca frente a las acotaciones, hecho que conduce a la crítica a trabajar sobre hipótesis probables aunque imposibles de confirmar, especialmente con todo lo relacionado con el baile, porque si ya “es difícil reconstruir la ejecución de bailes y danzas ya que, al formar parte de las convenciones teatrales, no requirieron acotaciones especiales” (Cuéllar, 2000: 69), más lo es todavía en Comedias como *Fuente Ovejuna*, *Ello dirá* o *La moza de cántaro* donde a los cuadros nupciales no les acompaña ninguna acotación que indique que debían ser bailados. Sería probable que a los tonos se le sumara algún personaje bailándolo, pero no son más que conjeturas, porque ni la propia letra de la canción incluye didascalias implícitas con las que poder afianzar la suposición. No sucede así en el tono nupcial que acompaña a los novios en *Con su pan se lo coma*, el cual sí revela con su letra el baile representado en escena. Como muy bien analizó Donají Cuéllar (2000)<sup>233</sup>, se trata de un turdión que gozó “de un carácter más refinado y se bailó con pasos deslizados, sin que los pies dejaran de tocar el suelo” (Cuéllar, 2000: 76).

Más sencillo para el estudioso contemporáneo resulta adentrarse en las nupcias de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, porque hasta en cuatro ocasiones indican las

---

<sup>233</sup> “Las didascalias implícitas motrices (de desplazamiento en escena) que señalan mudanzas y cambios de puestos permiten saber que se trata de un turdión” (2000: 75).

acotaciones que “dancen” (I, v. 125) o “vuelvan a danzar” (I, v. 145) la folía, que Sebastián de Covarrubias definió en su *Tesoro de la lengua castellana* como:

Una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana “folle”, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana (1611: 410).

Algunas directrices sobre cómo debía ser interpretada esta escena las dieron Aubrun y Montesinos en el prólogo de la obra donde indican que “La danza del acto primero de *Peribáñez* parece haber sido ejecutada por solistas y cantada por un coro, que en la *folía* se mezclaba con los bailarines” (*Apud.* Gatti, 1962: 17). Pero, de nuevo, no son más que suposiciones, probablemente cercanas a la realidad de la época, pero imposibles de corroborar lejos del calor de una cultura que dejó tanto para la posteridad.

También en *Servir a señor discreto* el espectador conoce gracias a las palabras de la mulata Elvira que el baile que se va a ejecutar a continuación va a ser un “guineo,/ engerto en indio” (vv. 2776-2777). Covarrubias definió el guineo como “una cierta danza de movimientos prestos y apresurados; pudo ser fuesse trayda de Guinea, y que la dançassen primero los negros” (1943: 670). Sin embargo, por la ascendencia mixta del personaje de Elvira, Lope indianiza la canción como se refleja en el empleo de ciertos motes de origen indígena. Así, *taquitan mitanacuní*, *pencacuni* y *chichicorí* son “una imitación, inventada por Lope<sup>234</sup>, del guineano a modo de préstamo” (Penas, 1993: 230-231).

Y es que, a pesar de que se conservan pocos tratados sobre la ejecución de los bailes que conformaban el panorama artístico-cultural del siglo XVII<sup>235</sup>, en *Peribáñez* y en *Servir* es una certitud que sobre las tablas se bailó una folía y un guineo. Sin embargo, en otras ocasiones, Lope tan solo dejó constancia de que la escena debía estar amenizada tanto por la música como por el baile, pero no se pronunció sobre el tipo de baile que debía acompañar el cuadro. Es el caso de las nupcias festejadas en *La octava*

---

<sup>234</sup> Ysla Campbell da los significados de los motes indígenas, excepto de “pencacuní” (1997: 288).

<sup>235</sup> Para saber más, véase, Cotarelo y Mori, E., (2000). *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada, España: Universidad de Granada.

*maravilla*, donde la acotación indica *Dancen esto entre seis; tres portuguesas y tres portuguesas*, pero resta la incógnita sobre qué tipo de baile amenizó el festejo.

Donde el investigador pisa sobre terreno firme es en el indisociable binomio que conformaron música y baile en la dramaturgia lopesca, especialmente en las escenas de boda donde difícilmente se encontrarán desligados ambos componentes:

El baile y la danza, igual que el canto, además de contribuir a la creación de atmósferas, contrastes, estados anímicos, caracterización de personajes y énfasis de la acción, tienen un impacto escénico que seguramente contribuyó mucho al éxito de Lope, quien en estas obras demuestra ser un gran conocedor de su público al hacer ejecutar a las actrices bailes como la gallarda y la chacona, que seguramente propiciaron el placer estético y el placer sensual de los espectadores. También se muestra como un hábil coreógrafo que supo aprovechar el arte dancístico tanto en la creación del ambiente villano como en las escenas dirigidas al deleite de los espectadores. El lenguaje corporal, lenguaje sin el cual la representación teatral sería impensable, permitió que la danza y la obra dramática pudieran convivir en el mismo espacio. De ahí la importancia de estudiar el teatro desde una perspectiva que atienda al texto dramático y al texto espectacular (Cuéllar, 2000: 88-89).

## 2. Otras celebraciones<sup>236</sup>

En la arquitectura dramática lopesca la función festiva de los tonos no quedó restringida únicamente a los escenarios nupciales, sino que en otros tipos de cuadros también incluyó el Fénix las canciones para amenizar festejos aldeanos alejados del altar. Celebraciones de lo más cotidianas como la elección de un alcalde (*El despertar a quien duerme*) o el retorno de un labrador escarmentado de su partida a la Corte (*Con su pan se lo coma*) son pretextos suficientes para engarzar música y baile con los que alegrar los corazones de un público que con los años se fue volviendo más exigente en un mercado dramático donde la profesión literaria iba ligada a la perspectiva económica:

Después de todo, el Fénix era consciente de las limitaciones económicas que conllevaba su pertenencia a un estamento social que no era el de la nobleza ni el de la burguesía mercantil más adinerada [...], lo que en última instancia era uno de los principales motivos por los que el poeta se encontraba al servicio de alguien como el de Sessa y dedicado profesionalmente a la escritura para conseguir los dineros que le había negado su nacimiento (García, 2013: 207).

---

<sup>236</sup> Las obras incluidas en este sub-apartado son, *El despertar a quien duerme* y *Con su pan se lo coma*.

En *El despertar a quien duerme* los atributos que alzan a Perote con la vara de mando no son ni la lectura, ni la escritura, porque ambas se creen insuficientes para gobernar una villa. Allí prima que su alcalde se hunda en las raíces de los árboles que la pueblan, que conozca las canciones populares que nacen de sus tierras y que se funda con ese entorno limpio de ostentaciones y grandes pretensiones. Y Perote con su discurso (vv. 417-446) logra convencerlos.

La elección se celebra ahora entre canciones (vv. 697-730) y bailes que aderezan la felicidad por haber logrado un alcalde cuya actitud lo contrapone con las ansias de poder del Conde Anselmo. Sus arcabuceros serán los encargados de arrebatar esa alegría que Lope persiguió sesgar para acentuar con la música el tópico horaciano de menosprecio de Corte y alabanza de aldea, porque en *El despertar* “estas dos escenas (la elección y su celebración) tienen una función dramática muy precisa que es la de oponer los afectos suaves a los patéticos” (Josa, 2009: 71).

La escritura dramática del Fénix siguió indagando en ese terreno abonado por las canciones que en el caso de *Con su pan se lo coma* celebran tanto el regreso de unos villanos a su hogar tras una visita a la corte (vv. 1960-1967 y 1984-1991), como el arrepentimiento de Celio, un aldeano que retorna a su centro tras haberse desviado por una ambición mal entendida (vv. 1023-1041).

El Rey accede a su petición y le permite regresar a su cuna: “Parte a tu campo contento” (v. 2567); un retorno que en la Comedia queda tamizado mediante el refrán que la aldea canta para acogerlo: “Al cabo de los años mil,/ vuelven las aguas por do solían” (vv. 2658-22659). La función festiva del tono es evidente y de ella también se percató Cuéllar. El refrán cantado “celebra el restablecimiento del orden original” (2000: 79). Sin embargo, el vaivén experimentado por Celio (villano-noble-villano) había quedado previamente fijado sin el halo de la música en un parlamento trezado con el tópico del *theatrum mundi*:

En el teatro del mundo  
representando un villano  
el acto primero fundo,  
y el papel de un cortesano  
luego en el acto segundo.  
Acabele, y al tercero  
vuelve a hablar el labrador;  
y así desnudarme quiero,  
que represento mejor

### 3. La celebración hiperbolizada: el himno

Los festejos que Lope de Vega proyectó sobre las tablas no estuvieron ligados solamente a la institución eclesiástica (bodas y bautizos), sino que, como se ha comprobado, las celebraciones villanescas (en principio desvinculadas de la Iglesia) también se trasladaron al escenario. Para la presente me interesa centrarme en aquellos cuadros en los que una villa acoge con la alegría de sus cantos y bailes a un personaje de un estamento superior: un monarca, un comendador, etc. Los dramaturgos y, por supuesto, Lope de Vega tuvieron especial predilección por este tipo de escenas que mostraban la distancia estamental entre el mundo agrario y el monárquico-señorial, porque mediante esos cuadros de bienvenida se escenificaba el andamiaje que sostenía la idiosincrasia española del siglo XVII.

Noël Salomon en su excelente estudio *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* reserva el capítulo VII para ahondar en *Las fiestas de homenaje y bienvenida*, y desde la mano que tiende su estudio, se comprobará cómo este tipo de tonos vinculados a acoger y a homenajear la grandeza de personajes de la esfera noble cumplen una función dramático-musical aunque con sus inclusiones excediera Lope la fábula del teatro para perseguir empresas ligadas con sus propios objetivos vitales:

En los años finales del siglo XVI Lope procedió a dar un salto en su trayectoria literaria, aspirando a ser no sólo un poeta popular, sino también un poeta cortesano, y a lograr un reconocimiento como poeta docto que hasta entonces no había tenido. El éxito en los corrales le había convertido en el favorito del público, pero la preceptiva de la época condenaba la comedia al escalafón inferior de la jerarquía poética y le negaba la consideración artística que reconocía en los dos géneros considerados como los más elevados: la tragedia y la épica (García, 2013: 217-218).

#### a)- Canciones de bienvenida

Ramón Menéndez Pidal recogió en su estudio *De primitiva lírica española y antigua épica* una de las costumbres enraizada con los nacientes siglos de la Reconquista, porque “la poesía lírica surgía [...] en todos los momentos de la vida” (1951:115). El estudioso explica que en la *Chronica Aldefonsi Imperatoris* se alude a cómo “los soldados cantaban al volver vencedores a Toledo” (116), porque con estas

“canciones de recibimiento” se conmemoraba “la milenaria costumbre que nos testimonia hacia atrás (el canto de los soldados de Aureliano)” y que fue recuperada mediante “los cantos rústicos de victoria que nos ofrece nuestro teatro de los siglos XVI y XVII” (116).

De todo este espectáculo ceremonial de devoción villanesca dejaron constancia los dramaturgos del Siglo de Oro que como Lope de Vega resucitaron tradiciones ligadas a la colectividad. Por ello, es especialmente en las Comedias de trasfondo histórico (con las conocidas licencias que el Fénix se tomó en ellas) donde la voz de ese pueblo que siglos atrás había acogido a su señor se reactiva y canta de nuevo una canción de bienvenida, cuyo objetivo persigue afianzar un modelo social, el del siglo XVII, erigido en la devoción hacia la figura monárquica.

Los tonos que cantan los vasallos en la ficción teatral no son sino himnos de alabanza dedicados a su señor, porque Lope revive la costumbre del pasado para robustecer la ideología de su presente. Y como bebe de la tradición, la métrica de estas canciones se asienta sobre el verso hexasílabo como se comprobará en las tres Comedias que se incluyen en este subapartado.<sup>237</sup> Además, en todas ellas, los tonos cantados nacen de un tronco común, el popular, el del pueblo, que después Lope modula, tuerce y modifica para adecuar toda la composición con el género teatral vinculado a lo que Salomon denomina “ideología de lealtad vasálica” (1985: 610).

Es cierto que desde finales del siglo XX han surgido líneas de investigación que cuestionan la homogeneidad con que la crítica decimonónica había clasificado siempre el corpus lopesco. Frente a ese oficialismo categórico<sup>238</sup>, surgen nuevos estudios enraizados en la evolución del modelo dramático del Fénix<sup>239</sup>, pero ello no conlleva la negación del trasfondo ideológico que subyace en muchas de sus obras.

No me interesa analizar el conocimiento de Lope frente a la historia que lo precedía ni cómo, trasladándolo sobre el papel, componía obras como parte de su campaña para obtener el ansiado puesto de cronista real. Baste por el momento con reparar en el factor musical, pues también a la luz de los tonos cantados un drama imaginario-palatino como *Ello dirá* o una comedia urbana como *Los ramilletes de*

---

<sup>237</sup> Por orden cronológico, estas son: *Ello dirá*, *Los ramilletes de Madrid* y *Fuente Ovejuna*.

<sup>238</sup> “El Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy varada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...] a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social” (Maravall, 1980: 132)

<sup>239</sup> Véase para ahondar en la cuestión el artículo de Mayra Ortiz Rodríguez (2017) en el que se “propone una revisión del encasillamiento ya tradicional de la figura de Lope de Vega en la categoría de *oficialista*, para ser matizada a la luz de las nuevas perspectivas teóricas sobre su obra teatral, en particular bajo el concepto de *Modelo dramático en evolución*” (2017: 84).

*Madrid* armonizan con la adhesión a unos “valores tradicionales que funcionaban como ejes del sistema monárquico señorial de la España de los siglos XVI y XVII: el honor, la honra, la jerarquía estamental, la religión y la autoridad” (Ortiz, 2017: 86).

En el caso de ambas obras, y también de *Fuente Ovejuna*, desde los tonos cantados se afianza el último de estos valores que menciona Ortiz, el de la autoridad, ya sea esta señorial (*Ello dirá*) o monárquica (*Los ramilletes* y *Fuente Ovejuna*).

Tanto en *Ello dirá* como en *Fuente Ovejuna* el metro vertebrador es el hexasílabo que en *Fuente Ovejuna* se mantiene a lo largo de todo el tono y en *Ello dirá* se aglutina en el verso “¡Y viva el Conde!”<sup>240</sup>, el cual otorga ritmo y cadencia a la canción, no solo por su repetición cada dos versos, sino por contener la tipificada rima en asonancia *o-e*.

En *Ello dirá*, el primero de los espacios musicales (vv. 2334-2365) tiene lugar en el prado, en Estelia, donde los labradores Salicio, Laura, Claridano y Elpino cantan y bailan para recibir al conde Teodoro y a su esposa Marcela, una falsa aldeana que en realidad es hija del rey Otón aunque este es un secreto<sup>241</sup> que se desvelará al final de la Comedia. A pesar de que la canción parece colorear la escena de alegría y jolgorio ante la aparente dicha del matrimonio que regresa a la aldea, la unión es un enlace desdichado, porque Teodoro ama a Octavia y se ha visto obligado a casarse por orden real con Marcela, quien, por otra parte, sufre el desdén de su marido. Entre lágrimas se lo narra al monarca (su padre) en la escena anterior:

MARCELA: No me ha tomado una mano  
cuanto ha que soy su mujer,  
y tenerla y no tener  
gusto en un campo tan llano,  
como es el de un aposento  
de dos casados, señor,  
o al Conde le falta amor  
o a mí su merecimiento (vv. 2082-2089)

---

<sup>240</sup> Baste con aplicar el hiato “¡Y -vi-va-el-con-de!”

<sup>241</sup> Cotarelo, en su prólogo a la obra, destacó la debilidad de esta trama por enredarse el nudo tan solo en el secreto de la hija del Emperador. Sin embargo, la edición moderna de *Ello dirá* a cargo de Sergio Fernández contradice la hipótesis inicial planteada: “No le faltaban razones a Cotarelo para afirmar que en cuanto el emperador Otón descubriese el secreto se acababa la comedia. Pero no creo que este asunto le otorgue mayor debilidad a la obra. De hecho, las comedias palatinas poseen ese rasgo común, esto es, tienen como núcleo central una secuencia de ocultación de identidad, ya sea por desconocimiento, ya por necesidades estratégicas. Como había advertido Oleza [1986: 266], este tipo de comedias encuentran ‘un eje temático importante en la problemática de la identidad, la máscara, el disfraz’. Y estaba claro que aquel juego entre apariencia y realidad no podía resolverse hasta su final, en el que la verdadera identidad se descubriría gracias a la anagnórisis” (2013: 60-61).

El tormento con el que el dramaturgo cierra el cuadro palaciego es compartido por el resto de personajes del “cuarteto amoroso” (2013:64), como lo denomina Fernández, ya que Teodoro se despide jurando a su enamorada Octavia que no ha tocado a su mujer y esta lamenta su partida a la vez que rechaza los amores de Federico, quien la adora. La corte se presenta, de este modo, como un lugar habitado por el lamento de amor en contraste con la superflua alegría con la que Lope abre la siguiente escena, en la aldea y acompañada por la música.

El introito musical se construye bajo la fórmula de la bienvenida que Lope ya había empleado en obras como *El Conde Fernán González* (1610-1612) y que seguirá usando en dramas como *Fuente Ovejuna* (1612-1614), porque “armonizando la belleza ‘popular’ con las divisiones de clase de la sociedad feudal o agraria, los autores expresaron, sin hacerlo a propósito, en el modo lírico, las bases mismas de su mundo” (Salomon, 1985: 607).

Este tipo de letras para cantar, llamadas de “homenaje”, de “bienvenida” o de “enhorabuena” con su característica rima en asonante *o-e* gozaron de una gran difusión durante los años 1610-1615<sup>242</sup>, horquilla temporal que se ajusta al intervalo propuesto por Morley y Bruerton para la redacción de *Ello dirá* (1613-1615).

La acotación que da paso a la nueva escena aldeana indica, *Música de labradores y baile Salicio, Laura, Claridano, Elpino, el Conde, Marcela y Fabio*. Y, a continuación, la canción:

¡Viva el mayo y los amores!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el mayo que florece!  
¡Y viva el Conde!  
¡Los montes con los laureles!  
¡Y viva el Conde!  
¡Los jardines con claveles!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el capitán valiente!  
¡Y viva el Conde!  
¡Para que los turcos tiemblen!  
¡Y viva el Conde!  
¡Su esposa, que con él viene,  
por muchos años le goce!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el mayo y los amores!

---

<sup>242</sup> “La convergencia de los distintos ejemplos que hemos reunido bien prueba que la asonancia ó (u *o-e*) es realmente ritual en estos cantos relacionados con la manifestación de homenaje al jefe social y que parece haber estado en boga en el teatro entre 1610-1615. Es probable que una investigación más amplia aportaría pruebas suplementarias de este hecho” (Salomon, 1985: 613).

¡Y viva el Conde!  
 ¡Viva el Conde vitorioso!  
 ¡Y viva el Conde!  
 ¡Que mata turcos y moros!  
 ¡Y viva el Conde!  
 ¡En estos prados y sotos!  
 ¡Y viva el Conde!  
 ¡Salten venados y corzos!  
 ¡Y viva el Conde!  
 ¡Sus frutos le rindan todos!  
 ¡Y viva el Conde!  
 ¡y por mil años dichosos,  
 Marcela y él se desposen!  
 ¡Y viva el Conde!  
 ¡Viva el mayo con sus flores!  
 ¡Y viva el Conde! (vv. 2334-2365)

Es evidente cómo desde el lenguaje musical Lope pretende dar color a una escena de bienvenida que conmemora y ensalza la grandeza del conde Teodoro como capitán “que mata turcos y moros”. Una exaltación fijada, como se ha comentado, en la repetición incansable, cada dos versos, de la fórmula “¡Y viva el Conde!” El cantar encumbra sus proezas bélicas y retrata a un hombre enamorado, bravo y valeroso, pero esa imagen bizarra va a contrastar con las bajas intenciones que Teodoro le reserva a su esposa: “Marcela, por justo acuerdo, ha de morir” (vv. 2434-2435). Las habladorías de Octavia, su verdadero amor, le han hecho creer que Marcela es la amante de Otón (cuando en realidad es su hija) y que, además, está embarazada por lo que Teodoro se ha propuesto vengarse de la afrenta con la ayuda de su criado Fabio.

Pero antes de que toda esta sub-trama se active, Lope ensancha la escena de bienvenida, porque el aparente regocijo no termina con este primer tono, sino que a continuación, será el turno de tres labradores<sup>243</sup> quienes, individualmente, cantarán en intervenciones parejas (de diez versos cada una) su particular homenaje al matrimonio recién llegado a la aldea.

Estas tres canciones no las recogen Alín y Barrio en su *Cancionero*, pero de haberlo hecho de buen seguro se hubieran incluido en el apartado de *Canciones no identificadas*, porque se trata de tonos compuestos ex profeso para esta Comedia. Con ellos se siembra un clima de acogida que sigue enalteciendo la figura del Conde (“Para bien seáis venido,/ matador de turcos fieros”), porque el Fénix vuelve a perseguir la discordancia externa, la oposición de escenas para sobrecoger al público de los corrales.

---

<sup>243</sup> Primero es el turno de Laura (vv. 2366-2375), después de Elpino (vv. 2376-2385) y, finalmente, de Salicio (vv. 2386-2395).

Y una vez más, lo consigue, porque todo ese estallido de júbilo con que la villa recibe a su señor se ennegrece con la verbalización de las intenciones de Teodoro, quien ha reservado para su esposa un trágico final:

Ve al campo, saca a Marcela  
de entre sus vasallos; luego,  
di que en la orilla del mar  
con una barca la espero,  
y, en teniéndola a la orilla,  
arrójala al mar soberbio,  
donde en círculos de espuma  
dé sepultura a su cuerpo (vv. 2465-2472)

También el pueblo de Fuente Ovejuna acoge a su Comendador entre estallidos, vítores y cantos porque los villanos, todavía con un espíritu inocente, ensalzan a un personaje que no entra en decadencia conforme avanza la acción dramática, sino que desde un principio ya se perfila como el enemigo del pueblo.

La escena de bienvenida emana un matiz de *carmina triumphalia*<sup>244</sup> y Lope la enmarca mediante dos paréntesis musicales: uno mucho más extenso, de dieciséis versos (vv. 529-544) con el que se inicia el recibimiento; y otro en el que tan solo se repite el estribillo (vv. 591-594) con cuyos cuatro versos se concluye con el halo de júbilo que había caracterizado la escena para dar paso a un marcado contraste a la luz de la actitud déspota y tirana de Fernán Gómez.

Este romancillo de villanos funciona dramáticamente como “un himno de alabanza dedicado al Comendador” (Salomon, 1985: 609) y, por lo tanto, comparte con el tono de *Ello dirá* la asonancia característica en *o-e*, que en *Fuente Ovejuna* recae en el mote *Comendadore* al que Lope añade esa *-e* epentética para dotar a la composición de una aparente rusticidad. La fórmula popular de bienvenida semejante a la aparecida anteriormente en el Auto tercero de Montemayor: “¡Sea bienvenido, sea/ sea bienvenido”<sup>245</sup> (1932: 266) apuntalan sus triunfos a la vez que el tipificado “Viva muchos años”<sup>246</sup> ensancha una alegría que llegaría a contagiar al público de los corrales.

---

<sup>244</sup> En *Ello dirá* este quedaba más diluido por entroncarse la escena de bienvenida con la celebración de unos desposorios. Por este motivo el tono también alude con su letra al mes de mayo (“¡Viva el Conde y los amores!”) tipificado en la literatura como el mes del amor.

<sup>245</sup> Véase, Montemayor, J., (1932). *El Cancionero del poeta George de Montemayor*. Madrid, España: Bibliófilos Españoles, p. 266.

<sup>246</sup> Junto con las variantes que presenta la canción: “Vivan los Guzmanes!/ ¡Vivan los Girones! [...] ¡Viva Fernán Gómez”.

Si en *Ello dirá* se vitoreaban las proezas del Conde al matar “turcos fieros”, en *Fuente Ovejuna* se alaba que el Comendador venza “moriscos/ fuerte como un roble”, pero el tono ha de entenderse como una creación adaptada a lo convencional de un género y, por lo tanto, esos “moriscos [...] no son más que un topos estereotipado, ya que la expedición a Ciudad Real, tanto en la obra como en la historia, no es contra musulmanes sino contra partidarios cristianos de la reina Isabel” (Salomon, 1985: 610).

Lope ya había empleado estas expresiones de acogida con anterioridad, concretamente en el único paréntesis musical (vv. 2220-2255) de *Los ramilletes de Madrid* donde unos aldeanos vascos acogen la llegada de la nueva reina Isabel como futura esposa de Felipe IV.

La fórmula lírica de la canción conserva dos expresiones rituales de saludo características de este tipo de cantos<sup>247</sup>: “sea bienvenida” y “venga norabuena” que ramifican la composición en una primera parte (vv. 2220-2238) dirigida hacia “la reina linda” de la casa borbónica; y una segunda, (vv. 2239-2251) destinada a la exaltación de Felipe IV y que celebra, asimismo, el trasfondo histórico que cruza toda la comedia. En el tono, el verso “junte a sus castillos” hace alusión al lazo entre los Borbones y los Habsburgos. Un vínculo que, no obstante, se rompería en 1700 cuando la muerte de Carlos II confrontara a las dos familias europeas más poderosas del momento con la victoria final de la casa borbónica. Pero hasta entonces, la canción, igual que en las anteriores Comedias, funciona como un himno vinculado con la fidelidad y el fervor vasálico:

En *Los ramilletes de Madrid* (1615), unos aldeanos vascos celebran la llegada a tierra española de una infanta de la casa real francesa. Su canto es una composición muy estudiada, debida en lo esencial al arte del Fénix, a juzgar por las simetrías, las oposiciones, los entrecruzamientos, las sabias construcciones retóricas (quiasmas por ejemplo) o estróficas. No obstante, no queda anulado todo recuerdo del género tradicional de los cantos de Norabuena: volvemos a encontrar el verso hexasilábico, el terceto monorrímo, en el estribillo y, en la estrofa, el principio de la glosa monorríma repetida cada dos versos (Salomon, 1985: 616).

### **b)- La exaltación de un personaje: el homenaje**

La hiperbolizada exaltación de la figura real que emana del tono de *Los ramilletes de Madrid* se repite en las Comedias incluidas en este segundo sub-

---

<sup>247</sup> Como explicó Salomon, antes de 1600 este tipo de cantos tenían por objetivo despertar la hilaridad entre el público, “pero gracias al movimiento general de promoción estética de los motivos populares, que se fue ampliando a lo largo del siglo XVI, a partir de esta época se dejaron oír simultáneamente canciones de “Norabuena” cuya intención no era exclusivamente la irónica” (Salomon, 1985: 614).

apartado<sup>248</sup>, pero sin el decorado de la escena de bienvenida. Los tonos que a continuación se analizarán seguirán ejerciendo la función de himno respecto al argumento dramático, pero en estas canciones se encumbra la grandeza de un personaje a exentas de todo el armazón de acogida que desprendían las anteriores Comedias.

El caso de *Lo fingido verdadero* sea quizá el más meta-teatral, porque la exaltación la lleva a cabo Lope apoyándose en el recurso del teatro dentro del teatro<sup>249</sup>. Florence d'Artois explica cómo en esta composición dramática se imbrican:

la comedia marco y la comedia insertada de manera que se confund[en] en dos niveles de ficción, con lo cual se monta un edificio cuya piedra de toque es la redundancia de las dos intrigas mediante la progresiva identificación del personaje con su papel (2005: 182).

La Comedia esconde hasta tres intentos de representaciones internas de los cuales dos van a llegar a escena protagonizados por Ginés y el resto de su compañía. La primera de estas escenificaciones es una comedia precedida por una loa tal y como era habitual en el teatro áureo, porque:

desde que Lope de Vega estableció las tres jornadas o actos en las comedias las funciones empezaban con una loa, algunas veces precedidas por un tono, canto acompañado de guitarras, vihuela y arpa. Las loas tenían por objeto enaltecer no sólo la obra, sino también la ciudad o pueblo donde se daba la representación (Gómez, 1997: 482).

El tono creado ex profeso para *Lo fingido* (vv. 1466-1489) pero que todavía no forma parte de la comedia inserta de la obra pretende enaltecer al nuevo emperador de Roma mediante estructuras hiperbolizadas enraizadas en el recurso de la *captatio benevolentiae*. Cantan los Músicos:

Entró Diocleciano en Roma  
con el más notable aplauso  
que se ha contado en el mundo  
de ningún César romano.  
El mejor emperador  
que ciñe el divino lauro  
es el que por sus hazañas  
eligieron sus soldados.

---

<sup>248</sup> Por orden cronológico, estas son: *Lo fingido verdadero*, *El villano en su rincón* y *Fuente Ovejuna*.

<sup>249</sup> Para saber más, véase, Artois, F., (2005). «El teatro en el teatro de *Lo fingido verdadero*. Nuevo intento de aproximación». *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, 88. Madrid, España: Casa Velázquez, pp. 181-189.

Roma, Roma triunfando,  
toca instrumentos varios,  
y Marte, entre soldados vencedores,  
toca, toca trompetas y atambores.  
No están los merecimientos  
en Imperios heredados,  
sino en la virtud del alma  
y las obras de los brazos.  
Y así, merece el Imperio  
el divino Diocleciano,  
porque por sola virtud  
merece el Imperio sacro.  
Roma, Roma triunfando,  
toca instrumentos varios,  
y Marte, entre soldados vencedores,  
toca, toca trompetas y atambores (1466-1489)

Desde un acercamiento meta-teatral, el romance se erige como un himno que exalta la grandeza del emperador laureado, ya que Ginés y su compañía se disponen a representar una comedia para su goce y disfrute con lo que la canción pretende ganarse, desde un principio, el favor del selecto público<sup>250</sup>.

Sin embargo, la segunda de las representaciones internas imbricadas en *Lo fingido* se robustece de una solemnidad superior, porque tras la representación de la comedia de enredo, la tragedia es la nueva preferencia de Diocleciano, cuyas consecuencias padecerá no el personaje (León), sino el propio Ginés.

Si en la anterior escenificación el tono que precedía la loa aspiraba a ganarse el beneplácito del público, en esta (vv. 2602-2613) Lope no se apoya en el recurso de la *captatio benevolentiae*, sino que Ginés decide iniciar su obra alabando y encumbrando la figura de Cristo a quien él mismo, fundiéndose con su personaje León, va a acabar encomendándose. Cantan los Músicos<sup>251</sup> :

Cristo, que vivió en el mundo  
después que del Padre Eterno  
bajó a tomar en María  
carne el Santísimo Verbo,  
dejó su ley con su sangre  
escrita, y este Evangelio  
siguen los que de su nombre  
desde entonces le tuvieron;  
por tan alta confesión  
mueren infinitos dellos,

---

<sup>250</sup> Y así lo consigue Ginés, porque dirá Diocleciano: “da aqueste anillo a Ginés/ por la loa, que después/ tendrá todo el premio junto” (vv. 1585-1587).

<sup>251</sup> En ARTELOPE, se dice que es el personaje de Camila quien canta pero no tiene ningún sentido. La edición de Luis Guarner es la que sigo para citar.

que van a vivir con él  
a la gloria de su reino (vv. 2602-2613)

Antiguos emperadores, Jesucristo, pero sin lugar a dudas las figuras más encumbradas por la pluma lopesca fueron las monárquicas, con cuyas alusiones persiguió el Fénix empresas personales que excedieron las fronteras ficcionales, “mas una cosa es la ficción escénica y otra la vida: Lope de Vega nunca fue cronista real y tuvo que seguir prestando sus servicios literarios a demanda, según dictan las leyes del teatro profesional” (Zugasti, 2013: 40).

El último paréntesis musical de *El villano en su rincón* (vv. 2919-2924) se canta en una posición estratégica porque antes de finalizar la Comedia, la música es la encargada de recoger y transmitir la moraleja sobre la que se hila el tejido dramático. Se encumbra la figura del Rey al que se identifica con el emblema del espejo, justamente aquel que durante toda la obra ha estado descuidando Juan Labrador:

Vasallo que no se mira  
en el rey, esté muy cierto  
que sin concierto ha vivido,  
y que vive descompuesto.  
Mira al Rey, Juan Labrador;  
que no hay rincón tan pequeño  
adonde no alcance el sol.  
Rey es sol (vv.2902-2909)

Esta idea del monarca como ejemplo para sus vasallos, como espejo en el que todos deben contemplarse, era contemporánea a Lope: “Le Prince, comme miroir (Saavedra Fajardo) ou comme idéal de ses sujets (Mendo), est un thème commun chez nos écrivains dans leur doctrine du titulaire du pouvoir” (Maravall, 1955: 192).

Además, en el imaginario del siglo XVII también estaba fijada la comparación del Rey con el sol: “El Rey es sol”, recoge uno de los *Emblemas morales* de S. Covarrubias por lo que es evidente cuál ha sido el error del labrador. La porosidad de la música se convierte en el vehículo predilecto de Lope para encerrar en el tono la lección y el trasunto político que subyace bajo el argumento dramático. Cantan los Músicos:

¡Cómo se alegra el suelo,  
cuando sale de rayos matizados,  
el sol en rojo velo,  
así, viendo a su Rey, está obligado  
el vasallo obediente,  
adorando los rayos de su frente! (vv. 2919-1924)

El cantar es un himno que subraya la grandeza de la acción del monarca entendido como la única fuente de calor capaz de concertar los extremos: “The song by the ‘músicos’ further emphasizes the harmony between King and peasant” (Hesse, 1960: 174)<sup>252</sup>. Desde esta perspectiva, *El villano en su rincón* no es tan solo una Comedia en la que se retome, sin más, el manido tópico horaciano, sino que, bajo esa idea del Amor que atraviesa toda la obra, se matiza el viejo tema latino para deja latente un asunto de trasfondo político de acuerdo con la sociedad barroca del siglo XVII<sup>253</sup>: el Rey es la única fuente de calor, porque es Sol y él es el garante del Estado bajo cuya protección deben estar todos los españoles, porque alejados de su centro el único calor que los acompaña es el modesto fuego que calentaba la casa de Juan Labrador en el acto II.

También los Reyes Católicos son vitoreados por el pueblo de Fuente Obejuna a quien el tiránico proceder del Comendador ha empujado a actuar con violencia. Un derramamiento de sangre que, no obstante, acabará siendo perdonado por los monarcas.

Numerosos eran los villancicos que en el siglo áureo alababan la figura de los Reyes y a uno de ellos recurrió Lope para ensalzar a Isabel y a Fernando aunque, como en el resto de los tonos, la intervención del autor modifica la canción proveniente de la poesía popular: “La copla se redondeó con *y mueran los tiranos*, verso muy inconveniente en un sentido estricto porque *tirano* es un cultismo político, impropio de aldeanos” (López, 1989: 50). Cantan los Músicos: “¡Muchos años vivan/ Isabel y Fernando,/ y mueran los tiranos!”<sup>254</sup> (vv. 2030-2032).

La relación antitética en la que semánticamente se apoya el tono (vivan/ mueran) se expande a las figuras de los monarcas, cuyas justas acciones se contraponen con el tiránico y abusivo proceder del Comendador. Porque incluso en la brevedad de tres versos fue capaz Lope de confrontar opósitos para conseguir el efecto dramático

---

<sup>252</sup> Esta idea de armonía que abraza en la plenitud de su seno a todos los súbditos engarza con la primera canción de la Comedia donde, desde el argumento secundario de los amores entre Lisarda y Otón, ya perfilaba Lope al Amor como el gran “juntador de desiguales”: “Juan Labrador has finally recognized his error, but the King instead of adding insult to injury treats Juan with that esteem and affection the peasant found lacking in his monarch earlier” (Hesse, 1960: 173).

<sup>253</sup> Para Antonio Sánchez Romeralo, “el tema es de naturaleza política, y la lección que la comedia imparte no es histórica ni sólo moralmente aleccionadora, sino de actualidad política” (1988-1994: 324).

<sup>254</sup> Se vuelve a repetir en los versos 2056-2058. Y cierra el paréntesis musical el verso “¡Vivan muchos años!” (v. 2070).

deseado: la exaltación de la revelación ante la injusticia y la coronación de la monarquía como la única institución capaz de restablecer la paz y la armonía.

Además, las tres glosas que prosiguen al tono (la de Frondoso, la de Barrildo y la de Mengo) continúan encumbrado a los Reyes aunque de acuerdo con la naturaleza del personaje que las cantan. Así, la canción de Frondoso (vv. 2037-2044) sigue realizando a “la bella Isabel” y a “Fernando de Aragón” aunque con un sentido lírico que la entroncaría con las canciones de boda dirigidas a la monarquía si no fuera por el contrapunto “y mueran los tiranos” que vuelve a diferenciar la grandeza real y la bajeza de Fernán Gómez.

Por otro lado, tras el canto de Barrildo (vv. 2049-2055) subyace una naturaleza no tan lírica del tono, sino más bien política, porque en él se exalta la victoria de un orden, la monárquica, frente a las jurisdicciones señoriales, que eran uno de los problemas acuciantes en la sociedad española del siglo XVII<sup>255</sup>.

Finalmente, la glosa de Mengo (vv. 2063-2069) relaja la tensión dramática creada en torno a unos tonos que, no se olvide, son cantados mientras se exhibe *la cabeza de Fernán Gómez en una lanza*. Su composición respira una hilaridad en armonía con su *dramatis personae*, la de gracioso, y en ella Mengo rememora un crudo episodio (el de sus azotes) aunque lo hace desprovisto de cualquier atisbo dramático. La deformación del lenguaje (cristiánigos, tiránigos) y el empleo de motes pertenecientes a su eslabón social (rabel, respingo, pringo) son los recursos que Lope utiliza para componer un tono en el que no se aprovechan los resortes trágicos de lo sucedido, sino más bien todo lo contrario: la risa desatada seguiría acentuando el contraste entre la alegría del pueblo y la cabeza de Fernán Gómez clavada en una lanza.

### **c)- Otras exaltaciones<sup>256</sup>**

Como se ha comprobado, todas las exaltaciones contenidas en los tonos que la música propaga con su melódico ritmo se enraízan con personajes de una atalaya superior: emperadores, monarcas y hasta Jesucristo. Figuras ancladas en la realidad histórica que Lope sube a las tablas con intenciones, las más de las veces, extra-teatrales.

---

<sup>255</sup> Para saber más, véase, LÓPEZ, M., (2006). «La administración de la justicia señorial en el antiguo régimen». *Anuario de historia del derecho español*, 76, pp. 557-588.

<sup>256</sup> La obra incluida en este sub-apartado es *Lo fingido verdadero*.

La segunda canción de *Lo fingido verdadero* (vv. 1588-1617) comparte con las anteriores la trasgresión de las fronteras ficcionales, pero en esta ocasión no con fines políticos, sino personales: Lucinda fue el pseudónimo que Lope empleó para referirse a Micaela de Luján<sup>257</sup>, uno de sus grandes amores. Sabido es que el Fénix anegó sus creaciones de elementos autobiográficos que, como Ginés en *Lo fingido verdadero*, trenzaban realidad y ficción. No es baladí que Dixon aluda a este personaje como “otro doble –el más complejo, quizá– del escritor más autobiográfico del mundo” (1999: 107).

Desde esta perspectiva, la canción trasciende su función argumental dentro de la trama para, ya fuera de las tablas, adquirir una resonancia en la realidad del siglo XVII. Sin embargo, y a pesar del componente autobiográfico, la composición tiene sentido por sí misma. Así lo creyó también Amado Alonso:

Como objetivación que es, la estructura tiene validez y eficacia en sí misma, coherencia de objeto con sus leyes propias, ya liberado de la sujeción a la fugaz subjetividad de lo meramente vivido. [...] La poesía tiene que despegarse de la tierra y desatarse de las condiciones de la experiencia vivida para descansar en su propio centro (1936: 12).

Ahora bien, analizando el cantar desde la atalaya del segundo nivel ficcional<sup>258</sup>, comprobamos cómo Ginés, su autor y director, lo incluye para disculpar el enfrentamiento que tendrá lugar entre los dos galanes Rufino (Ginés) y Octavio (Octavio) de la escenificación, pues ambos desean ser correspondidos por semejante deidad en la tierra. Cantan los Músicos:

No ser, Lucinda: tus bellas  
niñas formalmente estrellas,  
bien puede ser;  
pero que en su claridad  
no tengan cierta deidad,  
no puede ser.  
Que su boca celestial  
no sea el mismo coral,

---

<sup>257</sup> Américo Castro en su artículo «Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de Vega» documenta el amanecer de la relación entre el dramaturgo y la actriz española: “No se sabe exactamente cuándo se iniciaron las relaciones entre Lope y Micaela; por los datos conocidos, parece probable la fecha de 1599” (1918: 257) y también el ocaso, “la huella de Micaela en la firma de Lope llega hasta una fecha que no sospechábamos; el 18 de abril de 1608, cuando hacía más de un año del nacimiento de Lope Fénix, el último hijo, que se sepa, habido por Lope en Micaela” (1918: 275).

<sup>258</sup> Dixon opina que la comedia representada parece “como una parodia de las comedias urbanas de Lope mismo, repleta de roles bastante convencionales: dos galanes rivales, la dama amante de uno, el padre de ella, un criado enredador...” (1999: 104).

bien puede ser;  
mas que no exceda la rosa  
en ser roja y olorosa,  
no puede ser.  
Que no sea el blanco pecho  
de nieve o cristales hecho,  
bien puede ser:  
mas que no exceda en blancura  
cristales y nieve pura,  
no puede ser.  
Que no sea sol ni Apolo,  
ángel puro y fénix solo,  
bien puede ser;  
pero que de ángel no tenga  
lo que con ángel convenga,  
no puede ser.  
Que no sean lirios sus venas  
ni sus manos azucenas,  
bien puede ser;  
mas que en ellas no se vean  
cuantas gracias se desean,  
no puede ser (vv. 1588-1617)

El hilo conductor de la canción es la conocida fórmula “bien puede ser... no puede ser” presente en muchos textos del Siglo de Oro al popularizarla Góngora en su “Que pida a un galán Minguilla”. El *leit motiv* se entronca, además, con las imágenes heredadas de la lírica italianizante, ya que la belleza de Lucinda es encumbrada mediante las metáforas petrarquistas que aluden a los atributos físicos: niñas/ ojos, coral/ boca, nieve/ pecho, lirios/ venas, azucenas/ manos. De este modo, la letra para cantar es:

una exaltación hiperbólica, idealizada, de la amada a base de atributos anatómicos establecidos en la lírica petrarquista [...] Los atributos se establecen como afirmación (“bien puede ser”) de lo que se niega (“no puede ser”)” (Carreño, 1998: 822).

No cabe duda de que su inclusión en *Lo fingido* responde a un conocimiento profundo del dramaturgo por los gustos de su público, pero es innegable la función argumental que el cantar ejerce no tan solo en la comedia marco, sino en la representación que está llevando a cabo la compañía teatral.

Con el objetivo de agradar a Diocleciano y al resto de los espectadores, decide Ginés iniciar la comedia con una canción, cuyo contenido la erige, además, como un himno mediante el que queda justificado ya desde el inicio el porqué del enfrentamiento entre los dos galanes: ambos han quedado embelesados por la belleza de la dama.

Sucede, sin embargo, que la comedia representada por los personajes-actores es un reflejo de la realidad y, por lo tanto, Ginés con este introito musical está declarándole su amor a Camila, porque pretende conquistarla desde la ficción.

La canción, por lo tanto, es también un himno de exaltación de la belleza de Camila de quien Ginés se ha enamorado y, en este sentido, la música se expande hasta entretenerse con los hilos tanto de la comedia marco como de la comedia inserta. La letra para cantar es tan solo el primer eslabón de una simbiosis ficcional en la que los personajes-actores acabarán identificándose con sendos papeles y la obra se encaminará hacia un desenlace opuesto al previsto y ensayado: Camila se fugará con Octavio para casarse con él y Ginés quedará burlado, porque queriendo recuperarla desde la ficción, quedará él herido con sus propias armas.

Todo este juego de fusión de planos ficcionales afianza el tópico áureo del *theatrum mundi*, ya que como afirma M<sup>a</sup> del Pilar Jórdar: “el ideal barroco era la equiparación entre vida y teatro y este concepto lo traslada Lope a la escena de forma magistral en esta obra en la que los planos llegan a superponerse e incluso la ficción sustituye la realidad” (2015: 78). Pero lo sorprendente de todo ello, y hasta la fecha no resaltado, es comprobar cómo la música es otro recurso más para difuminar con su halo las fronteras entre la realidad y la ficción con un sonido tan armonioso que inunda y anega cada verso de *Lo fingido*.

#### **4. La celebración de un acontecimiento: la conmemoración**

Probablemente con el mismo objetivo, pero trenzándolo desde diferentes mimbres, Lope se sirvió de la música para conmemorar acontecimientos históricos más o menos cercanos a su realidad. Las canciones incluidas en las Comedias de este sub-apartado ya no van a encumbrar a personalidades socialmente destacables (emperadores, monarcas, etc.), sino que el contenido de estos tonos pretende rememorar sucesos con los que el Fénix persiguió seguir allanando un camino cercano siempre a las esferas de poder, porque nunca quiso Lope renunciar al ansiado puesto de cronista real.

##### **a)- Conmemoración de un suceso lejano a la realidad histórica lopesca<sup>259</sup>**

---

<sup>259</sup> La obra incluida en este sub-apartado es *Lo fingido verdadero*.

Dixon considera *Lo fingido verdadero* como “una obra del Siglo de Oro indebidamente olvidada” (1999: 98), sobre todo por la escasa representación que ha tenido en los escenarios españoles, a diferencia del éxito de su recepción extranjera. La crítica se ha acercado a ella para arrojar luz sobre el concepto de meta-teatralidad, para dilucidar sus fuentes de inspiración y hasta para crear una edición digital en la que poder acceder mediante hipervínculos a versiones y traducciones de la obra<sup>260</sup>. Sin embargo, hay estudiosos que vieron en ella algo más que una *comedia de santos o comedia sacra*<sup>261</sup>, porque es cierto que el argumento dramático no se enhebra solamente con la trama de Ginés<sup>262</sup>, sino que la de Diocleciano es una historia a la que Lope también dotó de gran importancia. En esta perspectiva se sitúa Michael D. McGaha, quien a mediados de los ochenta afirmaba:

In fact Lope found Diocletian’s story so attractive that he developed it in *Acting Is Believing* to such an extent that it almost overwhelms the story of St. Genesius. Genesius makes only one brief appearance in the play’s first act, which is otherwise entirely devoted to the Diocletian story, and Diocletian is on stage during all but about ten minutes of Act II (1986: 28).

En efecto, el acto I está afianzado en una red de traiciones, engaños, poder y muertes desencadenados por la *hybris* del Emperador Aurelio quien acaba fulminado tras desafiar a Júpiter. En contraposición, la integridad del humilde Diocleciano acaba siendo premiada por el resto de sus compañeros soldados, quienes lo nombran entre vítores nuevo emperador de Roma. Sin apenas presencia del personaje de Ginés concluye el primer acto, pero todavía en el segundo se rememoraré lo sucedido, ya que mediante la canción que da paso a la comedia interna (vv. 1466-1489) se sigue evocando su llegada al poder, porque como dice el tono, él es “el mejor emperador/ que ciñe el divino lauro”. El cantar, por lo tanto, conmemora lo escenificado en el acto I, porque su letra recuerda una de las hebras del tejido dramático de *Lo fingido*: que a Diocleciano “por sus hazañas/ eligieron sus soldados”.

Meta-teatralmente, con el tono Ginés pretende ganarse el favor del selecto público al que a continuación representará su comedia de enredo, pero fuera de las tablas, la canción pretende dejar constancia de los conocimientos sobre historia de

---

<sup>260</sup> Véase Corbellini, N., (2013). «Edición digital de *Lo fingido verdadero*: herramientas para leer traducciones y tradiciones». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, pp. 193-205.

<sup>261</sup> Bajo este epígrafe la clasificaron Morley y Bruerton al estar “basada en la biografía de un santo que sufre el martirio, en tiempos romanos” (Guarner, 1965: 21).

<sup>262</sup> Dixon afirma que la obra “no es más que parcialmente otra comedia de santos” y considera “un error encasillarla como tal” (2013: 160).

Lope, pues los personajes que habitan *Lo fingido* hunden sus raíces en la antigüedad clásica, en el siglo III, durante la regencia del emperador romano Diocleciano.

**b)- Conmemoración de un suceso cercano a la realidad histórica lopesca<sup>263</sup>**

La vida política española había cambiado sustancialmente con la llegada al poder del heredero al trono de Felipe II: si la corte del padre se había distinguido por la austeridad, la de su descendiente destacaría por la desvinculación con el pueblo, por el enriquecimiento personal y, sobre todo, por los festejos y las celebraciones organizados por el excepcional maestro de ceremonias a quien Felipe III delegó el gobierno de la política del país, don Francisco Gómez Sandoval y Rojas, duque de Lerma:

Nuestro buen rey es un santo, pero no concluye nunca con sus escrúpulos. Sus ministros prefieren jugar toda la noche y levantarse a mediodía que ocuparse de la guerra. Así no se habla de otra cosa que de las fiestas del duque de Lerma ¡Y que se queje quien le duela! (Vilar, 1983: 337).

La afición al teatro tanto de los reyes Felipe III y Margarita de Austria como la del propio duque de Lerma y la de su esposa, benefició directa e indirectamente a actores, comediantes y dramaturgos que, como Lope de Vega, supieron intuir que “cualquier tipo de actividad literaria, y la misma producción teatral, iba a estar condicionada en los años venideros por la política del clan lermista” (Arata, 2000: 15). La mirada del Duque no se dirigió jamás hacia el pueblo, sino que se focalizó en la figura de los reyes, en aislarlos de la sufrida realidad de aquel entonces entreteniéndolos y divirtiéndolos con viajes, celebraciones y festejos: “El duque oficializó el nepotismo como sistema de gobierno y supo utilizar los festejos y agasajos al monarca como arma para mantenerse en el poder” (Ferrer, 1991: 115).

*La Burgalesa de Lerma* entronca, de este modo, con otras comedias como *Los ramilletes de Madrid* (1615) o *Al pasar del arroyo* (1616) en las que el Fénix recogió un acontecimiento histórico a los que él mismo asistió, ya que fue requerido en diversas ocasiones por el duque de Lerma<sup>264</sup>.

El último paréntesis musical de *La burgalesa* (vv. 2904-3026) se trenza con el tejido dramático desde varios hilos, porque es uno de los tonos más extensos del corpus lopesco. Pero para la presente me interesa centrarme en los versos 2961-2964, ya que es

---

<sup>263</sup> La obra incluida en este sub-apartado es *La burgalesa de Lerma*.

<sup>264</sup> “Diversos elementos en la biografía de Lope indican que alrededor de 1605 el poeta emprendió nuevos rumbos en el difícil camino de acercamiento a la nobleza cortesana” (Arata, 2000: 15).

en ese diálogo entre dos pastores y unas serranas donde se conmemora un acontecimiento cercano a la realidad lopesca: los festejos organizados por el duque de Lerma en 1613. Cantan los Músicos:

Las fiestas que vimos  
han sido notables,  
bien podemos dellas  
componer un baile (2961-2964)

Los festejos celebrados en honor al Rey hacen que el tono se revierta de un carácter conmemorativo del suceso que Florelo había explicado a su hermana Leonarda en el acto I (vv. 901-1085)<sup>265</sup>. Allí, mediante la técnica del diálogo entre dos personajes, el relator (Florelo) y el receptor (Lisarda), se cuenta la descripción de unas fiestas reales organizadas en la contemporaneidad del Fénix. Es por este motivo que *La Burgalesa de Lerma* tiene una doble naturaleza, a medio camino entre el género encomiástico y la típica comedia urbana<sup>266</sup>, y la música no es sino una herramienta más con la que agradar a un selecto público al que, en primera instancia, iría dirigida la obra:

La verdadera novedad de esta comedia estriba, no sólo en el empleo de la estructura de una comedia urbana para injertar la relación de las fiestas de Lerma, sino más bien en la manera de ensamblar la comedia. Parece que, al escribirla, Lope considerara la hipótesis de volver a utilizarla en otras circunstancias. Por una parte la comedia parece ser un encargo cortesano para encarecer en Madrid las fiestas recién celebradas en el feudo de los Sandoval y Rojas. Por otra, es evidente el hecho de que la relación de los festejos se puede eliminar sin perjudicar la funcionalidad de la obra. Todo ello parece indicar que Lope había estructurado la pieza de manera que pudiera funcionar como una comedia de enredo tradicional cuando se suprimiera la parte estrictamente cortesana (Alviti, 2010: 1518).

El festejo de celebraciones fue un motivo recurrente en la dramaturgia lopesca y el Fénix lo hilvanó con diferentes puntadas que, sin embargo, y en última instancia, encubrían un objetivo en común. Como sucede con otros tonos, no es suficiente con la

---

<sup>265</sup> Este fragmento de la comedia se halló desgajado del resto en la biblioteca del hijo del Duque de Lerma: “El cual extracto, que se reconoce abiertamente como obra de Lope de Vega, se nombra ‘Relación de las fiestas de Lerma que se hicieron en el mes de octubre de 1613’, y, corresponde, efectivamente, a los versos 901-1085; es decir, al informe de las fiestas de Lerma que Florelo le hace a Leonarda” (Alviti, 2000: 15).

<sup>266</sup> “A pesar de los motivos encomiásticos y de crónica [...] la comedia [...] puede incluirse, por completo, en el género de capa y espada o comedia de intriga” (Alviti, 2000:12). La web ARTELOPE también clasifica esta obra como “comedia urbana” aunque especifica en una nota que se trata de una “obra de circunstancias, que celebra las fiestas de Lerma de 1613, a las que asistió el propio Lope”.

escenificación de una festividad para otorgarle a la canción que la acompaña la función festiva. Lope jugó a lo largo de su carrera con la contraposición de escenas acompañadas por la música para mover los afectos de un público espectador que no esperaba menos de su dramaturgo predilecto:

El éxito del modelo lopesco de la comedia española no puede separarse, para Cervantes, del éxito de su relación con las compañías que representaban sus obras, una relación en la que se beneficiaban mutuamente los dos agentes implicados: si por un lado Lope alcanzó la corona cómica gracias en parte al hecho de que las compañías profesionales representaban sus comedias, por otro lado la buena acogida de sus textos las convertían en un producto más demandado por las compañías, que las veían como una inversión altamente rentable (García, 2013: 104).

Por ello, en las celebraciones de desposorios la algarabía creada mediante música y baile se desquebraja con la entrada de un personaje perteneciente a la esfera noble que pone en peligro la dicha de los recién casados. Estas discordancias externas son muy evidente en obras como *Peribáñez y Fuente Ovejuna*, pero también recurrió el Fénix a las discordancias internas, especialmente cuando no eran los protagonistas de la Comedia los desposados. En estas situaciones el contraste es menos acentuado, porque el desajuste se produce en el contenido del cantar, cuya letra no armoniza con el supuesto momento de alegría por las nupcias representadas en el escenario.

Otros cuadros proclives de ser amenizados por la música eran aquellos en que toda una villa acogía a un personaje también perteneciente a un eslabón superior (comendadores, monarcas, etc.), porque en la tradición de la que bebió el Fénix había quedado resguardada esta antigua costumbre que en el siglo XVII vivificó el dramaturgo adaptándola a su propio beneficio. Unos intereses que excedían ya las fronteras teatrales, porque desde la ficción tendió Lope puentes que lo aproximaran al círculo regio al que, no obstante, jamás pudo acceder: “Si hay que dar crédito a Lope, su vida privada fue una de las causas de que en Palacio desestimaran sus pretensiones” (Ferrer, 1998: 19).

Tonos como los que acompañan escenas de bienvenida en *Ello dirá*, en *Los ramilletes de Madrid* o en *Fuente Ovejuna* funcionan como himnos que rememoran a los antiguos soldados de la Reconquista acogiendo a Aureliano, aunque en Lope este recibimiento haya que interpretarlo desde otras mimbres. Es evidente cómo la tradición le permitía engarzar canciones siempre tan celebradas por el público espectador, pero no

es menos cierto que desde esos cuadros que encumbran especialmente la figura del monarca, Lope intentó ganarse el favor regio para postularse como su cronista oficial:

Entradas reales, recibimientos de una nueva reina, bodas reales, canonizaciones, celebración de victorias militares, exequias reales, fiestas del Corpus... son ocasiones para la propaganda del poder (Ferrer, 2017: 5).

Mucho se ha escrito sobre cómo Lope, tan vinculado al mecenazgo teatral, se auto-promocionó en obras que le eran encargadas desde los círculos de poder<sup>267</sup> :

Lope se afaná por ganarse el favor de la nobleza, por convertirse en su cronista particular, y que dentro de ese afán, de esa aspiración, la comedia genealógica era un buen instrumento para ello. Y además este tipo de comedias le permitía demostrar desde las tablas su conocimiento de la historia, lo que no era poco en su campaña por conseguir el puesto de cronista real (Ferrer, 1998: 19).

Sin embargo, las comedias cortesanas no fueron la única vía del Fénix para demostrar su valía más allá de su indiscutible puesto como *dramaturgo del pueblo*, sino que también en las comedias de corral hubo espacio para su postulación. En ellas, uno de los vehículos prominentes fue el musical, cuyas hondas pudieron llegar a expandirse hasta colarse por el oído de los más altos cargos de poder, porque con los tonos se exaltó la grandeza del monarca como único garante del Estado, armonizador de su pueblo y restablecedor de la paz y se conmemoraron también sucesos imbricados con la historia más o menos reciente a la contemporaneidad del Fénix.

Los tonos festivos se erigen de este modo como un mecanismo persuasivo de la cultura áurea que, desde la caja de resonancia que supuso el fenómeno de los corrales de comedia, quiso entroncarse con los valores tradicionales para afianzar el sistema monárquico señorial en el que estuvo enraizada la España de los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, en 1620 fue Pedro de Valencia quien obtuvo el ansiado puesto y nueve años más tarde, en 1629, tampoco fue Lope el escogido por Felipe IV, sino que

---

<sup>267</sup> Para más información véase, Ferrer, T., (1998). «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)». *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, España: Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 215-231. También disponible en <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/genealogica.pdf>

en esta ocasión fue José Pellicer de Tovar<sup>268</sup> quien ascendió al cargo de cronista regio. La decepción y el desencanto acompañaron al Fénix hasta los últimos años de su vida, pues todos sus esfuerzos por complacer a las redes de poder no tuvieron la recompensa esperada:

En lo que vengo llamando el ciclo *de senectute* de Lope de Vega [...] no encuentro un hecho que influya tanto en la vida y en la obra del poeta como su guerra personal y literaria con don José Pellicer sino es su conflictiva relación con Palacio (Rozas, 1984: 69).

#### 5.1.1.6. Melancólica

En las representaciones áureas, al menos en aquellas Comedias compuestas por Lope de Vega, la algarabía escénica traía tras de sí una escisión que comportaba un vaivén de emociones para el público espectador. Mientras que el canto y el baile coronaban la cúspide de la alegría, la aparición de un personaje contrario a la dicha de los protagonistas quebraba el regocijo previamente mostrado. Y todo sucedía en apenas un suspiro, sin tiempo para digerir un contraste que en obras como *Peribáñez* o *Fuente Ovejuna* fue hondamente definido. El motivo de la fiesta es, puses, agridulce en Lope, porque aúna diversión y desventura, ya que el Barroco fue el siglo de las máscaras y tampoco en escena las cosas eran lo que parecían ser.

Sin embargo, no todo fueron desdichas desencadenadas tras fiestas y celebraciones, sino que los tonos con función melancólica los engarzó el Fénix en escenas explícitamente compungidas donde la música fue el bálsamo escogido para sanar pesares. Bebía Lope de una tradición que desde los pitagóricos hasta el Renacimiento, pasando por antiguos tratados de la Edad Media o de la cultura mesopotámica, había entendido la música como provechosa para sosegar los enredos del alma:

La música, empleada como medicina y remedio de las enfermedades físicas y psíquicas, cuenta con un lejano origen en el tiempo. El fenómeno del

---

<sup>268</sup> Para saber más, véase, Rozas, J. M., (1984). «Lope contra Pellicer: historia de una guerra literaria». *La literatura en Aragón*. Zaragoza, España: Caja de ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 67-100.

tratamiento y curación mediante los sonidos, muy ligado a las ceremonias de magia, fue común a las más diversas civilizaciones (Andrés, 2012: 532-533).

Las siete obras que se analizarán en el presente apartado comparten un mismo denominador común: la congoja de un personaje provocada por la ausencia o el rechazo de la persona amada. A la desolada Dionisia de *La fuerza lastimosa* (1587-1604) la separan tres décadas del afligido conde Enrique de *Las bizarrías de Belisa* (1634), pero en ambas Comedias recurrió el dramaturgo a la música para apaciguar el dolor. Un joven y entusiasta pre-Lope, y un viejo y desengañado post-Lope<sup>269</sup>; ambos el mismo y a la vez tan distintos, porque no se desligó jamás el Fénix de una tradición catalizada en el dios Apolo, “excelso músico y médico” (Andrés, 2012: 536).

Es evidente cómo en los paréntesis musicales de estas Comedias los tonos son engarzados porque pretenden revertir un malestar, cuya sintomatología, no obstante, se presta a la confusión al oscilar a caballo entre los enfermos de amor y los melancólicos. Uno de los más importantes investigadores médicos de la Edad Antigua, Galeno, no recogió en sus tratados el mal de amor como una enfermedad, porque no fue hasta la división del Imperio Romano que en la parte oriental, en el llamado Imperio Bizantino, se empezó “a incluir la de amor entre las enfermedades de carácter mental” (Morros, 2009: 133). Se descubrió que su sintomatología se asemejaba a la mostrada por los melancólicos con lo que varios facultativos empezaron a considerar “el amor heros como un tipo de melancolía” (Morros, 2009: 134). Los personajes lopescos parecen fundirse en esta mixtura al ser pincelados bajo los mismos trazos de abatimiento, ahogo y desanimo, e incluso llegó el Fénix a catalogar la patología de sus enfermos como melancólica.

Sin embargo, todas estas *dramatis personae* comparten un mismo desencadenante de su pena: el rechazo o la ausencia de la persona amada. A la infanta Dionisia la abandona el conde Enrique (*La fuerza lastimosa*), a la Reina Leonor la desprecia su marido (*La corona merecida*), Fulgencia llora la separación de Garcerán (*El bobo del colegio*), Lucinda toma el acero por Lisardo (*El acero de Madrid*), don Enrique es rechazado por Dorotea (*La niña de plata*), Celio es obligado a casarse con Elvira (*Con su pan se lo coma*) y Belisa desdeña el amor del conde Enrique (*Las bizarrías de Belisa*). Cada uno de ellos presenta una actitud melancólica desencadenada

---

<sup>269</sup> Fue Frida Weber de Kurlat quien habló en primera instancia de un primer “Lope pre-Lope” y de un maduro “Lope-Lope”. El término “post-Lope” se atribuye al gran lopista que fue Juan Manuel Rozas, quien siguió la estela de lo acuñado por la hispanista argentina.

por la enfermedad del *amor heros* que ya en el siglo XIII Gordonio había definido como una “solicitud melancólica por causa de amor de las mujeres” (1991: 107). A la luz de los personajes lopescos, no obstante, la definición de Gordonio debería completarse afirmando que esa “solicitud melancólica” puede ser causada por el amor de las mujeres pero también por el de los hombres.

Los lamentos de amor, tanto los femeninos como los masculinos, moldean actitudes melancólicas y si ambas enfermedades se asemejaban en los síntomas, también lo harán en su curación. Para la presente me interesa centrarme en esas “sesiones de música” y esos paseos en el campo para escuchar a los “pájaros cantores” (Morros, 2009: 134), porque Lope trasladó a la ficción esta tradición, antiquísima, que se remonta a las culturas ancestrales:

La música, empleada como medicina y remedio de las enfermedades físicas y psíquicas, cuenta con un lejano origen en el tiempo. El fenómeno del tratamiento y curación mediante los sonidos, muy ligado a las ceremonias de magia, fue común a las diversas civilizaciones, en las que los ritos de sanación estaban estrechamente vinculados a una visión cosmológica del mundo interpretada a través del cuerpo (Andrés, 2012: 532-533).

Con la agitación amorosa aquietada por la música, Lope no es tan solo heredero de una larguísima tradición que lo precedía, sino que también homenajea el nacimiento escrito de la lírica hispánica popular: las jarchas, unas deleitosas cancioncillas que cantaban los lamentos de amor y el dolor por la ausencia del enamorado de jóvenes muchachas en confidencias con sus madres o sus hermanas. A todas las protagonistas lopescas (Dionisia, Leonor, Fulgencia y Lucinda) y también a ellos (don Enrique, Celio y el conde Enrique) les cantan los Músicos unas canciones de raigambre popular en las que el Fénix trenzó aflicción y suspiros para crear unos tonos que no son sino espejos donde los enfermos del amor heros pueden verse reflejados. No es baladí que en *La niña de plata* los Músicos afirmen: “Sin niña y madre no hay letra” (vv. 2176), pues con este verso Lope está rememorando la más primitiva lírica en lengua vulgar, la canción de amor femenina, lo que supone, además, una revalorización de los cantares del pueblo que no están ya al servicio de composiciones cultas (como así lo estaban las jarchas), sino que autores de renombre como el propio Lope de Vega intentaron imitar en un heredado interés del Renacimiento por el arte del pueblo:

Dentro de la literatura esa inclinación [por el arte del pueblo] se manifestó, no sólo en la utilización directa de cantares, sino en la imitación de su estilo, en la confección de “pastiches”, a menudo afortunados. [...] A veces esas recreaciones se distinguen claramente de los textos auténticos, pero otras muchas las fronteras se borran, y no sabemos ya qué es antiguo, qué reciente (Frenk, 1997: 21).

La ubicación es otra de las ramificaciones que emergen de este tronco en común que son los tonos con función melancólica. En todas las Comedias en que se canta con la intención de sanar un tormento amoroso, Lope incluyó las canciones hacia la mitad de la obra, siempre en el acto II para no prolongar en exceso la aflicción melancólica (lo que hubiera sucedido de haberlas engarzado en el acto I), pero con el tiempo dramático suficiente como para que el espectador fuera testigo de enredos e intrigas que acabarían desembocando en la sanación de la persona enferma. Una curación hacia la que paradójicamente no va a conducir la música, porque es característico de la pluma lopesca que los tonos melancólicos no muevan los afectos de los personajes, pues ya “Aristóteles [...] mostró en diversos pasajes del *Arte poética* que los géneros de música convienen a situaciones distintas y, por lo tanto, inciden de forma diferente en los oyentes, provocando ya placer, ya dolor” (Andrés, 2012: 27).

Por otro lado, en la dramaturgia lopesca el tono melancólico no está vinculado a un género dramático en concreto, porque ora lo incluye el Fénix en un drama palatino como *La fuerza lastimosa*, ora en comedias urbanas como *El bobo del colegio* o *El acero de Madrid*. Sin embargo, sí que se observa una marcada tendencia a engarzar estas canciones en escenas cortesanas y palaciegas, y, por ende, vinculadas con personajes acomodados que no son ni humildes labradores ni toscos rústicos. *Con su pan se lo coma* ha sido clasificada por la crítica como una comedia villana y pudiera pensarse que constituye una excepción a la norma, pero en realidad el tono melancólico se canta en palacio, en la habitación del villano-noble Celio, porque, además, este tipo de canciones siempre se entonan en espacios interiores como dormitorios o salones. Este cuadro palaciego se hallará también en otras obras como *La fuerza lastimosa*, *La corona merecida* y *La niña de plata*, donde Infantes y hasta la mismísima Reina recurrirán a la música para apaciguar el *amor heros*. Y bajo la protección de este mismo halo preferencial, los escenarios cortesanos de comedias como *El bobo del colegio*, *El acero de Madrid* y *Las bazarrias de Belisa* también comparten con los palaciegos espacio (interior), personajes (el/la enfermo de amor y los Músicos) y método de curación (la música).

Ya se ha comentado que el lamento de amor femenino está ligado a las primeras manifestaciones populares en lengua romance (las jarchas), pero la genialidad de Lope ensanchó la tradición haciendo suspirar también a los hombres por la ausencia o el rechazo de su enamorada. Tanto la Infanta Dionisia de *La fuerza lastimosa* como el Infante Enrique de *La niña de plata* lloran una pena de amor donde la música será el bálsamo escogido para intentar sanar una enfermedad cercana en sus síntomas y curaciones a la de la melancolía. A la luz del personaje afligido de pura abulia, se distinguirán dos suba-partados: *El lamento de amor femenino* y *El lamento de amor masculino*.

## 1. El lamento de amor femenino

Las tres Comedias incluidas en este apartado<sup>270</sup> están distanciadas por una horquilla temporal de unos quince años, divergen también en cuanto al género dramático al que pertenecen (dramas las dos primeras, comedia la última) y presentan, además, personajes palaciegos, por un lado, y cortesanos, por el otro. Sin embargo, las tres coinciden en los aspectos más relevantes: en la naturaleza del malestar de las protagonistas compungidas, el *amor heros*, y en el vehículo de sanación al que Lope recurre para serenar la inquietud, la música.

En *La fuerza lastimosa* la primera jornada le sirve al Fénix para justificar el abatimiento y la desolación que mostrará la infanta Dionisia en los siguientes actos. Tras creer haber gozado de su enamorado, el conde Enrique, este parte de la corte irlandesa abandonándola. Sin embargo, los primeros mil cien versos de este drama palatino muestran el equívoco entre los amantes: fue Octavio quien la engañó y la gozó y no el inocente Conde, con lo que aquel es el verdadero culpable no solo de las desdichas de una Infanta melancólica y deshonrada, sino también de la locura de Enrique y de los estragos que padecerá su actual mujer, la condesa Isabel. Así lo creyó también Serralta quien entiende que Octavio es en la obra “el causante directo de todos los males de los demás personajes: la deshonra de la Infanta y del Rey, el dolor y la locura de Enrique, la muerte- milagrosamente evitada- de Isabela” (2009: 663).

Su padre, turbado por el estado de abulia en que se encuentra su hija, será quien ordene a los Músicos cantarla para alegrarla (vv. 1192-1203). Desconoce el monarca el

---

<sup>270</sup> Por orden cronológico, son: *La fuerza lastimosa*, *La corona merecida* y *El bobo del colegio*.

mal de amor y la deshonra de la Infanta y por ello califica su estado como melancólico, porque sus síntomas, como se ha dicho, se confundían con los del *amor heros*: “¿Hasta cuándo ha de durar/ tan fiera melancolía,/ que la vida tuya y mía/ quiere de un golpe acabar?” (vv. 1164-1167), se pregunta el Rey. Y, a continuación, cantan los Músicos una letra (vv. 1192-1203) inspirada en el antiguo romance del Conde Alarcos y la infanta Solisa, pero que, en esta ocasión, imita la voz popular.

Desde esta perspectiva, el tono se trenza con las creencias antiquísimas que subrayaban el poder curativo de la música, en especial con aquellas doctrinas que, sobre todo, a partir del Renacimiento la entendieron como un efectivo bálsamos para las almas atormentadas:

Baldassare Castiglione (1478-1529) dejó escrito que la música, efectivamente, hace nuestros corazones “más dispuestos a estar sosegados y contentos” [...]. Son conocidas las palabras de Giulio Caccini (1550-1618) acerca del cometido del músico, que consiste en “deleitar y mover el afecto del ánimo” [...]. Las creencias en torno al efecto “emocional” de la música y su relación con el  *affectus*  despertaron un notable interés entre los autores del siglo XVII, que aceptaron la importancia del carácter de las obras, la naturaleza de los intervalos, o la estructura de las escalas como factores decisivos sobre la emotividad (Andrés, 2012: 32-33).

Sin embargo, lejos de la reacción imaginada por el Rey, la infanta Dionisia al escuchar a los Músicos se altera y se estremece: “¿Esto consientes cantar?” (v. 1004), le reclamará a su padre, porque la letra no es sino un espejo en que se ve reflejada: ella es la Olimpia que canta la canción y su enamorado, el conde Enrique, es el duque Vireno que como aquel, la abandonó.

Una proyección similar sucede en *La corona merecida*, donde es la propia Reina la que ordena a sus Músicos cantarle para sosegar la intranquilidad que le produce saber que su marido abandona el palacio por las noches:

D<sup>a</sup>. Leonor, recién casada, está inquieta por la ausencia de su esposo Alfonso VIII. En la madrugada, y a petición suya (“Cantad algo, si sabéis,/ de celos”), los músicos cantan para distraerla. El texto de la canción alude a lo que antes le ha dicho su dama de confianza: “Amor la imaginación/ engendra, y ella los celos;/ el amor es de los cielos,/ y ellos del infierno son” (Alín y Barrios, 1997: 263).

Sus temores son proyectados en un tono de cuatro versos (vv. 1503-1506) que no logra aquietarle la agitación, porque la letra alude a sus celos como “infiernos del

alma” a pesar de que, finalmente, advertirá doña Leonor que no tenía por qué temer, pues el asunto principal de *La corona* lo enraíza el Fénix en la resistencia de doña Sol por mantener intacto su honor ante la pasión desenfrenada del Rey; un personaje que “no hace en la comedia sino el mal en sus más variadas formas” (Urzáiz, 2011: 62-63).

Pitágoras (finales del siglo VI a.C.) recomendaba a sus alumnos el ejercicio, la temperancia y la música para atenuar la abulia y la desgana. Cantar unos versos al despertarse y antes de acostarse ayudaba a equilibrar un alma desajustada que por el influjo de la música podía volver a armonizarse. Sin embargo, en la dramaturgia lopesca el dios Apolo parece desafinar y lejos de atemperar, ahonda en el dolor de los personajes, porque las protagonistas de *La fuerza lastimosa* y de *La corona merecida* ven sus infiernos retratados en el cantar. En *El bobo del colegio* tampoco le otorgó Lope ese valor a la música, porque, una vez más, las canciones no moverán los afectos de la afligida Fulgencia aunque en esta ocasión no porque la dama se vea proyectada en ellas, sino porque su ceguera le impide interpretar las letras desde otra atalaya que no sea la de la torre de decaimiento y de dolor en la que se encuentra encadenada desde que se separó de Garcerán.

El acto I es, de nuevo, un preámbulo para apuntalar el amor entre la pareja protagonista que por órdenes del hermano de la dama debe separarse. De este modo, la segunda jornada abandona el calor de Valencia y se inicia con una Fulgencia desengañada, porque tras un mes viviendo en Salamanca todavía no ha recibido noticias de Garcerán. Su desconsuelo insta a su hermano Octavio a ordenar alegrarla mediante la música a pesar de que es consciente el joven de que no siempre esta disipa “las molestias del cuerpo y de la mente” (Andrés, 2012: 1065), sino que en ocasiones “cantalla/ ha de ser entristecella [...] que es de los efectos della/ añadir tristeza al triste” (I).

El paréntesis dramático-musical que se sucede a continuación es el más lírico de toda la comedia y en él engarzó el Fénix hasta cuatro canciones de presumible creación lopesca (vv. 1568-1579; 1596-1599; 1608-1618; 1643-1646) que persiguen mover los afectos de una dama pungida por la ausencia de su enamorado. Los dos primeros tonos aluden a Valencia, cuna del amor entre Fulgencia y Garcerán y, en consecuencia, parece que la música esté recobrando la armonía de su alma: “Mucho me habéis alegrado/ muy linda esta canción” (II). El topónimo evoca el fuego amoroso compartido por ambos cuando alejados del frío salmantino, se enamoraron, y por ello pide Fulgencia a los Músicos que sigan cantando bajo la condición de que el tono sea de Valencia. Su

tristeza es resultado de una “desperatio” o mal de amores, cuyos síntomas se asemejan a los de la melancolía, “porque no admite alegría/ y anda a buscar soledad” (I). Desde este acercamiento, Lope recoge la visión negativa que en el medievo se tuvo de la melancolía y no la perspectiva aristotélica y ficiniana que apuntaban hacia una visión del melancólico como genio:

El *Problema XXX* plantea de un modo insistente [...], el problema de la relación entre la fisiología y los comportamientos [...]. Estoy persuadido de que lo que se nos quiere decir, antes que nada, es que la melancolía no es necesariamente una enfermedad (Pigeaud, 2007: 71-72).

Octavio ordena a los Músicos que sean Anfiones “para que se mueva” (I), pero la sordez de Fulgencia le impide escuchar las canciones reparando en los simbolismos que se esconden tras las letras y que le auguran buenaventura en su relación con Garcerán: “lo que me ha dado alegría/ ya me vuelve a entristecer”(II), por lo que también en *El bobo del colegio* se desmarca Lope del binomio música-sanación, tan trenzado en los tratados de medicina contemporáneos al Fénix, especialmente para curar a los melancólicos:

Si se acude a la lectura de algunos autores médicos como Agustín de Farfán y su *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades* (1582) [...], vemos que se recomienda a los melancólicos, amén de una dieta especial, caminar por donde “hay agua, arboledas y prados frescos”, y para ellos “es muy provechosa la música”, consejos análogos a los mencionados en un buen número de obras (Andrés, 2012: 1067).

#### **a)- Una falsa melancólica: *El acero de Madrid***

En *El acero de Madrid*, la música tampoco sana a la compungida Belisa porque nada hay que aliviar en una enfermedad que es toda fingimiento. En contraposición a las verdaderas melancólicas por *amor heros* de las obras anteriores, la protagonista de esta comedia urbana se viste el disfraz de opilada para franquear el espacio exterior o principio de placer, como prefiere Arata, que le es vedado por su condición de mujer.

De nuevo, la primera jornada siembra las semillas de unas relaciones que se verán trastocadas hasta el tipificado final feliz de la Comedia Nueva, y Belisa es la titiritera de esta trama enraizada en la mentira. La falsa opilación de la dama le permite salir del espacio interior o principio del honor al que la mujer estaba destinada en el siglo XVII. La enfermedad es desde esta perspectiva el asidero perfecto para poder encontrarse junto a su enamorado Lisardo en el Prado. Unos encuentros que avivan aún

más el fuego que los abrasa y que solo puede ser aplacado sorteando con fingimientos las coercitivas reglas áureas. Pero Belisa no es tan solo una magnífica "guionista de una comedia dentro de la comedia" (Arata, 2000: 101), sino que, a la postre, resulta ser también una excelente actriz. Su padre Prudencio, preocupado por su salud, sigue las indicaciones del falso médico Beltrán y manda a los Músicos cantarle para sosegar su alma atormentada: "Hoy el doctor nos mandó/ alegrar esta señora" (vv. 1337-1338) aunque el tono (vv. 1345-1360), irónicamente, construya diques allí donde el agua fluía sin estancamientos: la canción es un espejo donde Prudencio teme que se refleje su hija por lo que para evitar que Belisa se identifique con esa "niña del color quebrado" que canta el tono, la obliga a casarse con su primo Octavio que, para más inri, comparte espacio interior con la dama. La infructuosidad de la música en esta comedia va un paso más allá, porque su continencia no se limita a la templanza de sus beneficios, sino que es la canción la que alza un verdadero obstáculo entre la relación de Belisa y Lisardo, su primo Octavio:

Another song, in *El acero de Madrid*, prompts Prudencio, Belisa's father, to marry her off. After listening to the refrain of the song (Niña de color quebrado, / o tienes amor, o comes barro") played by some musicians sent by Beltrán, the "gracioso", who disguised as a doctor has introduced himself into his house. Prudencio suddenly decides to marry Belisa to her cousin, Octavio. Ironically, Beltrán's music, intended to help the cause of his master, Lisardo, who is in love with the lady, motivates an unexpected and negative reaction. Following the reasoning of the song, Prudencio decides that if Belisa "tiene amor" the best thing is to marry her and hope that this will cure her illness. His decision is preceded by a mock-serious soliloquy on the moral examples and advice that can be derived from songs, poetry and plays. By means of the song, Lope brings to fruition a mental process which may have been already developing in Prudencio's mind and which finds its means of execution available in the person of Octavio (Umpierre, 1975: 21).

Belisa ni padece de *amor heros*, ni su estado es melancólico como quiere hacerles creer el gracioso Beltrán: "No habrá la melancolía/ de lo que mentáis aquí;/ porque yo os quiero enviar/ músicos" (II, vv. 405-408). Pero lo interesante de su intervención es volver a comprobar cómo el Fénix fue fiel a la mayoría de los tratados que durante los siglos XVI y XVII otorgaron a la música cualidades sanadoras para templar las agitaciones del alma.

## 2. El lamento de amor masculino

Los tonos de las Comedias incluidas en este apartado<sup>271</sup> se alejan del quejumbre femenino vinculado a las jarchas, pero siguen manteniendo el tono lamentoso aunque ahora protagonizado por hombres quienes, como aquellas, seguirán emparentados con las altas esferas del poder (nobles e infantes).

*La niña de plata* se presenta como un caso singular dentro de las Comedias lopescas analizadas en la presente investigación, porque en ella Lope sí conmemora el rostro poliédrico del dios Apolo, músico y médico: el conde Enrique es el único personaje del Fénix a quien la música ni agita ni provoca malestar, porque con la última seguidilla cantada por sus Músicos consigue el Infante aliviar su *amor heros*. El rechazo de la humilde pero gallarda Dorotea sume al hermano del rey Pedro en una pena que se funde con la melancolía, pero que está desencadenada por el desdén de la niña de plata: "príncipes conmigo son quimeras" (v. 1387), afirmará ante su enamorado don Juan, último vértice del triángulo amoroso que protagonizan los tres personajes.

La segunda jornada presenta un Conde que se "deja morir de puro amante;/ ni duerme ya de temerario y triste" (vv. 1535-1536) a quien su hermano, el Rey, intenta sanar mediante los conocimientos de medicina del moro Zulema. Finalmente, intervendrá la música aunque no será sencillo mover los afectos del Infante, puesto que la escena se inicia con la aversión de una supuesta canción que don Enrique ha rehusado por ser "ésa muy enfadosa" (v. 2136). En un primer momento, parece que la sintonía musical no logra armonizar su espíritu, pues también rechaza los dos siguientes tonos de los Músicos: los primeros por exaltar un amor del que él no goza, "El blanco y nevado pecho,/ posada del dios Cupido..." (vv. 2139-2140), y los siguientes por resultar insuficiente el agua para ahogar el fuego que lo abrasa, "Por los caños de Carmona,/ por do va el agua a Sevilla..." (vv. 2149-2150). Sin embargo, el tercer intento (vv. 2163-2166) sí logra colarse por el oído del Infante, porque la seguidilla canta unos "suspiros" con los que Enrique no puede sino verse retratado, ya que ese anhelo es la manifestación externa de su tormento por el desdén de Dorotea:

In *La niña de plata*, Prince Enrique's melancholy state is caused by his unrequited love for Dorotea, called "la niña de plata". He tries to divert his sadness with music. Lope has given this scene a cheerful, festive tone. The Prince banters with his musicians about some of the songs the star to sing, but which he does not care to hear, until they find one dealing with the

---

<sup>271</sup> Por orden cronológico, estas son: *La niña de plata*, *Con su pan se lo coma* y *Las bazarrias de Belisa*.

traditional them of the young girl (“la niña”), which cheers him up for the moment (1975: 26-27).

La reacción del Conde es opuesta a la mostrada por las protagonistas de los lamentos femeninos: mientras que aquellas acentuaban su tristeza al ver proyectados sus infiernos en la letra del tono, este es consciente de que esa niña, Dorotea, “fue la causa de mi pena” (v. 2170), por lo que la música lo arropa al verse identificado con el yo poético del cantar.

Como afirma Díez de Revenga, es cierto que “la imagen de la muchacha enamorada [...] nos [la] ha legado la lírica tradicional autóctona de la Península Ibérica” (2003: 145). Desde el siglo XI las niñas, en confidencias con sus madres, amigas o hermanas, lamentaban la ausencia o el descrédito de su enamorado, pero como en Lope todo quedó supeditado, ensanchado y actualizado, también ellos, en confidencia con sus Músicos, van a mostrarse ahora afligidos por el desdén de su enamorada:

El Infante D. Enrique, enamorado de *la niña de palta*, mas no correspondido, hace que sus criados canten, para distraerle de su melancolía, esta “letrilla”. Antes, en la misma escena, se comienza a cantar “El blanco y nevado pecho,/ posada del dios Cupido...” y “Por los caños de Carmona, por do va el agua a Sevilla...” (sólo los versos citados); pero estos cantares no satisfacen al Infante, porque su enfermedad es de amor. De aquí procede un citadísimo comentario irónico de Lope, puesto en boca de uno de los músicos: “Sin niña y madre no hay letra” (Alín y Barrio, 1997: 284).

El mismo retrato aunque con diferentes matices queda perfilado en la comedia villana, *Con su pan se lo coma*. La transformación que ha sufrido Celio durante su estancia en la corte la comprueba el espectador con el rechazo del nuevo noble hacia su antigua enamorada, Inarda: “Como los tiempos mudan/ se han de mudar las acciones [...] Vete con Dios” (vv. 1441-1446), y en sus despotas comentarios hacia sus propias cunas: “¡Qué mal un villano adula!/ No me pueden ofender/ estos necios labradores” (vv. 1484-1486). Su nueva vida y las impetuosas horas a las que como noble se levanta, quedan amparadas con un ritual ceremonioso donde la música acompaña su despertar. Celio exige una canción que le mude los afectos, “Cantadme una cosa alegre”, pero, sin embargo, los Músicos entonan unos versos que destilan cierto carácter burlesco por las respuestas que Celio tiene ante ellos:

MÚSICOS: *Pensativo está Rodrigo...*  
CELIO: No me digáis lo que piensa.

Cantadme una cosa alegre.  
MÚSICOS: *Melisendra está en Sansueña...*  
CELIO: ¿Qué os parece que me importa  
que esté agora Melisendra,  
en Sansueña o en París?  
MÚSICOS: *En un arroyo de perlas...* (vv. 1884-1891)

Una vez más, la familiaridad del público de la época con los romances<sup>272</sup> permite al dramaturgo incluir versos para todos conocidos “lo que provoca en ocasiones situaciones divertidas” (1983:102) como lo es, para Revenga, este fragmento de *Con su pan se lo coma*. Estoy de acuerdo con el catedrático de la Universidad de Murcia en que la escena desprende hilaridad, pero unidireccionalmente, es decir, tan solo para el público espectador, porque Celio se muestra agitado y desbordado por los trajines de la Corte: se ha visto obligado a aceptar la mano de Elivra por vestir continuamente “la máscara de adulación en su trato con el Rey” y esto le empuja a “confesar que está enamorado de ella” siendo mentira (Fernández, 2004: 790). No es baladí que se catalogue el único tono que tiene lugar en palacio como una “endecha”, esto es, como una canción afligida que se cantaba, normalmente, en los funerales, pues su endiosamiento lo ha conducido a perder a Inarda, labradora que en un inicio estaba enamorada de él pero que acaba prefiriendo la sencillez de su hermano gemelo, Fabio:

Celio's dressing scene in *Con su pan...* serves [...] [to] creates an illusion of luxurious, aristocratic living. This scene [...] is satirical, as a result of Fabio's surly comments about his brother's newly acquired and exaggerated courtly habits. Celio's displeasure with the musician's choice of song shows and extremely hard-to-please attitude often found among social upstarts, and is part of the satirical view of worldly ambition present throughout the play (Umpierre: 1975: 77).

Es evidente cómo la música no mueve los afectos de Celio, no lo alegra como él exigía, porque su malestar ha venido provocado por la discordancia entre su esencia como ser humano y el lugar que ahora habita. Tan solo retornando a su verdadero hogar, al campo, va a recobrar el villano-noble la armonía perdida que ni tan siquiera la música, con sus acordes en sintonía, ha podido equilibrar.

Otro personaje enfermo de *amor heros* es el conde Enrique, protagonista del enredo del que fue “el último texto fidedigno” de Lope (Kirschner, 1997: 61). En efecto, *Las bazarrias de Belisa* es “la última comedia fechada del autor, ya que una mención de

---

<sup>272</sup> En su artículo, Donají Cuéllar especifica la procedencia de cada uno de los romances, cuyo incipit es cantado por los Músicos (2000: 74).

su propio puño y letra sitúa su conclusión exactamente el 24 de mayo de 1634” (Serralta, 1996: 469).

La primera hebra del tejido dramático que refuerza la canción es la de las estructuras paralelas. La comedia se inicia con Belisa *con un vestido entero de luto galán, flores negras en el cabello, guantes de seda negra y valona* rasgando un papel en el que el conde don Enrique la persuade con sus requiebros, sordos a los oídos de la dama porque se ha enamorado ella de otro galán, don Juan, a quien conoció en el Prado. La vestimenta monocromática en negro refleja la desazón interior de Belisa al conocer que don Juan está a su vez enamorado de Lucinda, dama que, por otro lado, lo desdeña. Todo este “discurso del deseo” del que habla Teresa Kirschner “se desarrolla a lo largo de toda la comedia y [...] está expuesto principalmente [...] por Belisa por desear ésta gozar a Don Juan, y por el Conde Enrique por desear él gozar a Belisa” (1997: 70). Sin embargo, cuando hablo de las estructuras paralelas no me refiero a esa trama amorosa de querer a quien no te quiere y a la inversa (tan característica de la pluma lopesca). Lo interesante de ello es comprobar el lugar que a la música le otorgan los dos desdeñados, Belisa y el conde don Enrique.

Desde tiempos ancestrales la música fue entendida como algo más que la mera sucesión de notas que viajan a través de las ondas. Investigaciones científicas contemporáneas han demostrado que su escucha estimula la producción de neurotransmisores, pero su poder conmovedor ya fue intuido por civilizaciones como la mesopotámica o la egipcia, o por el mismo Platón, quien llegó a afirmar que “la música cumplía para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo” (Mosquera, 2013: 35).

Sin embargo, la tristeza de Belisa se tiñe de tal negritud que ni siquiera la música puede mudar su ánimo: “a la música soy áspid” (v. 289), dirá a Celia y a Finea en un bellissimo romance (vv. 73-294) en el que explica cómo conoció y se enamoró de don Juan. Paralelamente, y ya en el acto II, el conde don Enrique ha sufrido la frialdad de Belisa cuando en el Soto lo desplantó para acercarse a hablar con don Juan:

BELISA:            Señor Conde, yo me atrevo,  
                          en fe de vuestro valor,  
                          que me aguardéis un momento  
                          junto a aquel coche, entre tanto  
                          que con aquel caballero  
                          hablo dos palabras solas (vv. 742-747)

Pero el Conde, a diferencia de Belisa, sí que recurre a la música (vv. 1354-1357; vv. 1362-1368) como bálsamo para intentar paliar los sufrimientos del alma y hallar consuelo a su *amor hereos*. Bernardo de Gordonio en su *Lilium Medicinae* ya recomendaba en el siglo XIII la música como uno de los tratamientos para la enfermedad del amor y tres siglos después así lo encomendaba también Francisco Sánchez de Villalobos en su *Sumario de Medicina*. “Cantad algo, que estoy muerto” (v.1353) ordenará el Conde a sus Músicos, pero tampoco en esta ocasión la música logrará sanar un alma desajustada por el mal de amor: “¡Y qué triste/ está escuchando cantar!” (vv. 1373-1374), exclama Lucinda cuando concluye el tono.

A la luz del empleo del dios Apolo como vehículo de curación para la enfermedad de amor se revela en la comedia la estructura paralela sobre la que la construyó Lope: para ninguno de los dos personajes la música resulta ser un efectivo bálsamo. Ni para Belisa, quien en el acto I afirmaba serle “áspid”, ni para el Conde, que escucha decaído el cantar: “Este comportamiento cortés [el del Conde] se pone de manifiesto cuando en su casa se encuentra abatido por el mal de amor y pide música en una acción paralela a lo que había pedido Belisa anteriormente” (González, 2008: 228). Por lo tanto, y a pesar de la convicción platónica del buen cantar para sanar las honduras del alma, la música tampoco se distingue en *Las bizzarrías* por su poder curativo:

In *Las bizzarrías de Belisa*, Count Enrique’s musicians play to calm his melancholy, caused by Belisa’s rejection of him. The song which they play is, however, one composed some time ago by de Count himself when he was happily in love with Belisa. The unexpected result is that he grows sadder when reminded of his former happiness (Umpierre, 1975: 27).

A lo largo de la historia, la vista ha coronado la pirámide de la jerarquía de los sentidos a pesar de que desde la Antigüedad clásica la tratadística musical intentara asimilar la primacía de esta con la del oído, porque al mundo de los afectos solo se accede mediante la escucha. La armonía entre la música y la palabra, la primera siempre al servicio de la segunda, persigue la expresión de emociones que se sitúan en un plano superior al de la comunicación como finalidad última del lenguaje, “la transmisión, no ya de las ideas o del discurso de los hechos, sino de los afectos y pasiones” (Díaz, 2008: 220).

En los últimos años, sobre todo a partir del siglo XX<sup>273</sup>, se han asentado teorías que tan solo con un avance científico-tecnológico podían quedar demostradas, pero que desde tiempos remotos se venían intuyendo: la conexión entre el sistema nervioso central del ser humano y la música demuestra cómo su escucha estimula “la producción de neurotransmisores como la dopamina, las endorfinas y la oxitocina, experimentándose un estado que favorece la alegría y el optimismo en general” (Mosquera, 2013: 35)

Es evidente que no siempre que se escucha música se experimenta una emoción, pero los protagonistas lopescos enfermos de *amor heros* sí reaccionan, y además en un número mayor de ocasiones de manera negativa, ante unos tonos que, irónicamente, son cantados para apaciguar su inestabilidad. Esto sucede porque “una persona que se identifique con el mensaje transmitido en la canción puede llegar a interiorizarla y de esta forma, permitir el brote de algún tipo de sensación” (Mosquera, 2013: 36).

En la dramaturgia lopesca este “tipo de sensación” es, como decía, mayoritariamente negativa porque lejos de acallar sus males, la Infanta Dionisia, la reina Leonor o Fulgencia perpetúan con las letras de los tonos los infiernos que las hunden en sendas melancolías: el desdén o la ausencia de su enamorado. Sin embargo, para el Infante don Enrique de Trastámara, estas “sensaciones” son positivas, porque los “suspiros” que entona la canción son los receptores de su malestar “de acuerdo con los cancioneros tradicionales” (Revenga, 2003: 145), como en otras ocasiones lo será la naturaleza.

Se ha comprobado cómo el tono con función melancólica está trenzado en la dramaturgia del Fénix con escenas cortesanas y palaciegas, y con personajes pertenecientes a un eslabón superior que el de humildes y llanos labradores: damas, infantes y hasta reinas conmemoran con Lope una tradición antiquísima que desde tiempos ancestrales vinculaba a la música con una potestad curativa que, sin embargo, bajo la pluma lopesca pierde todo su poder.

#### **5.1.1.7. Persuasiva y evasiva**

---

<sup>273</sup> Para saber más, véase: Jauset, J., (2017). *Música y Neurociencia: la musicoterapia sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: España, Editorial UOC. También puede ser interesante, Flores, E., y Díaz, J., (2009). «La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales». *Salud Mental*, 32 (1), pp. 21-34.

La visión humanista acabó entendiendo la voz cantada como el instrumento dotado de la mayor fuerza conmovedora para hacer bailar los afectos. La profesora Lucía Díaz Marroquín explica en su libro *La retórica de los afectos* el arduo e imbricado camino que tuvo que andarse y desandarse hasta llegar a la aceptación de los tan denostados *sentidos exteriores*<sup>274</sup> pues ellos son, a la postre, las “puertas de acceso a la realidad” (2008: 165). Pero otros escollos fueron también sorteados hasta llegar a esta “nueva consideración de la dignidad del oído” (2008: 166) que desde el *De anima* aristotélico había ocupado siempre un segundo lugar en la jerarquía de los sentidos, por detrás del principal, el de la vista:

En la recepción de la teoría aristotélica por parte de la crítica humanista y, ya en el siglo XVII, también por el pensamiento racionalista europeo, la jerarquía de los sentidos exteriores suele así aparecer definida en este orden: vista, oído, olfato, gusto y, por último, el tacto, a pesar de que la trasmutación del orden de los sentidos del gusto y el olfato resulta frecuente (Díaz, 2008: 159).

Sin embargo, ecos de voces que intentaban alzarse ante la contundencia ensordecedora del *De anima* resonaron desde la antigüedad clásica reivindicando la equiparación del segundo sentido frente al primero. La defensa de Arístides Quintiliano en su *De musica*<sup>275</sup> la recogió, acentuándola, el jesuita Pedro de Ulloa, quien en su *Música universal, o principios universales de la música* se desligaba por completo de la doctrina aristotélica y asignaba al oído la primacía de los sentidos:

De cuantos sentidos adornan a los que, por ellos, se llaman sensitivos, ninguno contribuye a las cosas morales tanto como el del oído. Ni los colores, ni los sabores, ni los olores llegan a dominar tan poderosamente nuestros afectos, como los suaves encantos de la armonía (1717: 21).

El siglo áureo fue, por lo tanto, heredero de la tradición musical que lo precedía, pero bien es cierto que en una parte de la dramaturgia lopesca, la música perdió su

---

<sup>274</sup> Así los denominó Aristóteles: “En el pensamiento aristotélico, las tres facultades del alma racional (*imaginativa, entendimiento y memoria*), temperadas mediante las elecciones éticas y el dominio de la razón sobre las pasiones, aparecen conectadas con el mundo exterior mediante los *sentidos exteriores*. La *imaginativa* conecta el *sensorio común* y el entendimiento. De ella dependen los sentidos, organizados según una jerarquía en la que la vista ocuparía el lugar preeminente y el tacto el último puesto” (Díaz, 2008: 159).

<sup>275</sup> “Todo ritmo se percibe por estos tres sentidos: por la vista, como en la danza; por el oído, como en el *mélós*; o por el tacto, como en las pulsaciones en las arterias. Pero el ritmo musical se percibe por dos, la vista y el oído” (Quintiliano, 1997: 82).

poder conmovedor ante un *amor heros* difícil de sanar. No obstante, estos cuadros emparentados con los altos estratos sociales no se equiparan con aquellas otras escenas donde el dios Apolo vuelve a resurgir con fuerza llegando, ahora sí, a agitar los adentros de los personajes.

Los tonos que se cantan en Comedias como *El acero de Madrid*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, y *Al pasar del arroyo* persuaden a los personajes para que tomen determinaciones y actúen frente a situaciones que temen y quieren prever. En otras ocasiones, la música sirve como vehículo, o bien para entretener a unos amantes de sus congojas y males de amor (función evasiva orientada a los personajes), o bien para distraer la atención ante una situación de alerta (función evasiva orientada a la trama).

### 1. Función persuasiva<sup>276</sup>

La mitología griega ha dejado constancia del poder persuasivo de la música en unos relatos que siguen en la *modernidad* del siglo XXI más vigentes que nunca, porque los mitos encerraron en sus historias la esencia del ser humano, el retrato de las caras de su rostro poliédrico. La flauta de Pan “predisponía a los animales al apareamiento y a una buena producción de leche. Su música fertiliza[ba] no únicamente a las criaturas, sino también a los árboles y las plantas” (Andrés, 2012: 1295). Asimismo, la lira del héroe tracio Orfeo, a quien Píndaro llamó “el padre de los cantos”, emanaba un sonido conmovedor, capaz de persuadir a todo ser de la Tierra:

Con el canto y la lira no sólo apacigua y subyuga a los humanos, sino que también lo hace a los animales. Según demuestra la fuerza de su lira, los árboles danzan y se inclinan, como se ciñen a su paso las rocas o se desvían las aguas. Durante su descenso al Hades amansa al temible Cerbero y a las Erinias,; Ixión se detiene ante una música tan poderosa, las Danaides dejan de llenar el pozo sin fondo. También Tántalo y Sísifo se ven aliviados de sus penas (Andrés, 2012: 1221).

Pero como se ha comprobado, en la dramaturgia lopesca, el poder conmovedor de la música queda desligado de su carácter sanador, por lo que a la luz de la función melancólica podría afirmarse que en el Fénix, la influencia del dios Apolo no tambalea el tejido dramático. Sin embargo, el sonido de su lira sí que sigue moviendo las almas

---

<sup>276</sup> Las Comedias incluidas en este sub-apartado son: *El acero de Madrid*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, y *Al pasar del arroyo*.

de los personajes, aunque sea esta ya una música liberada de todo alcance curativo. Sus ecos melódicos no sanan, pero sí resuenan y lo hacen, además, con tal pujanza que impulsan a Prudencio (*El acero de Madrid*), a Peribáñez (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*) y a don Carlos (*Al pasar del arroyo*) a emprender acciones para prevenir situaciones deshonrosas aunque todavía venideras y, por lo tanto, susceptibles de atajar. La música es el motor que los induce a actuar, porque con su letra despierta conciencias dormidas ante escenarios que ni tan siquiera se barajaban.

Prudencio cree haber educado a su hija en el ejercicio de la virtud y la honradez, pero la imagen que se ha proyectado en el escenario de Belisa es la de una mujer movida por sus pasiones y dispuesta a engañar para lograr satisfacerlas. El retrato de una dama decorosa con el papel que la sociedad áurea le reservaba a la mujer tan solo lo alcanzan los ojos de su padre, ciegos a los enredos orquestados por su hija. El resto, los espectadores, conocen bien a la joven y han comprobado a lo largo del primer acto cómo mueve los hilos para que incluso su tía Teodora se distraiga y ella pueda, libre de sus ojos insidiosos, entregarse a su enamorado Lisardo.

El primer y único tono del segundo acto (vv. 1345-1360) no funciona solamente como un bálsamo para la falsa opilada Belisa, sino que es el enclave de donde nacerán sus verdaderos obstáculos para poder gozar de su amante. La canción alude a esa “niña del color quebrado” que se dirige hacia el prado por las mañanas y no para curarse de su opilación, sino para poder encontrarse con su enamorado. Prudencio, alertado por la letra del canto, decide evitar una situación que sabe deshonrosa y que, para más inri, cree estar previniendo: “Yo quiero, con ejemplo destes músicos,/ casar mi hija, que es el mejor medio/ para desopilalla, y a fe mía/ que no ha venido Octavio –si él quiere- a mal tiempo” (vv. 1380-1383). El tono hace las veces de bisagra porque sus efectos precipitan el encadenamiento de enredos, tramas y fingimientos dirigidos por Belisa en un intento funambulesco por parte de la dama para equilibrar anverso y reverso de una misma moneda: honor-placer, parecer-ser, pues sabe la joven perfectamente lo que persigue: “Lisardo será mi esposo” (v. 2380).

No obstante, lo interesante de todo ello es comprobar cómo Lope enhebra el lenguaje musical con los tejidos argumentales para hacer que sean los propios personajes los que revelen los entresijos dramáticos de la comedia. Dirá Prudencio:

Decía, Otavio, yo que los poetas  
nos están avisando por momentos  
el modo de vivir a lo seguro,

que, entre aquella dulzura de la música,  
nos dan mil aforismos y sentencias.  
Danme deseos de casar a mi hija (vv. 1385-1390)

El tono es, desde los ojos de Prudencio, un designio poético, un mensaje de las Musas que lo persuaden para que viva “a los seguro”, para que no yerre e, irónicamente, su decisión no hará sino impulsar a Belisa a seguir con sus artimañas para evitar la decisión de su padre, casarse con Octavio, y poder imponer su propia voluntad, desposarse con Lisardo.

Prácticamente en la misma horquilla temporal que se enmarca *El acero de Madrid* (1606-1612) lo hace también *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1609-1612) donde Lope vuela a insuflarle a la música un poder persuasivo que, en esta ocasión, se colará por el oído de un labrador. El último paréntesis musical del segundo acto (vv. 1921-1932) es en el que se entontan por primera vez los cuatro versos que sirvieron de arracadero para esta Comedia: “Más quiero yo a Peribáñez/ con su capa la pardilla/ que no a vos, Comendador,/ con la vuesa guarnecida”.

Peribáñez se ha trasladado a Toledo y allí ha visto la imagen que de su mujer don Fabrique ordenó retratar a un pintor. En el camino de regreso a casa, con todas las alarmas encendidas, se muestra angustiado y hace culpable a la hermosura de su esposa del “loco amor” del Comendador<sup>277</sup>. Los segadores serán quienes con su canto lo sosieguen, porque los cuatro versos que cierran la composición acentúan el rechazo de Casilda hacia los requiebro amorosos de don Fabrique: “Notable aliento he cobrado/ con oír esta canción” (II, vv. 880-881). El efecto alentador de la música es manifiesto por las propias palabras del personajes aunque con su letra el tono también alerta a Peribáñez, porque le agita la consciencia ante unas depravadas intenciones que, quizá sin su intervención, pudieran haberse hecho realidad. Wilson vio también en la canción este matiz persuasivo que mueve al labrador:

La canción de los segadores lo tranquiliza hasta cierto punto, aunque se da cuenta de que debe estar en guardia. Por discreción, se esconde de estos hombres, sus fieles trabajadores, que acaban de confirmar la inocencia de la mujer (Wilson 1962, 70).

Cuando don Fabrique intente, por tercera y última vez, invadir el espacio interior de Casilda, Peribáñez saldrá en defensa de su esposa porque se encuentra escondido en

---

<sup>277</sup> Dice Peribáñez: “¡Triste yo! Si no es culpada/ Casilda, ¿por qué rehúyo/ el verla? ¡Ay, mi prenda amada!/ Para tu gracia atribuyo/ mi fortuna desgraciada” (II, vv. 828-832).

su propia casa, en una “saca de harina” (v. 2807) donde se refugia alertado de los más bajos deseos del Comendador. La música es, por lo tanto, el elemento que induce al labrador a prevenir un desenlace que podría haber hecho de esta Comedia un verdadero drama sin final feliz.

El amor en *Al pasar del arroyo* entre don Carlos y la falsa labradora Jacinta no es violento ni forzado como el de don Fabrique hacia Casilda, sino que la llama que ha nacido entre ambos al final del primer acto conducirá al noble a descender socialmente para igualar a su enamorada en rango. El espectador es testigo en la segunda jornada de cómo don Carlos cambia las calzas y los jubones por los humildes harapos de hortelano y a propósito de esta mudanza, su criado Mayo entona unos versos nacidos antaño de la pluma lopesca:

Hortelano era Velardo  
de las huertas de Valencia;  
si ha de haber hambre, ¡paciencia!  
Embutir lechuga y cardo (vv. 1446-1449)

Del romance original, de cuya fama aconteció su popularidad, conserva Lope los dos primeros versos y los siguientes los adapta a la luz del argumento de la comedia: ese “hambre” a la que alude Mayo es el ímpetu de don Carlos por poder gozar de su enamorada, pero el consejo del criado es la “¡paciencia!”, pues hasta tres pretendientes llega a tener Jacinta (don Carlos, don Luis y Benito) por lo que el caballero-jardinero deberá aguardar, como le persuade Mayo en la canción, para poder disfrutar de su enamorada.

Ciertamente, es paciente don Carlos y el tono aconsejador que destila el cantar lo seguirá al pie de la letra: al disfraz de hortelano le agregará también un lenguaje marcadamente rústico, porque el galán no quiere ser descubierto por el resto de pretendientes de Jacinta. De este modo, el pueblo de Barajas sigue teñido de un halo rústico como resultado de las máscaras de sus personajes, pero el público lo reconoce ya como un escenario pseudo-villanesco, porque es cómplice del juego de identidades que se encadenan en escena. Barajas es, por lo tanto, un lugar a medio camino entre lo noble y lo villano, entre lo culto y lo popular. Una mixtura que Lope se encarga de subrayar desde la vertiente musical con letras para cantar muy populares y conocidísimas en la época pero que, sin embargo, surgieron, como en este caso, de la pluma de un autor culto:

Conviene señalar que Lope no se limitó a transvasar a su comedia canciones populares ajenas, sino que también contaba con la popularidad de sus propios poemas, y ofreció una versión adaptada al campo de Barajas de uno de sus más populares romances, “Hortelano era Belardo”, que cita por dos veces” (Zanusso y Laplana, 2013: 658).

Y no será este el único tono donde Lope pretenda persuadir a un personaje mediante la melodía de su música, porque de nuevo en el acto II esta misma canción que aconsejaba a don Carlos va a expandirse para seguir induciendo al noble-hortelano. En esta ocasión, (vv. 1870-1881) será una versión adaptada de su proverbializado romance la que cantará<sup>278</sup> Mayo para templar la tensión que respira la escena con los tres pretendientes de Jacinta compitiendo por su amor:

Hortelano era Velardo  
de las huertas de Barajas,  
que los trabajos obligan  
a lo que el hombre no basta.  
Pasado el hebrero loco,  
siembra para mayo trazas;  
mas ninguna lleva flores:  
aires de Madrid lo causan.  
Todos soplan hacia acá;  
no hay sino bajar la cara  
mientras pasan estos cierzos  
que vienen de las montañas (vv. 1870-1881)

La composición destila un aire aconsejador que el criado confía a su amo en forma de canción. La paciencia vuelve a ser la recomendación para, en el momento oportuno, poder gozar del amor de su dama: “no hay sino bajar la cara/ mientras pasan estos cierzos/ que vienen de las montañas”, ya que Jacinta lo ama de veras y por este motivo, “las trazas” que siembran los otros pretendientes, no llevan “flores”, porque son los “aires de Madrid”, es decir, don Carlos, quien ha ocupado su corazón. El noble comprende el mensaje, “Ya lo entiendo, compañero” (v. 1882) y, por lo tanto, el tono sigue persuadiéndolo para que reste paciente hasta que al final del acto II se le ofrezca a don Carlos una tabla de salvación que el público y el resto de personajes ya conocían, pero que él todavía ignoraba: Jacinta le revela que le ha igualado en condición, que es

---

<sup>278</sup> No hay ninguna acotación que indique que se cante, pero, teniendo en cuenta que el mismo personaje ya había cantado una composición, más breve, pero con el mismo incipit, no parece descabellado plantear la idea de que, probablemente, fueran cantados estos versos. Serge Maurel así lo recoge en su artículo: “Ces vers trottent dans la tête de Mayo (si bien nommé, en l’occurrence) qui les fredonne à nouveau en accommodant le texte cité aux amours de son maître” (1982: 49).

hija del Conde Fabio, y como ya no existe obstáculo que los separe, el acto III se desarrolla íntegramente en Madrid:

La alternancia entre el espacio aldeano y el cortesano de las dos primeras jornadas se desvanece en la tercera, desarrollada íntegramente en el interior de la casa de don Luis, en Madrid, adonde es el campo el que acude con la presencia de campesinos de Barajas para agasajar a Jacinta” (Zanusso, Laplana, 2013: 656).

## 2. Función evasiva

El motivo de la evasión a la que la música conduce está imbricado en la dramaturgia lopesca con el gran protagonista de las Comedias del Fénix, Eros. La lira del dios Apolo anega las almas de los personajes que pueden, durante unos instantes, evadirse del escozor de unos celos (*La inocente sangre*) o del dolor que provoca la ausencia de la persona amada (*El villano en su rincón*). Pero el objetivo del cantar no es, como en los tonos melancólicos, sanar de *amor heros* a un enfermo tocado por la flecha de plomo, sino que estas canciones aparecen desligadas del elemento sanador que caracterizaba las anteriores, porque su pretensión no es curar, sino distraer y entretener una pena del alma. Sin embargo, la música no la orienta Lope solamente a los personajes, sino que en ocasiones al Fénix le interesó orientar esta evasión hacia la propia trama dramática, porque el escándalo del tono creaba una algarabía en escena propicia para acometer actos deshonorosos: en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, el impulso pasional y desmedido de don Fabrique estará cubierto por la música, con cuyo sonido pretenderá el Comendador pasar desapercibido cuando asalte la casa de Casilda.

### a)- Orientada a los personajes

Tanto en las dos obras presentes en este sub-apartado<sup>279</sup> como la incluida en el siguiente son los propios personajes los que expresan cómo el recurso de la música se emplea con una intención lúdica y evasiva. Su influjo los oxigena de la obsesión amorosa y su melodía les despeja una mente invadida por los peores presagios de Cupido.

---

<sup>279</sup> Por orden cronológico, estas son: *La inocente sangre* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

En *La inocente sangre*, don Juan de Carvajal teme que el Rey case a su enamorada con otro pretendiente. Su inquietud, sin embargo, queda vacía de sentido para una doña Ana que lo adora a él por encima de todas las cosas, porque las doradas flechas del pequeño dios marinero se le han clavado con ahínco en el corazón. La supremacía de su amor se ve proyectada en el tono que su criado Leonido canta en una *huerta de Salamanca* para “entretener estos amantes locos”.

El villancico de inspiración popular (acto II) se erige como un bálsamo que sosiega la intranquilidad de don Juan, porque en su letra se extienden los sentimientos de doña Ana: la robustez de sus palabras, la contundencia de su “no” y la certidumbre de su “sí” quedan fijadas en este tono que se canta, asimismo, para evadir a estos “locos amantes” de unos celos que, sin embargo, no pueden corroer los férreos lazos de amor que los unen aunque la buenaventura de ambos esté, por dictado de la historia, abocada a la tragedia.

En *El villano en su rincón* la congoja no la provocarán los celos, sino la ausencia del enamorado: Lisarda participa en el vareo de la aceituna con semblante afligido y no por la dureza de las labores labriegas, sino por la tristeza que le provoca estar sin Otón. De la ausencia del caballero nace su “mal” por lo que Constanza y el resto de labradores intentarán distraerla con música y baile. El impulso que movía a los villanos a cantar el primer tono del tercer acto (vv. 2027-2040) se distancia ahora de la intención con la que los personajes siguen cantando y bailando. Si en aquella ocasión (vv. 2027-2040) el tono era un fiel reflejo de las costumbres de la época en que la música acompañaba el movimiento del arado, en esta, el tono (vv. 2069-2106) se presenta como un intermedio al trabajo para divertir y contentar a Lisarda. Es Bruno quien da permiso a la joven para acompañar a los Músicos con el baile: “Vaya, pues habrá después/ para la vara ocasión” (vv. 2067-2068).

#### **b)- Orientada a la trama<sup>280</sup>**

La música vinculada al buen amor, honesto y leal, la corrompió Lope en aquellas Comedias que como en *Peribáñez* trenzan sonido con algarabía y algarabía con distracción para cometer actos impuros. La desarmonía del último tono cantado en esta obra (vv. 633-642) nace, no de un componente formal, sino de la dislocación de vincular música con deshonor: la constante negativa de Casilda no consume la llama de

---

<sup>280</sup> La Comedia incluida en este sub-apartado es *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

deseo que abrasa al Comendador y por ello, una vez más, intentará don Fabrique entrar clandestinamente en casa de la desposada. En esta ocasión, su aliada es la prima de Casilda, doña Inés, quien, al escuchar la canción fuera, debe abrirle la puerta, pues así lo han pactado con Leonardo: “Qué señas?/ Quien cante bien” (III, vv.409-410). Todo está atado y bien atado, y la música, además de funcionar como señal velada entre Inés y don Fabrique, actúa de manera evasiva “para que con el ruido/ nadie sienta lo que passa/ de abrir ni cerrar la casa” (III, vv.457-459).

La música cumple su cometido, Inés abre las puertas al Comendador, pero el elemento irónico reside en que este no sabe que Peribáñez ha regresado de Toledo y se encuentra escondido en su propia casa. El anterior tono (vv. 1921-1932) lo había movido a tomar determinaciones para mantenerse alerta ante los depravados instintos del Comendador. Todos los elementos parecen presagiar lo inevitable: la capa roja de don Fabrique, símbolo de su descontrolada pasión, los cuernos del toro a los que alude la canción, etc., todo indica que va a violar a Casilda, pero justo antes de que se desencadene la tragedia, Peribáñez sale de su escondite y lo atraviesa con su espada: “Perdonad, Comendador;/ que la honra es encomienda/ de mayor autoridad” (III, vv. 762-764).

La efectividad de la música utilizada con un buen fin se impone a aquella otra empleada con propósitos deshonestos: los sonidos de Apolo parecen corromperse, disuenan, porque no armoniza la nobleza de la Música con el bajo fondo a la que la relega don Fabrique. Pero, sin embargo, Lope hace prevalecer su utilidad. El plan del Comendador queda desarticulado gracias al poder persuasivo del anterior tono (vv. 1921-1932) que condujo a Peribáñez a permanecer alerta. El canto de los segadores lo movió y, escondido en su propia casa, ha podido evitar la violación de su esposa, lo que hubiera teñido de mayor negritud una obra que la crítica ya calificó acertadamente como un drama historial de hecho particulares.

En algunos círculos de escritores árabes del siglo IX se tuvo por verídica la teoría que vinculaba los temperamentos del ser humano con el color y el influjo de los planetas:

El color de la bilis negra es oscuro y negro; su naturaleza, como la de la tierra, es fría y seca. Pero también el color de Saturno es oscuro y negro, por lo que también Saturno debe ser frío y seco por naturaleza. Análogamente se

empareja al rojo de Marte con la bilis roja, a Júpiter con la sangre y a la Luna con la flema (Klibansky, Panofsky y Saxl, 2016: 139).

El humoralismo surgió hacia el 400 a.C. como catalizador que aunó diferentes ideas que, combinadas entres sí, indujeron al nacimiento de la teoría de los cuatro humores, la cual acabó desembocando “paulatinamente en una doctrina de cuatro temperamentos” (Klibansky, Panofsky y Saxl, 2016: 36). Pitágoras ya hizo hincapié en el equilibrio de todos ellos para mantener la salud, pero el melancólico siempre estuvo, a diferencia de los demás, oscurecido con un matiz de enfermedad. Para aminorar sus síntomas se recomendaba la música, cuya concordia podría armonizar de nuevo las almas desajustadas. Sin embargo, en la dramaturgia lopesca el vínculo medicinal que la trenza con la enfermedad parece romperse. Eso no conlleva, no obstante, que el dios Apolo no resuene con fuerza en los versos del Fénix, porque bien es cierto que su música persuade y evade a los protagonistas lopescos de situaciones intrincadas aunque no lo logra sanarlos porque no son melancólicos, sino enfermos de *amor heros*.

Desligado ya el lazo entre música y sanación, los tonos que suenan en las Comedias de Lope sí mueven a sus personajes agitándoles las consciencias para que actúen ante situaciones de las que la canción los alerta: Prudencio (*El acero de Madrid*) ni se imagina que su hija se finge opilada para encontrarse en el Prado con su amante y por ello decide casarla con su primo; una solución que, no obstante, llega tarde porque el espectador ya ha sido testigo de los encuentros de la joven con su enamorado. De la misma manera, la canción persuade a Peribáñez (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*) y lo previene de las intenciones de don Fabrique para con su esposa y, gracias al impulso del tono, el labrador logra evitar que Casilda caiga en manos del Comendador. Finalmente, también los consejos que destilan los tonos en *Al pasar del arroyo* mueven a don Carlos a restar paciente para poder alcanzar su fin: casarse con la falsa labradora Jacinta.

La música, por lo tanto, sigue teniendo poder en la dramaturgia del Fénix y aunque no sana, sí se cuele por el oído de los personajes consiguiendo de ellos determinaciones y acciones que sin el influjo de los tonos no se hubieran producido.

En otras ocasiones, su potestad es justificada por los propios personajes a raíz de su fuerza evasiva que Lope orientó, ora hacia las *dramatis personae* (*La inocente sangre* y *El villano en su rincón*), ora hacia la trama (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*) aunque ambas disposiciones coinciden en Eros como la piedra de toque que

provoca que los enamorados quieran distraerse: bien para engañar a los celos y a la ausencia, bien para que sus impulsos deshonestos queden encubiertos por el ruido de la música. Sea como fuere, lo cierto es que el Fénix le reservó a la lira de Apolo la soberanía de la evasión que, lamentablemente para los amantes, no los ahuyenta, sino unos pocos segundos, de sus penas de amor.

#### 5.1.1.8. Irónico-burlesca

Los vestigios de humor los preservó Lope hasta las últimas composiciones de su vida, pues aun en el ciclo de senectud, sus obras destilaron una socarronería, astuta y punzante, de un hombre a cuyas espaldas sobrellevaba la responsabilidad del nacimiento de la Comedia Nueva. *La Gatomaquia* sea quizá el ejemplo más esclarecedor de este halo cómico-burlesco<sup>281</sup> que acompañó al Fénix a lo largo de su trayectoria aunque lo hiciera, como se comprobará, de múltiples y variadas formas.

Cabe destacar cómo el término *Comedia* acuñado en el siglo áureo se distancia del género dramático dominado por Aristófanes y entendido en su oposición a la *tragedia*, porque, a partir del Fénix, pasó a designar de manera dilatada cualquier pieza teatral del Barroco. Esta generalización deja entrever la firme presencia del componente jocoso que, mezclado con el trágico, constituyó una de las características principales de la Comedia Nueva: “lo trágico y lo cómico mezclado/ y Terencio con Séneca” (vv. 174-175). La encarnación más sabida y estudiada de este fenómeno cómico es, sin lugar a dudas, la figura del gracioso, cuyos orígenes se remontan al siglo XV y XVI con el bobo rústico y campesino de Juan de la Encina. Empezando por el lacayo Tristán de *La francesilla* (1596), fueron muchos los graciosos que Lope de Vega subió a escena y aunque el personaje evolucionó de acuerdo con la madurez compositiva de un dramaturgo también en avance, esta *dramatis personae* del corpus loopesco siempre arrebató carcajadas a los espectadores.

En el pasado siglo Ignacio Arellano analizó el campo funcional de la figura del gracioso *específico* (como lo denomina el catedrático navarro) y a pesar de que han transcurrido más de veinte años desde su investigación, las conclusiones extraídas siguen

---

<sup>281</sup> Para ahondar en la contribución humorística del poema épico, véase: Vila-Belda, R., (2003). «Onomástica y humor en *La gatomaquia* de Lope de Vega». *Hispanic Research Journal, Iberian and Latin American Studies*, 4, 3, pp. 207-221.

estando vigente en nuestra actualidad. En su artículo «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» el estudioso señala el oscilante protagonismo hilarante que el gracioso adquiere a la luz del género dramático en que Lope lo inserte: así, “el criado concentra la comicidad de forma especializada en la tragedia o comedia seria” (1994: 103), pero, sin embargo, en la comedia de capa y espada el humor también avanza a hombros de caballeros y damas<sup>282</sup>, porque “lo normal es la mezcla de ingeniosos (burladores) y ridículos (burlados)” (1994: 124).

Por lo tanto, es evidente cómo el personaje del gracioso no monopolizó la comicidad en la dramaturgia lopesca, sino que el agente cómico quedó disgregado no solo en otros vehículos, sino en otros modos de propagar el humor que, en ocasiones, excedió la propia fábula teatral. Me refiero ahora a la pugna surgida a partir de la publicación de las *Soledades* de Góngora (1613) entre los nuevos poetas y la corriente anticulterana a la que se unió Lope. En los conceptos es donde debía recaer la dificultad y no en la retórica, oscura y torcida, que condujo a la mordaz caricatura del poeta culterano. Tanto Lope de Vega como Tirso de Molina compartieron su oposición a las demasías gongorinas por lo que ambos, y aun otros, hicieron “de la burla anticulterana uno de los resortes de la comicidad de sus obras” (Romanos, 2008: 389).

Sin embargo, el origen de las risotadas del público áureo me interesa buscarlo ahora en aquel otro lenguaje que compartió espacio junto al dramático, el musical, porque en él también depositó el Fénix un ingenio inteligente, mordaz e irónico aunque concentrado dentro de los confines de la fábula dramática. Dámaso Alonso (1957)<sup>283</sup>, Ignacio Arellano (1994, 2006)<sup>284</sup>, María Grazia Profeti<sup>285</sup> (2004), etc., son solo algunos de los muchos estudiosos que desde el siglo pasado se acercaron al análisis del agente cómico en la Comedia lopesca, pero ninguno de ellos hace referencia a la hilaridad que deberían haber despertado aquellos versos cantados que constituían un guiño del dramaturgo con su público.

En las obras aquí incluidas el humor se despliega y propaga con diferentes matices, pero sus flecos se recogen en el objetivo común de contentar a “un público que

---

<sup>282</sup> Ignacio Arellano lo ejemplifica a la luz de la comedia *El acero de Madrid*, una obra “cuya trama es la típica de capa y espada” (1994: 106) y donde “el criado Beltrán es sin duda personaje cómico, pero prácticamente todos los demás, del estrato noble, lo son también” (1994: 10)

<sup>283</sup> Véase, *La lengua poética de Góngora (Parte primera corregida)*. Madrid, España: CSIC.

<sup>284</sup> Véase, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada». *Criticón*, 60, pp. 103-128. Y «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro». *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, pp. 329-359.

<sup>285</sup> Véase, «Góngora y Lope entre poesía y teatro». *Góngora Hoy VI, Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, pp. 223-246.

concurría al corral de comedias deseoso de divertirse y de entretenerse riendo” (Romanos, 2008: 385). La clasificación tetrapartita de este apartado contempla Comedias en las que los tonos destilan un aire irónico-burlesco con el que Lope satirizó los tejidos dramáticos de toda una obra en tan solo un cantar e incluso involucró a Cupido en sus enredos socarrones. Pero asimismo, también se advierten piezas donde la canción no asume dobleces tan ingeniosas, sino que simplemente constituye una burla de un personaje hacia otro. Por último, la ironía trágica se erige quizá como el recurso cómico más complejo, porque su sentido no queda completo hasta el final de la representación.

### 1. Orientada a la trama

En la retórica clásica, la ironía verbal es un tropo en el que el significado figurativo se caracteriza por su oposición al significado literal. Algunas de las definiciones pragmáticas modernas de ironía se ubican todavía en esta tradición como, por ejemplo, la de H. P. Grice para quien la violación de la primera sub-máxima de *Cualidad (Quality)*, “do not say what you believe to be false” (1975: 46), permite al oyente inferir lo opuesto de lo que el emisor ha dicho. Bien es cierto que este enfoque tradicional comportó diferentes problemas que empezaron por el hecho de que, en muchos casos, el emisor no comunica invariablemente lo opuesto a lo que dice de manera literal y de ahí que surgieran autores con cuyas nuevas teorías cuestionarán la base del planteamiento de Grice<sup>286</sup>. Sin adentrarme mucho más en confines que sobrepasan el hilo dramático-musical de esta tesis, terminaré diciendo que los tonos lopescos no guardan esta dicotomía porque en todos ellos el Fénix expresó musicalmente lo contrario a lo dicho o mostrado con anterioridad, por lo que, sin lugar a dudas, los cantares de las tres Comedias<sup>287</sup> incluidas en este sub-apartado desprenden un aire desenfadado y fresco, nutrido también desde el lenguaje musical.

En *La hermosura aborrecida* Lope recupera en el primer tono de la obra (vv. 1462-1478) el motivo de las fiestas de San Juan<sup>288</sup> tan ligado al dios Cupido por ser este

---

<sup>286</sup> Para saber más, véase, Wilson, D., y Sperber, D., (1992). «On verbal irony». *Lingua*, 87, pp. 53-76.

<sup>287</sup> Por orden cronológico, estas son: *La hermosura aborrecida*, *Servir a señor discreto* y *La dama boba*.

<sup>288</sup> “While St. John’s Day or Midsummer’s Day (June 24) is ostensibly a Christian feast day in honor of St John the Baptist, it is believed by most students of comparative religion that the Christian

un festejo antiquísimo enraizado con “la fiesta del amor, en el solsticio de verano” (Sánchez, 1969: 78). Hechizos, magias y brujerías acompañaban a los rituales que durante esa noche se realizaban bajo el halo del pequeño dios marinero:

En primavera y principios de verano, muy especialmente para el día de San Juan, hacia 1600, los jóvenes solían ir a cortar juntos hierbas olorosas, con poderes mágicos, en especial verbena y trébol. Era esta una manera simbólica (y quizás no tan simbólica) de ir a cortar las plantas del amor en el solsticio de verano, en el instante cósmico privilegiado en el que, según una antigua creencia, gracias a la influencia solar “máxima”, las plantas habían alcanzado el más alto grado de virtud. Covarrubias nos da claras explicaciones sobre el sentido de este rito amoroso, probablemente herencia de los cultos solares prehistóricos: “Las yerbas cogidas la mañana de San Juan dicen tienen más virtud que en otro día” (Salomon, 1985: 536).

Teniendo en cuenta que la canción se canta en un nuevo escenario, el aldeano, al que doña Juana ha tenido que huir después de ser rechazada por su propio marido, el tono no puede responder sino a un juego dramático mediante el que Lope ironiza sobre una de las hebras del tejido argumental: la ausencia de Cupido en la Comedia. El estribillo “Las mañanas de San Juan, mozas/ vamos a coger rosas” expresa simbólicamente la carencia que anega *La hermosa*, porque la antigua costumbre de recoger plantas en aras del Amor se canta a la llegada de una denostada doña Juana que, ironías lopescas, sí encenderá la llama de Constanza cuando disfrazada de Rodrigo<sup>289</sup>, doña Juana disimule ser un pobre estudiante. Constanza se enamorará de él en oposición al corazón que quería incendiar la pobre Juana que ahora huirá por el motivo contrario que impulsó su primera salida de la corte: si en el acto I la abandonaba porque su esposo la despreciaba, en la segunda jornada su partida la origina el amor que Constanza siente hacia doña Juana-Rodrigo y de este modo, satisfacía Lope el picarón gusto del público de la época.

De la misma manera, en *Servir a señor discreto* el Amor vuelve a ser el catalizador que despliega las carcajadas en escena, pero si en *La hermosa* el recurso cómico recaía en la desviación de las flechas de Cupido, en *Servir* Lope echará mano de la consabida máxima petrarquista “el amor no admite, sino sólo amor por paga” en su desviación material:

---

Church adapted a more ancient pagan festival to its own uses. The purely pagan superstitions and rites which have accompanied its celebration in all parts of Europe support such a belief” (Reid, 1935: 401).

<sup>289</sup> “En el caso de la mujer disfrazada, el humor erótico se acentúa por el uso de un recurso en que se lucen los dramaturgos más duchos, esto es, la ironía dramática, una alianza tácita entre el autor y su público, gracias a la cual el lector sabe más que el personaje” (Gariano, 1981: 252).

El matrimonio es la institución a la cual dirige Lope las indirectas de su humor sin perder la condescendencia con que lo concibe [...]. El matrimonio es difícil de concertar y difícil de mantener. Su base debería ser el amor de los novios y, en cambio, la sociedad lo deja al arbitrio de los padres o a los manejos de las trotaconventos (Gariano, 1981: 253).

El interés monetario es el eje central del argumento en esta comedia y en el último tono de la obra (vv. 2781-2809), el Fénix lo evoca musicalmente para ironizar sobre el germen de su creación, porque entre amor y dinero, “la dote es la más segura” (Gariano, 1981: 253). La criada Elvira es la encargada de cantar el tono construido dicotómicamente empleando a América como cuna de lo genuino y a España como representación del interés material. La letra de la canción compendia bajo un halo irónico-burlesco el eje temático de la comedia, porque en ella se alude al binomio amor-interés representados en el cantar por el Nuevo Mundo y España, respectivamente. Con América se identifica la mulata Elvira, cuyo desinterés por lo material ha quedado patente a lo largo de la obra. Y, en el otro extremo, se encuentra don Pedro y doña Leonor, cuyo matrimonio va a unir también la nobleza del uno con el dinero de la otra, pues era “hecho patente que los hijos e hijas de indianos tenían fama de ser buenos partidos” (Reichenberger, 1992: 102).

Esta desviación materialista del amor vuelve a ser diana de la ironía lopesca en *La dama boba*, cuyo *leit motiv* también se recupera musicalmente en el último tono de la obra (vv. 2221-2310) aunque Cupido viste en esta ocasión ropajes indianos: cansado de ver cómo por ser pobres las damas “ningún favor le daba[n]”, Amor parte a las Indias para mudar de condición. A su regreso, “niñas, doncellas, y viejas/ van a buscarle a su casa”, atraídas por los maravedíes que ahora le exceden. La letra, en realidad, está retratando la relación entre Liseo y Finea, pues aquel tan solo la galantea por su dinero y con quien de veras quiere contraer matrimonio es con Nise. La inconsistencia moral del caballero, que ora quiere casarse con Finea, ora con su hermana Nise, es pareja a la inmoralidad de las tres mujeres de la canción que tan solo cuando saben que Amor se ha enriquecido, se interesan por él “más importunas que moscas,/ en viendo que hay miel de plata” (vv. 2287-2288). El recurso de la personificación provoca que el tono respire un aire desenfadado y burlón aunque este siga trenzándose con el argumento de la fábula teatral porque la canción no solo retara el interés de Liseo, sino también el del empobrecido Laurencio, quien asimismo ronda a Finea por su herencia: “Bien merezco

esta victoria,/ pues le he dado entendimiento/ si ella me da la memoria/ de cuarenta mil ducados” (vv. 3166-3269).

## 2. Ironías de Cupido

Incluso en su dislocación humorística, Amor sigue siendo el gran protagonista de la dramaturgia lopesca, porque todos sus recovecos los exploró Lope para desvirtuarlo desde el acotado espacio que le ofrecía el tono: ausencias, intereses, rechazos, etc., todo se canta en sagaces letras que contribuyen a acentuar el halo perspicaz e irónico que abraza sus creaciones.

En las Comedias incluidas en este sub-apartado<sup>290</sup> las canciones hacen referencia o son bailadas por damas que procuran esquivar las doradas flechas de Cupido, un dios que, por otro lado, no yerra en su tiro. Sin embargo, en la primera de estas comedias, en *La villana de Getafe* el verso del tono alude a un caballero y a su supuesto malestar por haber dejado a su enamorada doña Ana en Madrid.

Don Félix es un galán interesado que juega con el amor de dos mujeres de distinto nivel social, pues mientras que promete fidelidad y casamiento a una dama de la corte, se entretiene con una villana<sup>291</sup> a tan solo dos leguas de Madrid. En Getafe es donde ambos coinciden y en aras de este encuentro engarza Lope un tono sarcástico que seguramente desataría las carcajadas de un público consciente del doble juego de don Félix. “En esta larga ausencia” (v. 650) es el verso que canta un personaje de ocasión para ambientar aquellas calles que tanto acogían al tráfico viajero como a los locales rústicos. Pero lejos de su brevedad, el tono ironiza sobre la insolencia de don Félix, que ora llora por doña Ana, ora se divierte con Inés. El verso pertenece a una antigua composición de Lope que devino muy famosa<sup>292</sup> y, al margen de las connotaciones

---

<sup>290</sup> Por orden cronológico, estas son: *La villana de Getafe*, *El perro del hortelano*, *Santiago el Verde* y *Al pasar del arroyo*.

<sup>291</sup> Don Félix: “Duerma doña Ana, pues es/ negocio de casamiento,/ mientras vela el pensamiento/ en los donaires de Inés” (vv. 531-534).

<sup>292</sup> Transcribo a continuación la composición: “En esta larga ausencia/ donde tu desengaño y memoria/ acaba mi paciencia,/ comience mi dolor la triste historia,/ discurso de una vida/ bien empleada, pero mal perdida./ Aquí donde se viste/ de dos albas el sol en noche oscura,/ eternamente triste,/ ausente de tu luz hermosa y pura,/ vive mi alma asida/ al cuerpo triste, de quien eres vida./ Aquí para cuidado/ tan desigual la muerte me reserva,/ que falta a mi ganado/ de Tormes agua y de su prado hierba,/ que ausente el daño mío,/ ni hierba lleva el prado ni agua el río./ ¿Cuándo, señora mía/ verá mi alma ausente y lastimada/ de tu sereno día/ el alba destos montes coronada?/ Mas ¿quién habrá que aguarde/ un bien [que] huye y se alcanza tarde?”. Para saber más, véase, Querol, M., (1987). *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías sueltas puestas en música*, II. Barcelona, España: CSIC.

autobiográficas<sup>293</sup> de la poesía, su íncipit en *La villana de Getafe* ironiza sobre el inexistente pesar que don Félix siente por haber tenido que partir a Sevilla dejando a doña Ana en Madrid. A diferencia del yo poético del cantar, él no sufre ante la falta de su enamorada, sino que busca divertirse en brazos de otra mujer a quien él llama “¡Mi labradora!” (v. 507).

En *El perro del hortelano* es la repulsa de Amor la evocada por la música. Diana es una condesa que reniega de él porque afirma tener su “honor por más tesoro” (v. 330) aunque, ironías lopescas, se ha enamorado de su secretario Teodoro y sus continuos vaivenes marcarán el oscilante ritmo de la comedia, ya que cuando Teodoro se enfríe, ella se abrasará “de vivo fuego” y cuando él se queme, ella se helará “de puro hielo” (vv. 2188-2191). La inversión de la dama, por tanto, será paulatina y a medida que vaya creciendo el amor lo harán también los celos. Hacia la bisectriz de la obra la mudanza es evidente: Diana ya no esconde sus sentimientos y afirma estar enamorada aunque sigue velando el nombre de su amante porque “puede infamar mi honor” (v. 1627). Un honor que sigue ganándole la batalla al Amor porque la condesa, consciente de la distancia estamental que la separa de su amante, aspira a aborrecerlo, “Quien quiere, puede si quiere,/ como quiso, aborrecer./ Esto es lo mejor: yo quiero/ no querer” (vv. 1634-1637). Un propósito que no es sino marciano porque entre la voluntad humana y el capricho de Cupido siempre vence la deidad por pàrvula que sea. La escena se dilata y las palabras de la condesa las recoge ahora Lope en el único tono de la obra que ironiza en tan solo cuatro versos sobre la absurda pretensión de la protagonista:

¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciese  
que en queriendo amar aborreciese!  
¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciera  
que en no queriendo amar aborreciera! (vv.1644-1647)

Como si de un antiguo coro griego se tratase, la música se expande desde el interior hacia afuera, porque tanto los personajes como el espectador escuchan el tono que se canta *dentro*. Jugando con las dos formas que presenta el imperfecto de

---

<sup>293</sup> Transcribo las conclusiones a las que llegó Luis Miguel de Dios: «Se trata de *En esta larga ausencia*, y en la versión que aparece en el libro hay una estrofa más, la cuarta, que da la clave de la destinataria del poema, la bella Lisarda. Sin duda, es Elena Osorio, que residía en Madrid y de la que Lope estuvo enamorado. Por una manifiesta contra ella, Lope fue desterrado a Alba de Tormes. Esta poesía es de la misma fecha que la *Arcadia* y es una petición de perdón que seguramente surtió efecto porque el padre de Elena Osorio retiró los cargos contra Lope de Vega y éste pudo volver a la corte. Las versiones que se conocían hasta ahora eran incompletas y no se sabía quién era la destinataria» (*El País*, Valladolid, 5 de noviembre de 1980).

subjuntivo (ese-era), la canción popular revela un deseo fuera “del límite humano” (v. 1655) y de ahí el uso de este modo verbal que denota irrealidad<sup>294</sup>. La ironía de los cuatro versos endecasílabos se desprende contemplándola a la luz de la actitud que desde ese momento adoptará Diana: lejos de renegar de su amante, aceptará la mentira como la única vía posible para gozar de Teodoro, ella, que afirmaba tener su honor por mayor tesoro:

The strong willed Diana, Countess of Belflor, who has scorned all noble suitors, has fallen in love with a man who is beneath her in social rank, her secretary Teodoro, but decides that can control her feelings and quench her love by hating him. It is at this moment that the song is heard, as if to parody her thoughts, mocking her [...] The main them of the play is ironically implied in the song: Those whom Love has destined to love cannot rebel against its power (Umpierre, 1975: 49).

La acidez lopesca domina los tonos de estas tres Comedias donde el Fénix, en términos nietzscheanos, es el demiurgo de unos personajes intrincados en tramas dislocadas sarcásticamente desde el lenguaje musical. En su artículo «Amor y humor en Lope de Vega», Carmelo Gariano afirma que el agente cómico “entibia el amor” (1981: 253) en ciertas obras del Fénix donde el humor comparte protagonismo con Cupido aunque Lope acaba siendo un creador benevolente, pues al término de la representación hasta Diana puede contraer matrimonio con Teodoro a pesar de que para ello se haya transgredido la norma social.

En *Santiago el Verde* Celia está enamorada de don García, pero debe acatar la orden de su hermano Lisardo, quien la empuja hacia los brazos de otro galán, don Rodrigo. Orgullosa, reta a Cupido bailando al son (vv. 1821-1836) de “el desafío”, un baile que debe entenderse a la luz del enredo amoroso de la comedia. Sus movimientos y ademanes son un vano intento por evitar la flecha dorada de Cupido que, sin embargo, ya se le ha clavado en el corazón. La letra para cantar parece otorgarle la victoria al honor, porque “la niña” logra volver “la flecha ceniza”, pero son estos versos un claro ejemplo de ironía lopesca, porque la misma dama que bailaba aquello de “la niña, muerta de risa,/ con un arco de sus ojos/ volvió la flecha ceniza” (vv. 1834-1836), acaba al cierre de la comedia prometida con don García.

---

<sup>294</sup> Es importante el conocimiento del subjuntivo en español para determinar las funciones de esta canción, irónico-burlesca y opósito. Para saber más, véase, Bosque, I., (1990). *Indicativo y subjuntivo*. Madrid, España: Taurus.

Una mudanza similar a la de Diana en *El perro del hortelano* es la que sufre la falsa labradora Jacinta en *Al pasar del arroyo*. Si al inicio de la comedia se mostraba altanera y rechazaba a Cupido, al término de esta, acabará, como Celia en *Santiago el Verde*, prometida con don Carlos. El último tono de la obra (vv. 2883-2898) recupera el espacio donde la dama pasó de aborrecer a amar (el arroyo de Brañigales) y de donde el caballero la salvó de morir ahogada tras caerse del pollino. Evocando el centro neurálgico de los amores entre los protagonistas, Lope satiriza la gallardía de la dama que creyó, como sus predecesoras, que podía vencer a Amor:

Voici donc le  *río Abroñigal* entré dans la légende; il appartenait à Lope de lui donner statut poétique en lui faisant l'honneur d'une  *copla* que les paysans de Barajas, venus à la Capitale, offrent en hommage à la belle Jacinta pour lui rappeler comment elle fut victime de la première surprise de l'amour, oubliant elle aussi la vœu qu'elle avait fait de ne jamais aimer (Maurel, 1982: 48).

### 3. Burlas entre personajes

El tono no es solo el espacio dramático escogido para ironizar sobre las hebras del tejido argumental, sino que la música en Lope es también una herramienta para ser empleada en términos burlescos entre los propios personajes<sup>295</sup>. Y fue este un recurso cómico que acompañó al Fénix desde el principio de su producción teatral hasta su período de madurez, pues el humor fue ingrediente predilecto en la dramaturgia del autor.

Del “primer Lope” es la comedia palaciega *El príncipe melancólico* donde el enredo amoroso se enraíza en una competencia fraternal. El Príncipe se obstina en creer que la dama Rosilena lo ama cuando en realidad aquella solo suspira por el galanteo del Infante Leonido. Ambos acuden a su ventana para que sea la duquesa quien desvele el misterio y serán sus palabras<sup>296</sup> las que desaten la furia del heredero al trono: “El cielo, ingrata, castigue/ tanto rigor y desdén” (vv. 161-162). Descubiertos los verdaderos sentimientos de Rosilena, el flamante ganador de sus requiebros amorosos se jacta de su triunfo recurriendo a una letrilla con la que se burla de su hermano, “¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!” (v. 168)

---

<sup>295</sup> Las comedias incluidas en este sub-apartado son, por orden cronológico: *El príncipe melancólico*, *Servir a señor discreto* y *Al pasar del arroyo*.

<sup>296</sup> “¡Mi vida y mi bien, Leonido,/ infante amado y querido!” (vv. 126-127)

El verso pertenece a la Égloga I de Garcilaso de la Vega en la que Salicio se lamenta por la indiferencia de su amada Galatea, pero en el siglo XVI Pedro Guerrero la puso en música<sup>297</sup> tal y como prueba su hallazgo en el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*. En la época de Lope es probable que la Égloga se conociera en su versión musicada motivo por el que el Infante se refiere a ella como “letrilla”. Se trata de un verso muy citado por nuestros autores áureos<sup>298</sup>, ya que también Cervantes recoge el testigo garcilasiano en su *Quijote* (I, 25; II, 70). Sin embargo, el Fénix, si bien es heredero del Renacimiento, le insufla nueva vida a la letrilla porque la trasporta de la vida rústica a la palaciega y, paradójicamente, la seriedad que destilaba el verso en boca de Salicio, se torna en jocosos atrevimiento en la corte y en boca de Leonido, quien se burla de aventajar en algo a su hermano, primogénito del Rey de Hungría.

Alín y Barrio no la recogen en su *Cancionero*, pero de haberla indizado, seguramente estaría inmersa en aquellas canciones *Glosadas e intercaladas*, ya que aparece inserta en la intervención de Leonido y, además, engarza a la perfección con la trama de la escena, porque describe el rechazo del Príncipe por parte de la dama. De nuevo, el Fénix se sirve de la tradición y la enmienda según sus pretensiones dramáticas, pues nada queda de la desolación de Salicio en este verso que, por el contrario, ahora desataría las risas de un público hambriento de hilaridad. La letrilla, por lo tanto, se convierte en recurso burlesco desde el que avivar musicalmente el argumento dramático, que reposa en un tratamiento cómico y totalmente alejado del posible conflicto trágico que pudiera residir en la obra<sup>299</sup>.

Frédéric Serralta, instado por el también erudito Ignacio Arellano, escudriña en su artículo «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope» los elementos burlescos que inundan esta obra: desde las disparatadas invenciones del Príncipe, quien se finge loco melancólico para conseguir el amor de Rosilena, hasta el indecoroso papel del resto de los personajes nobles (el propio Rey, el Infante, la duquesa Rosilena, etc.), pasando por las burlas acometidas durante el transcurso de la obra. Asimismo, en un

---

<sup>297</sup> Para saber más, Véase: Josa, L., y Lambea, M., (2014). *Música para don Quijote: 10. ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!* Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/musica-para-don-quiote-10-oh-mas-dura-que-marmol-a-mis-quejas/>

<sup>298</sup> Véase: Herrero, M., (1930). *Estimaciones literarias del s. XVII*. Madrid, España: Editorial Voluntad.

<sup>299</sup> Ha quedado manifiesto cómo en el primer Lope no abundan las tragedias palaciegas por lo que *El príncipe melancólico* no constituye ninguna excepción, porque su carácter esencialmente cómico la enlaza con otras comedias palatinas de su primera época como *Los donaires de Matico* (antes de 1589), *Las burlas de amor* (1587-1595), *El príncipe inocente* (1590) o *Laura perseguida* (1594).

estudio más reciente, Ana Aparecida Teixeira de Souza indaga en el componente de comicidad de la pieza centrándose, especialmente, en el episodio de la venida de los falsos muertos, Acacio y Rosileno, y cómo esta escena, lejos de representar lo macabro, despertaría algazara en el público<sup>300</sup>. Aunque con fines distintos, pues, ambos destacaron de la obra su tratamiento cómico, pero es resaltable cómo ninguno de ellos mencionó a este propósito la canción que, sin lugar a dudas, también contribuye desde la ladera musical a acentuar un argumento con pretensiones hilarantes.

*Servir a señor discreto* (1610-1612) se enmarca en el período considerado “de madurez” del poeta, pero a pesar de la evidente evolución dramática del autor, hubo caminos que no dejó de indagar, entre otros, el burlesco. En el acto III la criada Elvira satiriza la desesperación que su ama, doña Leonor, muestra ante la ausencia de don Pedro. Lejos de quererlo encontrar para poder gozar de su amor, en la dama prevalece la ilusión de estar casada con un caballero con la cruz en el pecho, boda que la ascendería socialmente. El tono que canta la mulata Elvira debe interpretarse, por tanto, a la luz del interesado deseo de Leonor: “Cantemos pues que se esconde/ don Pedro: ¡Ay! ¿adónde, adónde?” (vv. 1957-1958).

La sencillez del verso tiene raíces tradicionales de donde Lope toma “el esquema exclamativo o interrogativo encabezado por *ay* [...] así como la repetición de palabras significativas” (Weber, 1975: 248). El verso destila, aunque en clave irónica, un halo desesperado que envuelve tanto a Fernando como a su hija Leonor por encontrar a aquel *noble* que honre su linaje. Para la dama, “el amor solo admite, sino solo amor por paga”, porque ella aprehende también la máxima petrarquista en su vertiente materialista: “Leonor terminará correspondiendo al amor de Pedro sólo cuando se convence de que él pertenece a uno de los más nobles linajes madrileños” (Trambaioli, 2004: 1780).

Lo destacable del verso cantado es también su intérprete, la mulata Elvira, quien a lo largo de toda la comedia se ha mostrado alejada de los bienes materiales con una actitud que se contrapone a la de la pareja protagonista. Recuérdese, por ejemplo, el rechazo de la criada a la recompensa que don Pedro le ofreció por sus servicios: “Aunque mil hierros me pones,/ que de oro mejor se ven,/ no me los mandes tomar [...] No lo haré/ ¡por el siglo del hidalgo/ que me engendró! (vv.880-888). El escueto tono

---

<sup>300</sup> “Por medio de la revelación del Príncipe y de su actuación cómica frente a dicha situación, Lope de Vega anula cualquier posibilidad de que su comedia sea interpretada a partir de lo macabro, en que la muerte se representa como algo que despierta miedo y asombro (Teixeira, 2016: 625).

es, por lo tanto, el enclave burlesco con el que Lope satiriza una de las prácticas que en el siglo XVII acabó siendo recurrente:

Don Pedro propone un matrimonio hipogámico, en el que un noble se casaría con una mujer de grupo social inferior, pero que aportaría al matrimonio una gran cantidad de dinero” (Roncero, 2016: 53).

En *Al pasar del arroyo* el Fénix no enfatizó el interés monetario de la pareja protagonista, pero el tono burlesco sí que es cantado, como en *Servir*, por un criado en referencia a su amo. Don Carlos es un noble que se ha enamorado de una falsa labradora, Jacinta quien, en realidad, es hija de un conde napolitano. La llama que se prende entre ambos al final del primer acto no se apagará en las jornadas restantes, sino todo lo contrario: desde ese instante, a don Carlos lo presenta Lope como un galán dispuesto incluso a descender socialmente para igualar la condición de su enamorada. A propósito de la mudanza física que experimenta el ahora hortelano Carlos, su criado Mayo entona unos versos de carácter burlesco que son, en realidad, una versión adaptada de un antiguo romance de juventud que Lope compuso cuando estuvo en Valencia:

Hortelano era Velardo  
de las huertas de Valencia;  
si ha de haber hambre, ¡paciencia!  
Embutir lechuga y cardo (vv. 1446-1449)

La historia amorosa del antiguo cortesano Belardo devenido jardinero engarza a la perfección con la mudanza de don Carlos y con su descenso a un estrato social inferior por amor. Sucede, sin embargo, que al público ya le ha revelado Lope la verdadera identidad de Jacinta (vv. 1151-1297) y, por lo tanto, la degradación del caballero sumada a la jocosa canción de Mayo acentúan el carácter desenfadado y fresco de la comedia, porque los espectadores presencian una innecesaria prueba de amor. Innecesaria para la buena ventura de la pareja, pero útil y provechosa para desatar las carcajadas más socarronas de los asistentes.

#### 4. Ironía trágica

En su fundamental estudio sobre *La Originalidad artística de “La Celestina”*, María Rosa Lida de Malkiel escudriña<sup>301</sup> el concepto de ironía trágica a la luz del argumento de la obra de Fernando de Rojas, pero la definición que da la autora es extrapolable también a los entramados dramáticos de los personajes lopescos, cuyas vidas solo se completan cuando baja el telón. Para Lida, la ironía trágica:

No es un artificio: al fin, una vida se intuye en su cabal valor sólo cuando ha acabado; sólo entonces se percibe el dibujo de conjunto que formaban los pequeños hechos de cada día, y se aprecia el alcance de cada trazo (1962: 250).

En las Comedias que se analizarán a continuación<sup>302</sup>, esas pinceladas que unidas conforman “el dibujo de conjunto” del que habla la estudiosa, se concentran en los tonos y no se intuyen por la vista, sino que Lope las escribió para el oído. El concepto de ironía empleado por el autor en estas canciones engarza con la definición clásica del topos que entiende a este como aquel recurso estilístico que “da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada” (RAE). Tanto en *El villano en su rincón*, como en *Ello dirá* y también en *Fuente Ovejuna*, los tonos cantan sucesos que no dejan de ser irónicos al término de las Comedias, porque en ellos expresó Lope, con no poca socarronería, un final opuesto para aquellos personajes a los que aludía o se dirigía la canción.

En *El villano en su rincón* el mismo personaje que durante los primeros actos se vanagloriaba de gozar de una existencia alejada de las artimañas de la corte, acaba viviendo en palacio por orden real. Este orgullo de Juan Labrador era, por supuesto, periférico al sistema áureo y decidió anclarlo el Fénix musicalmente en la segunda jornada mediante una silva de doce versos que para Sánchez Romeraldo “es la culpa que el Rey decide castigar” (1988-1994: 328). Bebiendo de la influencia garcilasiana de la segunda égloga<sup>303</sup>, compuso el Fénix la siguiente canción:

¡Cuán bienaventurado  
aquel puede llamarse justamente,  
que sin tener cuidado  
de la malicia y lengua de la gente,

---

<sup>301</sup> Véase especialmente el capítulo IX, «La ironía», pp. 250-264.

<sup>302</sup> Por orden cronológico, estas son: *El villano en su rincón*, *Ello dirá* y *Fuente Ovejuna*.

<sup>303</sup> Lo que encontramos en *El villano* es una versión reducida que ya había aparecido en los *Pastores de Belén* con 17 estrofas de las cuales encontramos en *El villano* tan solo la primera y la penúltima

a la virtud contraria,  
la suya pasa en vida solitaria!  
Caliéntase el enero  
alrededor de sus hijuelos todos,  
a un roble ardiendo entero,  
y allí contando de diversos modos  
de la extranjera guerra,  
duerme seguro y goza de su tierra (vv.1865-1876)

El primer encuentro entre el Rey y Juan Labrador se produce entre fingimientos, porque el monarca afirma ser un falso alcaide de Paris que se ha perdido en el bosque. El labrador lo acoge y durante la cena se canta el tono para hacerle grata la estancia al huésped. Son acertadas las conclusiones de Zamora Vicente cuando afirma que era necesario amenizar a un cortesano en la aldea, pero para ello “no basta[ba] con los buenos manjares, ni la bebida oportuna. Hac[ía] falta música” (1963: XLI). Sin embargo, el cantar no lo engarzó Lope tan solo para hacerle más amena la velada al falso alcaide, sino que en la silva se recrea el tópico del *beatus ille* que coincide con el ideal de vida de Juan Labrador. Un ideal de vida emparentado con el tópico horaciano pero que para una personalidad como la de Lope de Vega, monárquico convencido, no dejaba de ser una imprudente voluntad por alejarse del calor que irradia la figura primera, fuente de armonía y garante del Estado, que era el Rey. La ironía trágica que emana de la canción solo puede entenderse a la luz del final de la Comedia, cuando el villano y sus hijos acaban viviendo junto al monarca en palacio. Una nueva vida que no deja de ser una condena para aquel en cuyo epitafio había escrito: “Yace aquí Juan Labrador,/ que nunca sirvió a señor, [...]/ ni vio la corte, ni al Rey” (vv. 735-738).

En *Ello dirá* el largo paréntesis musical del tercer acto lo componen cuatro tonos, cuyas letras emanan, a la luz de la actitud del conde Teodoro, una punzante ironía trágica. Si en *El villano* tanto el epitafio como la segunda canción (vv. 1865-1876) conducían a pensar que Juan Labrador jamás iba a abandonar su aldea, en *Ello dirá* los tonos esbozan un retrato del Conde alejado de sus verdaderas intenciones. El primero, a diferencia de los restantes, lo cantan todos los aldeanos y se erige como una canción de bienvenida que acoge a los recién casados (Teodoro y Marcela), pero comparte con los siguientes el énfasis de ese “parabién” (v. 2368), porque de la villa se fue uno y ahora “volvéis dos” (v. 2385). Sin embargo, en las canciones laten ocultos ciertos guiños que el espectador todavía no puede adivinar en su conjunto porque por el momento Lope tan solo traza pinceladas que no conformarán un dibujo completo hasta el término de la Comedia.

En el primer tono de la obra (vv. 2334-2365), la buenaventura matrimonial que los labradores le profesan a su señor<sup>304</sup> queda enraizada en la tradicional maya que exalta el triunfo de la primavera junto al amor en el quinto mes: “¡Viva el mayo y los amores!”, pero, en realidad, los versos desprenden un agudo sarcasmo, porque tanto el público como los desposados conocen quién es el verdadero amor del Conde. Los deseos dichosos para el matrimonio fijados en la perenne felicidad de los vítores (“por muchos años”, “por mil años”) no los anhela ni el propio Teodoro, quien le tiene reservada a su esposa una temprana muerte. Por lo tanto, en los dos motivos en los que se apoya el cantar subyace una flagrante ironía: por un lado, no armonizan con la canción de mayo y de boda los sentimientos de desdén y rechazo del Conde hacia Marcela. Y, por el otro, la grandeza del capitán retratada en la canción de bienvenida tampoco concuerda con la bajeza de sus intenciones.

Esta misma disonancia es también la protagonista de los tres tonos que a continuación cantan a una sola voz los labradores: el primero, la canción de Laura, presenta el lugar escogido por Teodoro para dar sepultura a su mujer (el mar), pero el cantar alude a él desde una visión alegre y dichosa que contrasta con la hosca significación que acaba adquiriendo:

LAURA: Mil años vivan, amén,  
el señor Conde y la Conda.  
Daldes todo parabién,  
porque a los ecos responda  
alegre la mar también.  
No quede un ave en el valle  
que el pico amoroso calle.  
Canten las fuentes y el viento,  
que si da envidia el contento,  
todos pueden murmuralle (vv. 2366-2375)

Ironías lopescas, esa “mar” que sonrío “alegre” como sinécdoque del gozo de la madre Naturaleza por la boda de Teodoro y Marcela, va a ser el espacio escogido por el Conde para deshacerse de su esposa. Así se lo ordena a su criado Fabio cuando se cierra el paréntesis musical: “arrójala al mar soberbio,/ donde en círculos de espuma/ dé sepultura a su cuerpo” (vv. 2469-2472).

---

<sup>304</sup> “¡Su esposa, que con él viene, / por muchos años le goce! [...]y por mil años dichosos, Marcela y él se desposen!” (vv. 2346-2362)

Es ahora el turno de Elpino con cuya letra<sup>305</sup> (vv. 2376-2385) Lope sigue conmemorando las proezas bélicas del Conde y enaltecendo su figura no sin cerrar la composición mediante dos punzantes versos que bien le pesan a Teodoro: “que a la corte fuistes uno/ y a la villa volvéis dos” (vv. 2384-2385); una unión que, como ya se ha mencionado, querrá revertir arrojando a su inocente esposa al mar.

Finalmente, interviene Salicio<sup>306</sup> con una canción (vv. 2386-2395) construida bajo el anclaje de un nexo adversativo (mas) que marca textualmente la antítesis aldeacorte, pues si mientras en aquella sus habitantes están recibiendo al Conde entre honores y vítores, en esta ese mismo personaje está planeando matar a su mujer. Ese “suelo” que “solo produce lealtad” esta siendo el escenario de la mayor de las deslealtades, de cómo un marido está urdiendo la muerte de su inocente esposa. Y es que, en realidad, los elementos de la naturaleza que aparecen en las tres canciones se alejan del bucolismo idealizado, porque Lope los presenta mediante construcciones negativ<sup>307</sup>, disyuntivas<sup>308</sup> e irreales<sup>309</sup> desde las que va acomodando con perspicaz ironía y mucha genialidad la vileza que allí va a fraguarse. Es evidente cómo el tratamiento alegre de las canciones esconde punzadas cuyo dolor solo podrá entender el espectador a medida que vaya trascurriendo la obra, pero al final esa tragedia no eclosiona, porque como ya hiciera en su primera etapa, Lope no aprovecha en las Comedias palatinas los resortes dramáticos que le ofrece la historia, sino que opta por finales en los que no llega a correr la sangre. Pero donde sí acaba derramándose es en *Fuente Ovejuna*, una Comedia que, como las anteriores, también ha sido calificada por la crítica<sup>310</sup> como un “drama”.

La ironía trágica la desplegó Lope en *Fuente Ovejuna* al inicio de la fábula teatral y con la primera canción (vv. 529-544). Al contrario de lo que hiciera en *El villano en su rincón* y en *Ello dirá*, donde los tonos sarcásticos los engarzó en el segundo y en el tercer acto respectivamente, en *Fuente Ovejuna* es la primera jornada la

---

<sup>305</sup> ELPINO: “Para bien seáis venido,/ matador de turcos fieros;/ ni olmo en prado, ni ave en nido,/ deja de inclinarse a veros/ de vuestra ausencia ofendido./ Y enojárale, ¡por Dios!/ vuestro discurso importuno,/ a no ser disculpa en vos,/ que a la corte fuistes uno/ y a la villa volvéis dos (vv. 2376-2385).

<sup>306</sup> SALICIO: Yo, que con años mayores/ más contento tengo en veros,/ quisiera, ¡oh, claros señores!, / de nuestro monte ofreceros/ todas las frutas y flores./ Mas pues tan estéril suelo/ solo produce lealtad,/ entre montañas de hielo,/ recibid la voluntad/ y pareceréis al cielo (vv. 2386-2395).

<sup>307</sup> “No quede un ave en el valle” (v. 2371)

<sup>308</sup> “ni olmo en el prado, ni ave en nido” (v. 3278)

<sup>309</sup> “quisiera [...]/ ofreceros [...]/ todas las futas y flores” (vv. 2388-2390)

<sup>310</sup> Sigo la clasificación que Joan Oleza utiliza en su portal, *Artelope: El villano en su rincón y Ello dirá* son dramas imaginarios, palatinos. Y *Fuente Ovejuna* es un drama historial de hechos particulares.

que incluye una canción de bienvenida que, a la luz de la muerte del Comendador, rebosa un estilo agudamente irónico.

Los lugareños del pueblo reciben con vítores, música, canciones y regalos al comendador Fernán Gómez de Guzmán quien dirige el bando de los partidarios de Juana la Beltraneja en la guerra civil desatada entre esta e Isabel la Católica. El tono que se canta en su acogida lo entonan los villanos con un espíritu todavía inocente, recibéndolo con los brazos abiertos, porque es “fuerte como un roble” venciendo a los “de Ciudad Real” (vv. 538-538). La composición, sin embargo, la erigió el Fénix sobre cimientos punzantes, porque en esos versos se esconden los causantes del fallecimiento del Comendador a quien el pueblo de Fuente Ovejuna dará muerte por haber atropellado su honor.

Se cierra la obra sin saber qué personaje lo ha asesinado porque el pueblo repite al unísono que fue “Fuente Ovejuna, señor” (v. 2214), por lo que bien puede afirmarse que Fernán Gómez murió a manos de unos “hombres”, sustantivo este impreciso y colectivo al que se refiere la canción como una de las mayores proezas del Comendador: “y matar hombres”<sup>311</sup> (v. 532). Ironías lopescas, la gesta más vitoreada para el de Guzmán va a ser, al término de la obra, su sepultura, porque si en el acto I era el agente, él mataba a esos “hombres”, en el tercero pasará a ser el paciente y unos “hombres”, el pueblo de Fuente Ovejuna, acabará asesinandolo como única vía para salvaguardar la honra y el honor de toda una villa. A la luz de la escena final de la Comedia no dejan de ser flagrante las palabras exclamadas por el Comendador cuando termina la canción: “Villa, yo os agradezco justamente/ el amor que me habéis aquí mostrado” (vv. 545-546), pues desconoce Fernán Gómez que esa misma villa que lo acogió con tal calurosa bienvenida acabará convirtiéndose en la personificación de Átropo (la tercera Moira o hilandera del destino) y aclamando a los Reyes Católicos con su cabeza clavada en una lanza.

El acercamiento clásico para abordar el estudio del agente cómico en la Comedia lopesca se ha asentado en el pilar del lenguaje dramático. Desde esa atalaya se indagó en la figura del gracioso como el agente cómico por excelencia. A este propósito,

---

<sup>311</sup> No es baladí que sea, precisamente, la estrofa donde se incluye el verso citado la que se vuelva a repetir para cerrar así la escena de recibimiento, ya que de este modo sigue el Fénix enfatizando la actitud acogedora de los lugareños versus la tiranía y el despotismo del Comendador: “Sea bienvenido/ el comendadore/ de rendir las tierras/ y matar los hombres” (vv. 591-594).

autores como Marc Vitse e Ignacio Arellano comprobaron cómo en las obras cómicas fueron interviniendo gradualmente otros personajes mientras que en las del género trágico el gracioso es quien concentraba el protagonismo de la hilaridad:

Est le fait presque exclusivement des personnages spécialisés et appartenant le plus souvent aux catégories subalternes de la société dramatique, comme le valet-bouffon et autres *criados* (Vitse, 1988: 326).

Asimismo, la burla anticulterana también fue otro de los resortes a los que el Fénix se agarró para despertar las carcajadas del público. Sin embargo, el agente cómico también lo dispersó Lope en el espacio acotado que le ofrecía el tono. El lenguaje musical vuelve a ser el gran denostado aun cuando en él el dramaturgo concentró grandes dosis cómicas, ora más socarronas, ora más trágicas, pero todas ellas enraizadas en el objetivo común de hacer pasar un buen rato a los espectadores

Es un hecho, por tanto, que la comicidad no reviste siempre las mismas formas en la dramática lopesca. En Comedias como *La hermosura aborrecida*, *Servir a señor discreto* y *La dama boba* el tono es el anclaje burlesco con el que se ironiza sobre el germen de la obra. En otras como *La villana de Getafe*, *El perro del hortelano*, *Santiago el Verde* o *Al pasar del arroyo*, Cupido es el protagonista de la socarronería lopesca y en los tonos se cantan desafíos contra el pequeño dios que revertirán al finalizar las Comedias. Un humor menos agudo, pero igualmente ingenioso es el que desprenden aquellos tonos cantados por personajes para burlarse de la actitud o la apariencia de otro. Ya sea entre los hijos de un rey (*El príncipe melancólico*) o de un criado hacia su amo (*Servir a señor discreto* y *Al pasar del arroyo*), la burla bienintencionada y sin acritud es también recurrente en el Fénix.

Finalmente, la ironía trágica tan bien analizada por Francisco Rico a la luz de *El caballero del Olmedo*<sup>312</sup> es la piedra de toque que concentra el humor más sagaz del dramaturgo, porque los tonos callan entre burlas y veras lo contrario de lo que cantan. Y esa verdad, la que acabará recayendo sobre los personajes como la confirmación de una vanidad desbordada, tan solo puede ser atisbada al final de la Comedia, cuando las trazas esparcidas musicalmente encajen y se completen en un dibujo de conjunto.

---

<sup>312</sup> Para saber más, véase: Rico, F., (1967). «*El caballero de Olmedo: amor, muerte, ironía*». *Papeles de Son Armadans*, 139, pp. 38-56.

### 5.1.1.9. Opósito

El vaivén barroco del simulo-disimulo fue un baile que danzaron los diferentes estratos de la sociedad áurea y por ende, Lope lo trasladó también a la escena teatral de la mano de la música como su gran aliada: “Se trata de la construcción de un universo difractado entre el ser y el parecer –entre sueño y realidad–, en donde el mundo se va haciendo sueño y el sueño, mundo” (Rodríguez de la Flor, 2012: 24). En armonía con esta danza difractada, la dramaturgia del Fénix presenta tonos que cantan lo contrario de lo que expresan, porque solo son lo que parecen ser en apariencia. Los ingredientes verosímiles con los que Lope los adereza se ajustan a las intenciones del dramaturgo que no fueron otras que desarticular las conjeturas del espectador ante una Comedia Nueva de final feliz tipificado.

El público podía inferir el dolor por una ausencia o la aversión de un personaje, porque Lope sembraba con alíferos diálogos caminos diáfanos solo en apariencia, ya que en última instancia, el tono buscaba encaminarlos hacia un callejón sin salida. La congoja de Leonor (*Servir a señor discreto*), el desdén de Diana (*El perro del hortelano*) y la pena de don García (*Santiago el Verde*) únicamente tienen cabida en las cavilaciones de los espectadores, porque Lope expresó en los tonos el reverso a lo cantado en la canción. Lenguaje dramático y lenguaje musical dialogan por opósito a la luz de los personajes, pero también a la luz del conjunto del enredo dramático, ya que también las canciones engarzadas en el último acto pretenden dislocar lo que el público atisbaba como un final certero.

#### 1. Orientada a los personajes

Las comedias incluidas en este apartado<sup>313</sup> presentan tonos que no solamente comparten espacio escénico (acto II), sino también estrategias dramáticas con las que Lope quiso hilvanarlos en el conjunto de la pieza teatral. Tanto en *Servir* como en *El perro* y también en *Santiago el Verde*, Amor vuelve a ser la cuna de los desvelos de unos personajes mecidos a descompás y los tonos son el recurso escogido para vaticinar desdichas que en la realidad dramática no se asientan jamás, porque a esas canciones las hizo dialogar el Fénix inversamente con el tejido argumental.

---

<sup>313</sup> Por orden cronológico son: *Servir a señor discreto*, *El perro del hortelano* y *Santiago el Verde*.

En *Servir a señor discreto* el tono triste y lamentoso que destila la canción (vv. 1832-1835 y 1840-1847) en la que la niña “va llorando [...] / duelos y ausencias” (vv. 1834-1835) no se asemeja en nada a la actitud mostrada por doña Leonor ante la partida de su enamorado don Pedro. En el tono, el agua es el elemento que engarza la oposición entre las fuentes del paisaje y los llantos de la muchacha, pues mientras aquellas se muestran alegres, esta se lamenta por la distancia y los celos que le provoca la ausencia de su enamorado:

Cuando ríen las fuentes  
desta alameda  
va llorando la niña  
duelos y ausencias.  
[...]  
Cuando al cielo tiran  
menudas perlas,  
cupidos del agua  
que tiran flechas  
y sobre las tazas  
caen risueñas,  
va llorando la niña  
celos y ausencias (1832-1847)

La actitud de Leonor, sin embargo, se distancia del yo poético del cantar, porque ella no sufre la separación de don Pedro desde el amor, sino desde el interés. Ansía buscarlo, no porque su ausencia la ahogue, sino porque encontrarlo supondrá gozar de una nueva y renovada posición social que el dinero de su padre indiano no puede darle, pero un matrimonio con un hidalgo, sí.

Es de noche cuando a la capital llegan don Pedro y su criado Girón quienes han abandonado Sevilla con la excusa de solicitar un hábito en una orden militar, aunque lo cierto es que el caballero ha dilapidado toda su herencia intentando conquistar a Leonor por lo que ahora solo le resta vivir en la apariencia. Sucede, sin embargo, que Lope le reserva un final feliz al falso caballero, porque en ese mismo lugar se encuentra escuchando a sus músicos el Conde Puertocarrero, personaje que actúa como el *deus ex machina* de la comedia, porque gracias a él se sortean todas las trabas de don Pedro. En este sentido, esta seguidilla cantada en el Prado en medio de la noche parece retratar la posible reacción de doña Leonor si el Conde no hubiera sido la tabla de salvación de don Pedro, porque en tal tesitura, la dama, como la niña de la canción, sí que hubiera llorado la ausencia de su inexistente amado, aquel que ella creía distinguido caballero emparentado con las más altas personalidades de Madrid. No obstante, la presencia de

este personaje y su generosidad provoca que el tono funcione como opósito del comportamiento de doña Leonor, pues a sus ojos don Pedro siempre ha sido un importante hidalgo con una cruz en el pecho y no un imprudente heredero tocado por la Fortuna.

En *El perro del hortelano* el tono del segundo acto también interpela a una dama, a la condesa Diana quien, por más que le pese, se ha enamorado de su secretario Teodoro. Pero si en *Servir* el espacio de la canción era exterior, en *El perro* el tono se canta (vv.1644-1647) en la intimidad de su palacio. Indica la acotación, *Toquen dentro. Canten dentro:*

¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciese  
que en queriendo amar aborreciese!  
¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciera  
que en no queriendo amar aborreciera! (vv.1644-1647)

La mudanza de Diana se va haciendo evidente poco a poco: si al inicio de la comedia la presenta Lope como una dama altiva, arrogante y esquiva al Amor, hacia la mitad del acto II, afirma ya haberse enamorado aunque por su honor, sigue velando la identidad de su amante, un humilde secretario que ha encendido todos los fuegos de la, a priori, fría condesa. Envuelta todavía en su arrogancia, se propone aborrecerlo como si las flechas de Cupido pudieran clavarse y desclavarse sin más, aunque el tono, como los antiguos coros griegos, fija líricamente sus utópicas pretensiones.

La función de opósito que desempeña el cantar queda apoyada a nivel interno en la forma verbal del subjuntivo con la que Lope compone la canción, y externamente, con las palabras de la criada Anarda, quien aprehende la imposibilidad que esta destila: “¿Qué te dice la canción?/ ¿No ves que te contradice?” (vv. 1648-1649). Sus interrogaciones son importantes porque con ellas sucede algo muy poco habitual en las Comedias lopescas: es uno de los personajes quien vincula el contenido de la canción con lo que está sucediendo en escena (en este caso, con las ingenuas intenciones de la Condesa de aborrecer el amor) por lo que, en realidad, la intervención de Anarda es una puntada visible entre el lenguaje dramático y el lenguaje musical que en la dramaturgia del Fénix dialogaron constantemente. Un aspecto, por tanto, fundamental, ya que, por un lado, evidencia la grandeza creativa de Lope, quien fue muy consciente del papel que asignó a las canciones en sus Comedias. Y, por el otro, se invalidan las conjeturas de

todos aquellos autores que durante décadas estuvieron acotando la función de los tonos a un mero ornamento musical para un público exigente.

Finalmente, en *Santiago el Verde* es la figura de un personaje masculino la que dialoga inversamente con el contenido del cantar donde también la concatenación de escenas contrapuestas contribuye a zarandear cualquier conjetura que los espectadores pudieran cavilar en sus mentes. Don García se encuentra junto al caballero Lucindo en el Soto, un espacio semi-urbano gobernado por la laxitud y el relajamiento en contraposición con las férreas normas sociales de la ciudad de Madrid. Enmarcados en la festividad del uno de mayo, la música se encarga de dotar de verosimilitud un festejo contemporáneo y esperado por la sociedad del siglo XVII. Don García, sin embargo, no comparte esa alegría, porque en medio del bullicio y del estallido de color, le manca su enamorada: “Todo es pena para mí/ mientras mi gloria no viene” (vv. 1389-1390). Su tristeza lo sitúa en un ambiente que le es foráneo hasta que no aparezca quien le insuffle alegría, su amada Celia, pero mientras tanto, los Músicos invaden la escena y cantan:

¡Oh mayo! Una musa maya  
vaya sin vaya conmigo.  
Quien dice que esto no es  
Santiago el Verde y sus flores,  
no tenga dicha en amores,  
cuéstele mucho interés,  
corónese de ciprés  
y no de arrayán alegre.  
TODOS: Quién dice, etc. (vv. 1350-1358)

El contenido del tono parece augurar desdicha a todos aquellos que rechacen la festividad porque impreca a los que, como don García, reniegan de Santiago el Verde. Para ellos presagia desdicha “en amores”, porque los vincula con el “ciprés” y no con el “arrayán alegre”; es decir, los relaciona con un árbol connotado popularmente de manera negativa al vestir los cementerios: “entre los griegos y los romanos, está en relación con las divinidades del infierno; es el árbol de las regiones subterráneas; está ligado al culto de Plutón, dios de los infiernos” (Chevalier, 1986: 298).

Don García, al no mimetizarse con el estallido vital que representaba Santiago el Verde, al no emparentar su alegría con la del resto de personajes innominados allí presentes, está rechazando la llegada de la primavera y con ello el despertar del amor por lo que la canción le pronostica enemistad con el pequeño dios mariner. Sin embargo, el tono funciona, en realidad, como opósito a lo que finalmente sucederá pues,

a pesar de las dificultades y los enredos encadenados en el acto III, el amor de don García y Celia quedará salvaguardado por la sagrada ley del matrimonio tal y como era característico en la Comedia Nueva.

## 2. Orientada a la trama

Las Comedias incluidas en este apartado<sup>314</sup> también comparten, como las anteriores, el mismo vínculo inarmónico, pero en esa ocasión entre el contenido del tono y el conjunto de la obra dramática. Engarzadas en el último acto, las composiciones siguen cantando el reverso de lo que expresan, aunque ahora Amor no será el único protagonista.

En *El villano en su rincón* el enclave horaciano de la segunda canción de la Comedia (vv. 1865-1876) donde se alaba el sosiego de la aldea en contraposición a “la malicia y lengua de la gente” (v. 1868) de palacio, queda corregido por el penúltimo tono de la obra de raigambre ovidiana (vv. 2880-2885). La vinculación entre ambos queda establecida por semejanzas y diferencias: por anverso, porque comparten íncipit de inspiración garcilasiana (“¡Cuán bienaventurado”) y contexto escénico (ambos se cantan en un espacio interior, por la noche y para ambientar una cena donde Juan Labrador pasa de ser el anfitrión al huésped invitado en Palacio). Y por reverso, porque la penúltima canción rectifica la excesiva contundencia con la que el aldeano rechazaba ver a su Rey resguardándose en el calor de su hogar. En este sentido, estoy de acuerdo con las palabras de Sánchez Romeralo, cuando afirma que “la cena del acto III se desarrolla en contraste dialéctico con la del acto II” (1988-1994: 329), porque a pesar de los símiles externos, los tonos se contraponen más allá de la tipificada visión renacentista del tópico horaciano, ya que “en Lope todo queda superado, trascendido. Y asistimos al elogio total de la vida, en el campo y en el Alcázar real” (Zamora, 1963: XXVIII).

Sin embargo, la airada voluntad de aislamiento fijada líricamente con el segundo cantar era inaceptable para una mentalidad como la de Lope de Vega, convencidísimo de la grandeza de la Monarquía y, por lo tanto, la repetición del verso “Cuán bienaventurado” en las dos cenas puede entenderse como una corrección del ideal de vida de Juan Labrador: “Los músicos [de palacio] corrigen el enunciado altanero del

---

<sup>314</sup> Por orden cronológico son: *El villano en su rincón* y *La moza de cántaro*.

epitafio” (Marín, 1989: 63), por lo que la letra de la canción funciona como opósito<sup>315</sup> del cantar del acto II y, asimismo, amonesta la actitud arrogante e inarmónica de Juan Labrador para con la sociedad. Para Mary Loud, el orgullo del villano “is at the root of his need to denigrate everything that can not be fitted into his tight little system” (1975: 847).

Cupido se diluye en estos tonos que dialogan inversamente, porque con la música Lope quiso fijar una lección moralizante que, en ocasiones, también persiguió su teatro. Pero de nuevo, Amor vuelve a acaparar toda la atención en el último tono de *La moza de cántaro* donde los verdaderos protagonistas de la escena aparecen desligados de la canción de bodas que se canta.

Recurriendo una vez más a la contraposición de escenas, el inicio del tercer acto se opone al triste final del segundo, porque empieza con la buenanueva del casamiento entre los criados Leonor y Martín, cuyos padrinos van a ser Isabel y don Juan. El tono acompaña la celebración de las nupcias, pero, sin embargo, desde ese instante hasta el término de la comedia va a ser doña María la protagonista indiscutible de las intervenciones del resto de los personajes: “En la villa de Madrid,/ Leonor y Martín se casan;/ corren toros, juegan cañas” (vv. 2559-2561). El novio se lamenta de la letra, porque los “toros” se asocian sinecdoticamente con el adulterio por sus cuernos, pero la mención no se presenta como un presagio, porque el tono funciona como opósito de lo que a continuación sucederá. El temor cómico del gracioso a ser cornudo el mismo día de su boda enraíza con “la dimensión esencialmente cómica de la obra [que] explica que no haya que tomar este peligro al pie de la letra” (Cornejo, 2010: 66). Y desde esta misma perspectiva, lo analizó también Umpierre unos años antes: “Other comic effect achieved by more or less conventional means are found in *La moza de cántaro* in Martín’s ironic comment about the inclusion of the word “toros” in the wedding song” (1975: 72).

El sentir del universo barroco, de ese nuevo hombre del siglo XVII alejado de los postulados Renacentistas y escindido entre el hombre y la sociedad, se filtró también en la dramaturgia lopesca gracias a los renovados ojos con los que Lope entendió el teatro, especialmente en su etapa de madurez, cuando los personajes dejaron de ser tipos y pasaron a gozar de una hondura psicológica culminada brillantemente por Calderón. La música no pudo, sino acompañar al Fénix en este proceso creativo que se sirvió de

---

<sup>315</sup> Marín Martínez le otorga a esta canción la “función rectificadora” (1989: 63) con respecto a la entonada en el acto II.

ella como una herramienta más desde la que fijar ese baile de máscaras que caracterizó la sociedad áurea. Los tonos que ejercen la función de opósito son el anclaje lírico de una de las máximas de la época, la de ser-parecer tan señalada por Gracián en sus obras donde el énfasis recaía en evidenciar cómo toda realidad es tan solo aparente:

Es gran ciencia saber mostrar no saber [...]. Aquí está todo en el bien parecer, que ya en el mundo no se atiende a lo que son las cosas, sino a lo que parecen; [...] unas cosas hay que ni son ni lo parecen, y esa es ya necesidad: que aunque no sea de ley, procure parecerlo; otras hay que son y lo parecen, y eso no es mucho; otras que son y no parecen y esa es la suma necesidad. Pero el gran primor es no ser y parecerlo, eso sí que es saber (Gracián, 2015, 433).

Desde esta atalaya me acerco a aquellos tonos que en el teatro lopesco dialogan inversamente con el lenguaje dramático, porque parecen aquello que no son. Tanto en *Servir a señor discreto*, como en *El perro del hortelano* y también en *Santiago el Verde* las canciones del segundo acto parecen pronosticar un mal de amores hacia los protagonistas que, finalmente, no llega a fraguarse, porque Lope les depara a los amantes un final feliz y nupcial característico de las comedias de corral. Puntadas similares hilan las letras cantadas en los últimos actos de *El villano en su rincón* y *La moza de cántaro* con el conjunto de la fábula dramática, porque estas parecen atisbar un final que, en la realidad escénica, jamás llega a producirse, ya que, de nuevo, esos tonos no son lo que aparentaban ser.

### **5.1.2. El tono teatral y la estructura dramática. Tipologías**

Las nueve tipologías que acaban de presentarse difieren de las tres que a continuación se analizarán, porque las funciones de interludio (5.1.2.1.) e introito y conclusión (5.1.2.2.) reverberan ya no con la trama de las Comedias, sino con la propia estructura dramática de estas. No son, por tanto, canciones engastadas por añadidura, sino que, de nuevo, estos tonos se engloban dentro de aquella “música integrada” de la que habla Flórez en su estudio:

Considerada como parte imprescindible de la “fiesta teatral”, la constante presencia de la música en ella no se debe a su cualidad ornamental sino a que tenía una finalidad precisa pues buscaba alcanzar unos objetivos que estaban muy claros tanto para el compositor de música como para el poeta (2006: 134).

### 5.1.2.1. Interludio

La lírica tradicional fue una fuente de inspiración inagotable de la que Lope de Vega bebió como buen poeta que fue de su pueblo. Romances, seguidillas, coplas y demás composiciones enraizadas en las entrañas de la tierra, consabidas y repetidas por sus gentes, abandonaron de la mano del Fénix el espacio físico de la España del siglo XVII para incorporarse al espacio dramático donde volarían ya hasta la eternidad.

Sigue siendo todavía un camino espinoso aquel que conduce al crítico hacia la correcta identificación entre los tonos populares y los tradicionales. Sucede que ambos adjetivos presentan más similitudes que diferencias aun cuando Menéndez Pidal trató de clarificar unas confusiones que, a mi parecer, son insoslayables por alejarse las canciones del calor que las vio nacer:

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular; [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tienen consciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo [...], sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por lo tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*, bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, [...] en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes (1958: 73-74).

En este sentido, comparto el criterio de García de Enterría cuando las considera “casi sinónimas” por la “igualdad de origen y el parecido que hay en su difusión y aceptación *en y por* el pueblo” (1965: 8). Por ello, de ahora en adelante, se utilizarán indistintamente, por la imbricación casi simbiótica de lo tradicional dentro de lo popular y viceversa.

Ya fuera, por tanto, reproduciendo un tono tradicional, remendándolo a su antojo o creándolo a imagen y semejanza de la voz popular, lo cierto es que Lope hizo reposar en algunas canciones el esqueleto compositivo de sus obras. De las treinta y

cinco Comedias estudiadas en la presente investigación, dieciséis<sup>316</sup> incluyen tonos en cuyos versos el Fénix compendió el germen creador de la pieza dramática.

Los tonos analizados hasta ahora desempeñaban una función argumental con respecto a la trama: ambientaban, describían, anticipaban, festejaban... un motivo temático que se complementaba, de este modo, desde la ladera lírica. Ambos lenguajes, por tanto, se enriquecen mutuamente en un diálogo dramático-musical que exige ya una mirada interdisciplinar.

Las canciones que a continuación van a analizarse exceden los confines argumentales porque en ellas hizo reposar Lope el andamiaje sobre el que se erigen sus creaciones. Es por ello que la función de interludio puede estar ligada a la estructura dramática lopesca desde tres hebras: las *Comedias engendradas de una canción*, donde de un tono tradicional brota todo un universo ficcional. *El anclaje dramático-musical*, donde Lope condensó musicalmente el motivo temático que sustenta la obra. Y, finalmente, *El tono como punto de inflexión dramática: el baile y la danza*, donde la canción adentra al espectador hacia el desenredo del conflicto argumental.

## 1. Comedias engendradas de una canción

Las seis obras<sup>317</sup> incluidas en este apartado comparten la misma matriz compositiva: fue un tono tradicional el que sirvió de arrancadero para la construcción de Comedias tan tempranas como *La bella malmaridada* o *La viuda valenciana* hasta otras tan emblemáticas y tardías como *Peribáñez* y *El caballero de Olmedo*. Versos del acervo popular fueron la inspiración que condujeron al Fénix a armar unas Comedias, cuyas hebras temáticas nacían de la tierra para ser devueltas al pueblo como piedra de toque de una fábula teatral.

María Cruz García de Enterría es la estudiosa que acuñó el término que tomo como título para este sub-apartado y en su artículo «Función de la *letra para cantar* en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción» especifica cómo de las cincuenta obras que fueron objeto de análisis en su tesis doctoral, en diez “el

---

<sup>316</sup> Por orden cronológico, estas son: *La bella malmaridada*, *La viuda valenciana*, *La fuerza lastimosa*, *La discreta enamorada*, *El acero de Madrid*, *El duque de Viseo*, *La octava maravilla*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Servir a señor discreto*, *El villano en su rincón*, *La dama boba*, *La burgalesa de Lerma*, *Ello dirá*, *Al pasar del arroyo*, *El caballero de Olmedo* y *Las bazarrias de Belisa*.

<sup>317</sup> Por orden cronológico, estas son: *La bella malmaridada*, *La viuda valenciana*, *El acero de Madrid*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Al pasar del arroyo* y *El caballero de Olmedo*. Las dos primeras y también *Peribáñez* se analizarán en el apartado «5.2.3.8. Interludio» de la presente investigación, porque los tonos que aparecen en ellas no se cantan.

cantar popular está como base de ellas. Las diez canciones que sirven de base a estas primeras comedias [...], son, decididamente fragmentos hermosísimos del tesoro inmenso de la lírica tradicional” (1965: 10).

De estas diez obras analizadas por la autora en su artículo<sup>318</sup> donde el cantar popular es el germen creador de toda una Comedia, cuatro de ellas<sup>319</sup> forman parte también de mi selección. Se trata de un grupo de obras donde el género no es un criterio clasificatorio porque tanto se pueden englobar comedias como dramas. La ubicación del tono dentro de la pieza tampoco ayuda en la clasificación, ya que si bien es cierto que es habitual encontrarlos en el acto II, Lope también los engarzó en el primero (*La bella malmaridada*) y en el último (*El caballero de Olmedo*). La consabida popularidad de la canción y su diálogo transparente con el tejido argumental de la Comedia serán, por tanto, los pretextos que guíen la siguiente selección.

Del período de madurez lopesco es *El acero de Madrid*, obra que se asienta en el terreno de la comedia urbana que empezó a despuntar al inicio del siglo XVII frente a una comedia palatina que se desvanecía lentamente.

Durante años la popularidad del romance que dio vida a la pieza, cantado en el acto II (vv. 1345-1360), pasó desapercibida ante los ojos de la crítica, sobre todo y especialmente, porque no quedó recogido en el *Romancero general* ni en ninguna de sus ediciones venideras. Sin embargo, estos versos pertenecientes al acervo tradicional y nada inocentes, por cierto, fueron la base de una compleja comedia que quedó condicionada por el tono que la vio nacer. La construcción que se autoimpone el dramaturgo lo conducen a introducir elementos advenedizos como la inusual amistad varonil entre Lisardo y Riselo o los tres niveles de personajes, cuyas relaciones difieren y alteran la estructural pentagonal<sup>320</sup> de la típica comedia de enredo, porque:

---

<sup>318</sup> Estas son: *La bella malmaridada*, *La Maya*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La venta de la Zarzuela*, *La del Abanillo*, *El galán de la Membrilla*, *Santiago el Verde*, *Al pasar del arroyo*, *El caballero de Olmedo* y *Púsoseme el sol, salióme la luna*.

<sup>319</sup> Enterría considera que la seguidilla del acto II de *Santiago el Verde*: “Álamos del Soto/ ¿dónde está mi amor?/ si se fuere con otro/ morireme yo” (vv.1479-1482) sirvió de arracadero para esta comedia. Entre sus argumentos alude a la fecha de composición de la obra, 1615, donde bien es cierto que fueron abundantes “las obras motivadas por cantares” (1965: 41). Sin embargo, no se ha podido probar la popularidad del tono, su arraigo con el pueblo, y es por ello que no considero que la seguidilla fuera la base compositiva de esta pieza dramática. Prueba de ello es que Alín y Barrio recogen el tono en el apartado de *Canciones no identificadas*, nº. 234. Para poder afirmar que una Comedia nació al calor de un tono es imprescindible que la canción fuera conocida por el pueblo. Lope podría después dramatizarla fielmente (*El caballero de Olmedo*) o modificarla a su antojo (*La bella malmaridada*), pero es *conditio sine qua non* desde las mimbres de esta tesis doctoral que el origen tradicional del tono quede salvaguardado.

<sup>320</sup> Véase, Serralta, F., (1987). *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, France: Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 22-33.

Todo lo que la copla da de sí no es suficiente para la comedia que se dispone a escribir. De ahí pues la aparición de los temas anjeos, como el de los dos amigos para dibujar la pareja Lisardo-Riselo, o la comicidad baja, muy presente en Riselo y sus satélites (Couderc, 2003: 198).

Es evidente cómo el cantar del que parte el Fénix condiciona la estructura del conjunto de la obra, en primer lugar, porque “es como un breve guión en verso de lo que será la comedia de Lope” (Arata, 2000: 32). Y, seguidamente, porque el enredo poético que enmaraña la trama de *El acero* se basa en un motivo muy conocido y difundido por la cancioncilla popular, el de la falsa opilada: “Niña del color quebrado,/ o tienes amor, o comes barro”<sup>321</sup>.

El genio de Lope seguía madurando en la horquilla temporal en la que se inserta una de sus obras más emblemáticas, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1609-1612). Quizá por ello, porque ya llevaba a sus espaldas la experiencia que aporta el tiempo, en esta obra el tono popular que condensa todo un andamiaje dramático de más de tres mil versos aparece primero engarzado en el parlamento de Casilda (vv. 1597-1600) y hacia el ocaso del segundo acto ya glosado y cantado por un Segador:

La mujer de Peribáñez  
hermosa es a maravilla,  
el Comendador de Ocaña  
de amores la requería.  
La mujer es virtuosa  
cuanto hermosa y cuanto linda;  
mientras Pedro está en Toledo  
desta suerte respondía:  
«Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que no a vos, Comendador,  
con la vuesa guarnecida» (vv. 1921-1932)

En estos cuatro últimos versos se condensa la génesis de toda la Comedia y si bien en *El acero de Madrid* el romance pudo pasar desapercibido ante la crítica, en *Peribáñez* don Marcelino Menéndez y Pelayo ya intuyó tempranamente cómo la pieza “parece estar fundada en algún romance popular” (1912: 270). La fidelidad de Casilda

---

<sup>321</sup> “Niña del color quebrado” canción anónima publicada en 1589 en *Flor de varios romances nuevos y canciones*, Huesca, Juan Pérez de Valdivielso, fol. 50. Arata en su edición de *El acero de Madrid* (2000) reproduce el romance completo, p. 31.

es el eje que marca la coplilla popular y el que Lope siguió fielmente anteponiendo el amor al interés:

La habilidad de Lope ha sido máxima al utilizar tan limpiamente una copla conocida por todos y que en ese momento crucial podía corear el público, por lo menos mentalmente. Se ha dado una proyección imaginativa que pasa más allá del alcance que tenía el simple cantar. Es como si éste se hubiera abierto, a modo de piñata, para dar todo lo que tenía encerrado en sí. [...] Los cuatro versos siguen siendo cuatro, pero han alcanzado una profundidad que antes no tenían (García de Enterría, 1965: 22).

Las dos Comedias que restan por analizar se diferencian de las anteriores porque albergar ambas su germen compositivo en un tono popular engarzado en el último acto.

*Al pasar del arroyo* brotó de una conocidísima seguidilla de la que tomó Lope su incipit para el título de esta comedia. Faulché-Delbosc la recoge en su estudio sobre «Séguedilles anciennes», en el número 68 (1961: 315):

Al pasar del arroyo  
del alamillo  
las memorias del alma  
se me han perdido

También Alín y Barrio la insertan en el apartado “Cantadas” de su *Cancionero* donde, no obstante, especifican cómo “esta canción parece que fue bien conocida. No así las otras tres, de las que no encontramos más referencias” (1997:14). Hacia el ocaso de la obra y antes de que se desenmarañe el enredo argumental, introduce Lope cuatro seguidillas (vv. 2883-2898) cantadas por aldeanos, quienes quieren celebrar el nuevo rango de Jacinta, falsa labradora que, en realidad, es hija del Conde Fabio. La popularidad del tono solo queda atestiguada para la primera de las seguidillas, la cual también incluyó Calderón aunque con un tono burlesco en su *Céfalo y Procris*<sup>322</sup> o Quiñones de Benavente en su entremés *Don Gaifero*<sup>323</sup>. El resto fueron, probablemente, invención lopesca tomando como ejemplo la composición tradicional.

En esos cuatro versos late la génesis de todo el conflicto dramático, porque fue en el arroyo donde nacieron los amores entre Jacinta y don Carlos. Tras la seguidilla se esconde todo un universo compositivo que Lope conformó alrededor de los dos protagonistas y en esa ubicación que le dictaba el cantar. Ocurre, sin embargo, que el

<sup>322</sup> Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cefalo-y-pocris--0/html/ff3a006a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#l\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cefalo-y-pocris--0/html/ff3a006a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_1) (vv. 646-647).

<sup>323</sup> “Si el caballico no cay/ al pasar del arroyo del Alamillo” (*Apud.* Alín y Barrio, 1997: 15).

“Alamillo no es arroyo de las cercanías de Madrid”, y, por lo tanto Lope tuvo que recurrir “a otros dos que sí están muy cerca de la corte, el de Brañigales (o Albañigal), en el camino hacia Alcalá pasando por Barajas, y el de Canillejas para ambientar topográficamente la comedia” (Zanusso y Laplana, 2013: 657). De ahí, las restantes seguidillas “probablemente creación exclusiva de él” (García de Enterría, 1965: 46):

Al pasar del arroyo  
de Brañigales,  
me dijeron amores  
para engañarme.  
Pero con perderme  
gano yo tanto,  
que al amor perdono  
tan dulce engaño.  
Al pasar del arroyo  
de Canillejas,  
viome el Caballero;  
antojos lleva (vv. 2887-2898)

De lo que se trata en *Al pasar* y en el resto de Comedias incluidas en este apartado es de desengranar las obras abordándolas “desde la misma perspectiva del cantar” (Fernández, 1951: 306). Una mente tan lúcida como la de José Fernández Montesinos ya se acercó a *El caballero de Olmedo* desde estas mimbres, porque esta obra maestra del Fénix nació al calor de una antigua y popularísima seguidilla:

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

A este respecto, transcribo a continuación las hermosísimas palabras del crítico, uno de los mejores conocedores de la vida y del teatro de Lope de Vega:

Un cantar como un romance, puede dictarle una comedia a Lope; a veces el cantar puede limitarse a indicar de un modo vago y misterioso, en cuatro breves versos, una vaga y misteriosa situación dramática, como el del Caballero de Olmedo; [...]. Esto basta a Lope para escribir una de las mejores comedias que hayan podido componerse en cualquier literatura (1951: 305-306).

Como ya hiciera en *Peribáñez*, también en *El Caballero* el tono aparece inicialmente glosado en el parlamento de uno de los personajes, de Fabia (vv. 886-887)

y posteriormente, hacia el ocaso de la Comedia, cantado por una misteriosa voz (vv. 2375-2355 y 2386-2392) que devuelve al vulgo su propia herencia tradicional erigida ahora en un drama latente en la brevedad de cuatro versos.

Américo Castro definió la pieza dramática como un “dialéctico vaivén del vivir-morir” (1983: 42-44) y lo cierto es que este baile antagónico funciona como base estructural de la Comedia al asentarse esta en la antítesis que latía en la seguidilla: “un cantar que contrastaba luces (“gala”, “flores”) y sombras (“noche”, “le mataron”), en un juego de oposiciones y correspondencias estrictas, constitutivamente poética” (Rico, 2016: 15).

Muchos fueron los críticos que se percataron de la construcción contrastiva de esta obra. Transcribo a continuación las palabras de Heinz-Peter Endress por la clarividencia de su explicación:

Para el principio de la comedia se trataba de acentuar el vivir y de evitar, a ser posible, lo trágico que resultará de la catástrofe final. Por consiguiente, Lope creó en los dos primeros actos una atmósfera predominantemente cómica y alegre (lo que no quiere decir que no haya también escenas de tonalidad seria). [...] Pero bajo la superficie positiva late siempre la subestructura trágica. *Distraer* de lo ineludible y al mismo tiempo *recordarlo* subterráneamente son los dos principios contrarios de construcción de los dos primeros actos (2006, 202).

“Distraer de lo ineludible”, porque lo único veraz que sabía el público antes de que empezara la representación era que el Caballero debía morir. Así lo dictaba el cantar. Y “recordarlo subterráneamente” para acentuar la ironía trágica, cuyo súmmum llegaría a su cúspide en el acto III con el tono popular que le revela a don Alfonso su propia muerte.

La importancia que adquiere la seguidilla en la Comedia es, por tanto, troncal, porque su influencia guió la pluma del Fénix. A nivel estructural, porque el clarooscuro de la seguidilla (“gala”, “flores” “noche” “le mataron”) fija la composición antitética de la obra. Y desde un acercamiento argumental, porque el destino trágico del protagonista lo imponía la canción:

Apoyado en los contrastes de la seguidilla [...] y en el cambiante escenario que la propia copla evocaba (Medina, Olmedo), Lope construyó *El Caballero de Olmedo*, en una medida capital, haciendo que cristalizaran en acción esas sabidas ecuaciones y oposiciones de la lírica coetánea” (Rico, 2017: 29).

Es evidente, en consecuencia, cómo el género dramático de la obra lo encerraba también la seguidilla, puesto que con su alusión a la muerte del caballero todo lo que se compusiera al calor de su influjo solo podría tratarse de una tragedia. Si el comienzo de este sub-apartado se iniciaba resaltando cómo la pre-notoriedad de un cantar podía discurrir en paralelo a la historia dramatizada (y ese es el caso de *La bella malmaridada*), *El Caballero de Olmedo* constituye el reverso de esa misma moneda, porque en esta obra “el género dramático estaba también fijado por la copla: se podía únicamente tratar de una tragedia” (Endress, 2006: 204).

## 2. El anclaje dramático-musical

Las seis<sup>324</sup> obras incluidas en el siguiente sub-apartado se distancian de las anteriores, porque si en aquellas era un tono tradicional el fogonazo que insuflaba vida a todo un universo dramático, en estas las canciones sustentan uno de los pilares compositivos de la obra, pero en ellas no se concentra la génesis de la Comedia por lo que los tonos, a diferencia de los anteriores, pueden ser también creaciones lopescas. Si en aquellas la canción tradicional era la inspiración que empujaba al Fénix a componer, en estas el orden es inverso y la fábula dramática no está mediatizada por la canción, sino que el tono nace o queda engarzado según las necesidades compositivas del dramaturgo.

De estas canciones, por tanto, brotan las hebras del tejido argumental y el Fénix solió engarzarlas sin acompañamiento coreográfico y en el acto II, hacia la bisectriz de la Comedia, porque era este un lugar estratégico donde poder anclar de la mano de la música el *leit motiv* sobre el que giraba la acción. Sin embargo, esta fue la constante más general, pero no la única, porque como se comprobará a continuación este tipo de tonos también se encuentran en el acto III (*La viuda valenciana*, *Servir a señor discreto*, *El villano en su rincón*); pueden estar asimismo amenizados por el baile (*Servir a señor discreto*); y pueden, incluso, distribuir el peso del andamiaje temático en dos canciones (*El villano en su rincón*).

En *La viuda valenciana*, Leonarda encarna el difícil equilibrio que para una mujer del siglo XVII suponía equiparar sus deseos con el papel que la sociedad esperaba que acatase. La importancia del honor en la época es una de las hebras del

---

<sup>324</sup> Por orden cronológico, estas son: *La viuda valenciana*, *La fuerza lastimosa*, *La discreta enamorada*, *Servir a señor discreto*, *El villano en su rincón* y *Las bizzarrias de Belisa*.

tejido argumental que Lope teje alrededor de la figura de la viuda, de su amante y de los tres pretendientes que la abordan y que son una representación del cáliz moral de aquel entonces.

La música cantada aparece por primera y única vez en la comedia en la escena siete del tercer acto donde Lope recurre al trío de galanes para anclar líricamente las elucubraciones, los rumores y las inventivas que han brotado de estos pretendientes teñidos de una tez cómica por su falta de individualidad y de ahí esa “pequeña comparsa cómica que componen” (Ferrer, 2001: 51).

El cuadro tiene lugar delante de la casa de Leonarda donde deciden pasar la noche haciendo guardia a la espera de que salga su criado Urbán, quien ellos creen que es el amante de la viuda. Se han propuesto matarlo y para amenizar el aguardo cantan cada uno de ellos un tono que el genio del Fénix supo enhebrar perfectamente con los tejidos de la comedia. Alrededor del verso “La viuda y su escudero” (v. 2334) los tres pretendientes glosan una canción creada por Lope ex profeso para esta obra en la que se “entonan picantes coplas maldicientes contra los amores de la viuda y su escudero” (Aguirre, 1977, 42). Primero es el turno de Lisandro, a continuación, de Valerio y, finalmente, de Otón:

LISANDRO: Mirando nuestros amores  
y su grave competencia,  
he presumido, señores,  
que Angélica está en Valencia  
con todos todos sus pretensores.  
Vois sois Orlando el guerrero,  
y vos Sacripante fiero,  
[yo] Ferragud, bravo moro;  
pero Angélica y Medoro,  
La viuda y su escudero.

VALERIO: Escudero el más honrado  
que salir de España pudo  
que a tener has acertado  
el más reluciente escudo  
de tus armas adornado;  
una medalla hacer quiero,  
aunque pobre caballero,  
de plata y de mil tesoros,  
donde estén como el cinco oros  
La viuda y su escudero.

OTÓN: En las celestes alturas,  
siendo Géminis su nombre,  
hay un signo en dos figuras,

una mujer, otra hombre,  
pegados en carnes puras.  
Yo no soy buen estrellero;  
pero, ¡por Dios verdadero!,  
que cada noche imagino  
que están como aqeste signo  
La viuda y su escudero (vv. 2337-2366)

La viudedad en el siglo XVII bordeaba lo moralmente aceptado en aquella época pues a la soledad de una mujer que no estaba bajo el abrigo de la figura de un hombre, se le sumaba el presupuesto de su falta de pureza por haber perdido con su difunto marido la virginidad. El personaje del tío de Leonarda es la voz activa<sup>325</sup> de esos miedos que empujaban a las viudas hacia unas segundas nupcias para evitar así las habladurías de las gentes, esto es, para evitar ser vistas como nuevas “Angélicas.”<sup>326</sup>

La canción de Lisardo trae de nuevo a colación los temores del tío, porque Angélica es ahora Leonarda, Medoro es el criado Urbán y el resto de personajes que se mientan, Orlando, Sacripante y Ferragud, son los tres pretendientes de la viuda, Lisandro, Valerio y Otón, a quien siguen, como a la Angélica de Ariosto, difamando.

Sin alter egos escondidos tras personajes clásicos, Valerio sigue enturbiando la reputación de Leonarda aunque ahora con metáforas veladas que siguen aludiendo a la consumación carnal de la viuda con su criado. Explica Teresa Ferrer cómo “el escudero ha conseguido el más bello escudo (la viuda), que ha adornado con sus “armas”, entendida esta alusión en sentido sexual” (2001, 265).

Finalmente, la gradación erótica de las canciones alcanza su clímax con el tono de Otón, en cuyos versos ya no hay personajes caballerescos ni metáforas encriptadas, sino que de manera explícita se alude al encuentro carnal de las dos figuras de Géminis “una mujer, otra hombre,/ pegados en carnes puras” (vv. 2360-2361).

Esta escalada que marca la música armoniza con la fuerza arrolladora que cobraban las habladurías en el siglo XVII y que el propio Lope de Vega sufrió en primera persona. La única vía para acallarlas era la de acatar la norma social, es decir, en el caso de *La viuda valenciana*, la de aceptar unas segundas nupcias con Camilo de

---

<sup>325</sup> Clamaba en el acto I Lucencio lamentándose: “Dirán que con el esclavo/ que dentro de casa tienes, a ser Angélica vienes” (vv. 225-227).

<sup>326</sup> Es la protagonista del poema caballeresco de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, publicado en 1516 y, en su versión definitiva, en 1532 donde se narra cómo Angélica, tras rechazar a muchos e importantes nobles pretendientes, se enamora de un joven sarraceno, Medoro al que convierte en su marido y, por ende, en heredero consorte de la corona, después de curarlo tras encontrárselo herido a las afueras de París.

las que, irónicamente, los tres pretendientes acaban siendo felices testigos y deseándoles a los recién desposados que gocen “por muchos años y buenos”<sup>327</sup>.

Estructuralmente, por tanto, las canciones de los galanes adquieren una función de interludio, puesto que mediante la música se recrea una de las hebras, importantísima de esta comedia, sin la cual no se comprendería la dualidad de Leonarda: la honra como un personajes más de la obra que vive y convive en la lengua de los demás. Son estas rígidas leyes morales impuestas las que abocan a la viuda a ocultarse –a ser Diana– si quiere satisfacer sus pasiones más primarias, porque “los individuos tienen derechos que exceden a los de la sociedad” (Oleza, 1990: 207). Acierta Esther Fernández cuando afirma que “la apariencia de mujer sumisa y recatada bajo la cual se nos presenta Leonarda al principio de la obra se reduce a una simple pose social” (2008: 776). Una conclusión que también extrae Jaime Fernández: “obedece a una educación y a un comportamiento social del que ha sido víctima, resultando en algo así como un módulo de conducta por el que se tiene que guiar sin libertad” (1986: 823).

Y vuelve Leonarda a ser víctima de esa sociedad que la obliga a enmascararse por temor a las habladurías, ya que el desenlace de la comedia termina en boda a pesar de la voluntad de la viuda: “Dejadme aquí, pensamientos;/ no hay más, no me he de casar ” (vv. 113-114). Intenta Leonarda reinar en sus decisiones y durante un tiempo satisface su deseo guardando las apariencias, pero la vorágine de la sociedad representada en los tres galanes y el clímax al que habían ascendido los rumores la conducen a lo inevitable: “Aqueste hidalgo es Camilo/ [...] Si fuere voluntad suya,/ yo quiero ser su mujer” (vv. 2923-2929). Se propone ella misma en matrimonio porque no hay otra salida, las máscaras se han desvelado y si quiere seguir salvaguardando su honor ha de dar el “sí quiero” a lo que antes negaba, puesto que como bien señaló De Armas:

The purpose of these *comedias* is not the overthrow of order, it is not to make woman the perpetual ruler (although she does, for a time, become the author-creator). The purpose of this joyous charade has simply been woman’s desire to demonstrate her humanity to man. In the end society will intervene and demand the return to the “proper” roles (1976: 59-60).

---

<sup>327</sup> Este verso “por muchos años y buenos” es el mismo que emplean los tres pretendientes para cerrar la buenaventura que les profesan a los novios, con lo que Lope no desaprovechó ni un instante para ridiculizarlos y para extirparles todo rasgo de individualidad. De ahí también esa asociación de los tres galanes como los ecos y el sentir de la sociedad castradora de la época.

Si la preponderancia de la honra era la semilla compositiva que contenía el tono de *La viuda valenciana*, la deshonra es el *leit motiv* que palpita tras el cantar de *La fuerza lastimosa*. Una canción que como aquella nació de la pluma del Fénix aunque en esta ocasión inspirándose el dramaturgo en el argumento de un romance hispánico<sup>328</sup> que desde su creación, hacia 1454<sup>329</sup>, viajó a través de las generaciones y cuyos ecos recogió Lope en forma dramática<sup>330</sup>.

La única canción de este drama palatino queda engarzada hacia la mitad del segundo acto (vv. 1192-1203) y en ella se entona la deshonra de la protagonista lopesca, la Infanta Dionisia, pero tras la máscara que dictaba el relato popular, la figura de la Infanta Olimpia; una abandonada por el duque de Vireno, aquella, por el Conde Enrique.

El enredo argumental gira alrededor de la desventurada Infanta quien cree que el Conde Enrique la abandonó tras gozarla. Todo su sufrimiento lo contiene el tono a pesar de equivocarse la dama, pues en realidad fue el duque Octavio quien, suplantando la identidad de Enrique, la gozó. La canción es el centro neurálgico de todas las hebras que se tejen en la Comedia. En sus versos se arraiga, como las plantas en la tierra, el *leit motiv* sobre el que descansa el pilar de la obra, la desdicha de la Infanta. Un tema que, sin embargo, no alcanza a ser trágico porque no aprovecha Lope los resortes dramáticos que le proporcionaba la historia, sino que de esta tan solo conserva el motivo de la deshonra que es, precisamente, el que ancla desde la ladera lírica.

Si este tono es cantado en una escena interior y palatina, el de *La discreta enamorada* lo enmarca Lope en un cuadro exterior y urbano (vv. 1128-1138), porque la canción de la que brotan las hebras temáticas de esta obra se canta en el Prado de San Jerónimo, tan propicio para el encuentro amoroso. El cantar retoma en sus versos el tópico latino que atraviesa toda la pieza: *oculi sunt in amore duces*, “en el amor, los ojos son la guía”. Los vocablos pertenecientes al campo semántico de la vista a propósito del

---

<sup>328</sup> Su origen hispánico fue puesto en duda por Nigra y Gastón Paris, quienes creen que se engendró en Francia y de allí se propagó a la Italia septentrional, a Catalunya, a Castilla y a Portugal. Menéndez Pidal, sin embargo, afirma que “Este romance juglaresco, tan original en su tema, es a la vez notoriamente español, por su misma esencia” (1968a: 360). Para saber más sobre su polémico origen, véase *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: teoría e historia*, II. Madrid, España: Espasa-Calpe, pp. 356-361.

<sup>329</sup> También la fecha ha sido una cuestión polémica. Sigo la indicada por Menéndez Pidal por parecerme la más certera, pero para hacerse eco de la controversia véase, Montgrony, R. (Ed.). (1998). «*La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, II, I. Lleida, España: Editorial Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 72-73.

<sup>330</sup> Véase, García, L., (1972). *El tema del Conde Alarcos. Del romancero a Jacinto Grau*. Madrid, España: CSIC, donde se resigue la vivencia del romance del Conde Alarcos, desde su texto primitivo hasta el siglo XX.

sentimiento amoroso serán constantes a lo largo de toda la comedia, pero especialmente en el acto I, y quedarán condensados en la canción del acto II, que hará las veces de compendio sintetizador del argumento dramático de la obra. Cantan los Músicos:

Cuando tan hermosa os miro,  
de amor suspiro,  
y cuando no os veo,  
suspira por mí el deseo.  
Cuando mis ojos os ven,  
van a gozar tanto bien;  
mas como por su desdén  
de los vuestros me retiro,  
de amor suspiro;  
y cuando no os veo,  
suspiro por mi deseo (vv. 1128-1138)<sup>331</sup>

Hasta en cinco ocasiones aparece el término “ojo/ojos” en los primeros setenta versos de la comedia, cuya acción *in media res* subraya la preocupación de Belisa por guardar a su hija, “que cuantos ojos la miran,/ con tantas flechas la clavan” (vv. 63-64).

El motivo neoplatónico de la primacía de la vista en el amor queda así fijado desde el inicio de la obra en términos semejantes a como los estableció Ibn Hazn de Córdoba en el capítulo V de *El collar de la paloma*, cuyo título, *Sobre quien se enamora por una sola mirada* armoniza con la pretensión que Fenisa tiene reservada para Lucindo: dejando caer un lienzo al lado de su enamorado, busca la dama establecer contacto visual con “un hombre que no me ha visto,/ ni se acuerda si nació” (vv. 148-149).

De las dos modalidades que distingue Hazn sobre enamorarse por una sola mirada, la traza de Fenisa se vincula con la primera “en que un hombre se enamor[a] de la figura externa de una mujer, sin saber quién es y sin conocer su nombre ni dónde vive” (1971: 128). Del siglo I aC., el motivo viajó hasta el Renacimiento donde Castiglione reprodujo el tópico de Propercio para instruir en amores a todo buen *Cortesano*: “Y así bien se puede decir que los ojos son la guía de los amores” (1967: 146), hasta ser retomado, finalmente, por Lope de Vega en *La discreta enamorada* como eje central de su argumento dramático engendrado de la herencia neoplatónica: “es doctrina neoplatónica que el amor nace de la contemplación de la hermosura, la cual tiene un sentido simbólico respecto de la bondad o virtud” (Pozuelo, 1979: 75).

---

<sup>331</sup> Alín y Barrio la transcriben con una ligera modificación en el último verso: “suspira por mi el deseo”.

En este sentido, la letra que se canta en el Prado funciona como un interludio musical que permite recrear el tema de la comedia, pues en ella aparecen hipónimos (mirar, ver, ojos) cuyo hiperónimo (el sentido de la vista) engarza con el tópico *properciano*. Los suspiros son la expresión del yo poético entendidos en su doble significación: por un lado, son la exteriorización del amor, pero, por el otro, revelan los anhelos del enamorado ante la privación de la contemplación de su amada. La canción gira entorno al tópico más socorrido, el del amor que entra por los ojos, y el Fénix juega con la contraposición entre el goce de la contemplación versus el deseo ante la ausencia. Quizá tuviera presente el dramaturgo las doctrinas de Castiglione, quien en el Capítulo VI de su *Cortesano* ya afirmó que:

Verdaderamente alguna vez mayor amor se descubre en un suspiro que salga de las entrañas, en un buen acatamiento y en un miedo, que en mil palabras. Tras esto los ojos hacen mucho al caso, y son grandes solicitadores; son los diligentes y fieles mensajeros que a cada paso llevan fuertes mensajes de parte del corazón, y muchas veces muestran con mayor fuerza las pasiones del alma, que no hace la lengua ni las cartas, ni otros recaudos (2003: 146).

El tono, por tanto, recrea el germen de la comedia, donde todos los personajes padecen, en un momento u otro, el desdén de la persona amada: Lucindo, en un inicio rechaza a Fenisa, porque se ha encaprichado de Gerarda, quien, por su parte, lo encela con su romance con Doristeo, pero posteriormente será Lucindo quien rehusará a Gerarda cuando esta se haya enamorado de él, porque el galán ahora se abrasará de amor por Fenisa, quien también desdeñará al Capitán, el cual se verá obligado a casarse con Belisa ante la frialdad que esta sufrirá por parte de Lucindo. Todo un enredo de amores que erigen al dios Cupido como el verdadero protagonista de esta pieza dramática donde los ojos están entendidos en su vertiente neoplatónica, es decir, como “vehículo de comunicación de las almas [...] porque los ojos no son sino trasunto del alma y por ello basta una mirada para aprehender su naturaleza” (Herrera, 2001: 77-79). Es por ello que Fenisa, cuando tira el lienzo al suelo, pretende que Lucindo la mire a los ojos porque “si a los ojos me mira,/ verá toda el alma en ellos” (vv.180-181).

Lope fue un gran conocedor de la herencia que lo precedía y bebiendo de los viejos tópicos latinos filtrados por la doctrina neoplatónica, compuso una obra cuyo génesis quedó sintetizado en la única letra que se canta en la comedia, donde el interludio musical no solo describe lo que está ocurriendo en escena, sino que recrea el tema de la obra en el que los ojos encienden “el fuego de la pasión y del deseo”

(Pedraza, 1993: 48). No es baladí que la pieza concluya con el alboroto de todos los personajes a la exclamación de “¡Fuego!”, “¡Fuego en mi casa!”, “¡Fuego, madre!”, “¿Fuego en la casa?”, “¿Fuego en casa?”, etc. antes de que Fenisa revele que “Con Lucindo me he casado” (v. 3046). Todos los personajes se han abrasado de amor, pero los únicos que “van a gozar tanto bien”, como cantaba el tono, van a ser Fenisa y Lucindo, porque el único y verdadero amor desde el principio de la obra ha sido el de la dama hacia su galán.

La primacía del interés por encima del amor es el andamiaje dramático en que se asienta *Servir a señor discreto* y este *leit motiv* lo fija Lope musicalmente en la última canción de la obra (vv. 2781-2809), la cual, y a diferencia de los tonos hasta aquí analizados, está acompañada por el baile. “El desplazamiento social del amor por el interés es la fuerza motriz de la obra misma que se encuentra condensada en la canción” (Campbell, 1997: 289).

Bajo la tipología de la comedia de enredo, Lope introduce una realidad social de su época donde la relación nobleza-dinero circulaba de la mano y, a pesar de que lopistas como Díez Borque afirmen que “no son frecuentes las alusiones al dinero en la comedia” (1976: 72), lo cierto es que “estas referencias se hallan presentes en gran parte de su obra teatral” (Roncero, 2016: 41). Es el caso de *Servir a señor discreto* donde lo monetario goza de un lugar privilegiado dentro del desarrollo de la trama, la cual se ve, además, reforzada por ese otro lenguaje presente en las comedias del Fénix, el musical, mediante el que Lope apuntala el indisociable binomio amor-interés en el que se enraíza la pieza.

Son muchos los estudios que aluden a la sociedad estamental española de los siglos XVI y XVII: hasta no hace mucho, los historiadores definían la sociedad del Siglo de Oro como un sistema estamental inviable de derrocar y caracterizado por su rigidez<sup>332</sup>. Sin embargo, renovadas investigaciones como *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad* (2007), de Enrique Soria ponen en entredicho esa afirmación y se inclinan por definir la sociedad contemporánea de Lope como “un universo estamental tendencialmente clasista” (38-39) donde el dinero se alzó como un elemento poroso que permitió el movimiento entre los antiguos “estanques” sociales, inamovibles según los viejos tratados, penetrables según las nuevas aproximaciones: “las familias adineradas ingresaron, y lo hicieron a miles en el seno de la nobleza sin

---

<sup>332</sup> Véase, Díez, J. M., (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, España: Cátedra, p. 254 y siguientes.

demasiados traumas” (320). El dinero, por lo tanto, se erigió como un “poderoso caballero”<sup>333</sup> como atestiguan fuentes secundarias, la Edad de Oro “vive abrumada por el peso del poder del dinero” (Maravall, 1980: 116). Pero también, fuentes primarias como la definición que de este término reflejó Covarrubias en su *Tesoro*, la cual termina afirmando que “hoy día [...] todo lo sujeta el dinero” (2006: 1410).

Del mismo modo que escudos y maravedíes cobraron en el siglo XVII un papel protagonista dentro de la sociedad española, así lo harán también en *Servir a señor discreto* donde la relación amorosa entre el galán y la dama estará filtrada por el interés monetario: “El amor de Pedro y Eleonor tiene, pues, y por ambas partes, más de conveniencia que de pasión” (Grilli, 2001: 669).

El tono compendia bajo un halo irónico-burlesco el eje temático de la comedia como un microcosmos que refleja la realidad social de aquel entonces, el binomio amor-interés representados en el cantar por el Nuevo Mundo y España, respectivamente. La máxima petrarquista que aparece en el tono “amor con amor se paga” se cumple en una dislocación materialista que, por otro lado, ha estado atravesando toda la pieza dramática. Es cierto, como afirma Ysla Campbell, que el cantar “condensa una enseñanza de convivencia humana pacífica donde las distinciones estamentales o raciales y el dinero, pasan a segundo plano, ocupando el primero el amor” (1997: 291), pero no es menos cierto que, a pesar de que la letrilla parece privilegiar a Eros frente al beneficio, la resolución final de la pieza refleja que “en la sociedad de su época [la de Lope] todo lo domina el interés” (Roncero, 2016: 48-49).

La dificultad de aprehender el verdadero tema que subyace bajo el tejido dramático de *El villano en su rincón* es una de las piedras de toque del corpus lopesco que la crítica ha intentado sortear. Desde Bataillon hasta Martínez Berbel, pasando por Hesse, Zamora Vicente, Wardropper o Sánchez Romeralo, todos ellos, y aún muchos otros, se acercaron a la obra desde sus propias mimbres para legar una mirada que, no en pocas ocasiones, contradice, dirige o invalida la propuesta de un colega predecesor. El amor como fuerza que todo lo puede<sup>334</sup>, un trasunto político de carácter aleccionador<sup>335</sup>, el manido tópico de menosprecio de Corte, alabanza de aldea<sup>336</sup>, etc.,

---

<sup>333</sup> Recuérdese la letrilla satírica de Francisco de Quevedo, “Poderoso Caballero es don Dinero”.

<sup>334</sup> Para saber más, véase, Hesse, E., (1960). «The sense of Lope’s *El villano en su rincón*». *Studies in Philology*, 57, 2, pp. 165-177. Y, Wardropper, B. W., (1971). «La venganza de Maquiavelo: *El villano en su rincón*». *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, España: Castalia, pp. 765-772.

<sup>335</sup> Defiende sobre todo esta idea Antonio Sánchez Romeralo (1988-1994) en su artículo «*El villano en su rincón*, lección política», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid: España, Castalia, v.

¿cuál es el *leit motiv* en el que se enraíza este drama imaginario palatino? Y, lo más importante, ¿lo fijó Lope como en el resto de Comedias hasta aquí analizadas desde la vertiente musical? Estoy de acuerdo con Antonio Sánchez Romeralo cuando afirma que en *El villano* “el tema principal aparece como desviado del eje de la composición por una profusión de temas y motivos” (1988-1994: 323) y quizá una aproximación dramático-musical pueda ayudar a dilucidar un asunto que aún a día de hoy sigue avivando la polémica.

En el caso de *El villano* y probablemente por tratarse de una obra de gran complejidad donde el Fénix aunó una prodigalidad de asuntos y motivos, el andamiaje dramático sobre el que descansa la Comedia queda anclado no en uno, sino en dos tonos que son las dos caras de una misma moneda. Juan Labrador es un villano que se enorgullece de su vida labriega y se alegra de no haber pisado jamás la corte por los peligros que esta acarrea. La línea argumental de la obra, sin embargo, no versa sobre la exaltación del tópico horaciano de la vida en el campo, sino sobre la necesaria presencia del Rey, cuya figura es la única capaz de concertar los extremos.

La primera de estas dos canciones que aprehende el *leit motiv* de *El villano* tiene lugar en casa de Juan Labrador donde él es el anfitrión de un Rey oculto bajo los ropajes de un falso alcaide de París. La silva de doce versos (vv. 1865-1876) exalta el tópico del *beatus ille*, pero tendrá su correspondiente respuesta en el acto III, en otra cena, ahora en Palacio Real y con Juan Labrador como invitado y el Rey como anfitrión (vv. 2880-2885). El diálogo de ambas escenas no queda constatado por la semejanza de los cuadros, ni por compartir los tonos el mismo íncipit garcilasiano (“Cuán bienaventurado”), ni siquiera por encajarse ambos cantares bajo la estructura métrica de la silva. Lo que enlaza a ambas canciones, al margen de estos elementos externos que facilitan la labor del crítico, es su reciprocidad, porque el clásico enfrentamiento aldea-corte queda matizado en Lope por una nueva perspectiva barroca donde el dramaturgo “contrapone y compara la corte y la aldea para concertarlas en la armonía de altos y bajos, la armonía de la vida, superando así el tema horaciano” (Casalduero, 1962: 61).

La silva del acto II es tan solo el reverso de la moneda, sin cuyo anverso, la silva del acto III, no puede entenderse ni interpretarse la obra en su sentido global y unitario, porque en *El villano* no persiguió el Fénix exaltar la vida en el campo en contraposición

---

3-1, pp. 323-338. Y sigue esta misma senda Juan María Marín (1999) en su edición de *El villano en su rincón*. Madrid: España, Cátedra, pp. 9-85

<sup>336</sup> Félix Carrasco (1992) ve en *El villano en su rincón* “una realización dramática del *beatus ille*” (838) y para él este es el verdadero tema de la obra.

a la Corte como así lo hiciera en *Con su pan se lo coma*, sino que la empresa poética a la que aspiraba el dramaturgo con *El villano en su rincón* fue mucho más compleja: el concierto de los extremos es el germen de esta Comedia donde la única y válida figura que se erige como el gran “juntador de desiguales” es el Rey. Desde esta perspectiva *El villano* fue, como tantas otras, una Comedia puesta al servicio de la monarquía hispánica de la que fue Lope un férreo y convencidísimo defensor:

Se dramatiza un caso concreto, el de Juan Labrador, del que se desprende una enseñanza ejemplar, la insuficiencia de la vida retirada y la necesidad de ver al Rey [...] Lope de Vega [...] convencido de que tal organización político-social presidida por una Monarquía Absoluta y Teocéntrica era la mejor de las pensables, puso su pluma al servicio del sistema, al que hacía propaganda con su teatro [...] sólo la Corona había sido capaz de barrer los riesgos de injustas situaciones feudales. Lope de Vega era un convencido de la causa monárquica y creía que era el garante de la justicia, el orden y la armonía social (Marín, 1999: 27 y 40).

Enraizar musicalmente una de las hebras compositivas que enraman el tejido argumental de una Comedia fue una técnica que acompañó al Fénix hasta el final de sus días, puesto que si ya la empleó en Comedias tan tempranas como *La viuda valenciana* o *La fuerza lastimosa*, siguió haciéndolo incluso en la última obra fidedigna que se conoce del dramaturgo, *Las bazarrias de Belisa*.

Del único paréntesis musical presente en la comedia (vv. 1354-1357 y 1362-1368) emana la esencia de la obra, ya que, por un lado, el cantar recoge el marco que sirve de cuadro para el escenario amoroso, el Soto, relacionado sinécdoticamente con Madrid:

Nos movemos en una fiesta primaveral, mayo naciente, junto al Manzanares, río pequeño. A nuestras espaldas, Madrid. [...] el gran personaje, que no se cita, sin el que la comedia no sería posible. [...] para dirigirnos a la orilla del Manzanares, junto al Soto” (Zamora, 1963: 97-98).

Y, por el otro, el tono ancla musicalmente el eje axial que vertebra la trama: la metáfora del amanecer como el despertar de la consciencia, personificado en el personaje de Belisa y, posteriormente, en el del Conde, ya que su resurgimiento tendrá lugar a partir de esta canción. Indica la acotación, *Siéntese en una silla, y canten los Músicos*:

Antes que amanezca  
sale Belisa;  
cuando llegue al Soto

será de día  
[...]  
Mañanicas de mayo  
salen las damas;  
con achaques de acero  
las vidas matan.  
No ha salido el alba  
y sale Belisa  
Cuando, etc. [llegue al Soto  
será de día] (vv. 1354-1357 y 1362-1368)<sup>337</sup>

Belisa es el motivo central de esta canción<sup>338</sup> compuesta por el Conde en una ocasión más feliz y que ahora le cantan sus Músicos en la intimidad de su alcoba para tratar de difuminar su tristeza por el desdén de la dama. Se trata, como afirma Kirschner de “una canción de amor [...] que evoca la delicadeza poética del cuadro del acto anterior” (1997: 69). En efecto, cada uno de los elementos presentes en el cantar (el Soto, el mes de mayo y, el que resulta más interesante para este análisis, el amanecer) habían sido ya diseminados por Lope hasta su anclaje musical en el acto II. Estructuralmente, pues, la canción se robustece también de una importante relevancia, sobre todo y especialmente si no se pierde de vista que el Fénix la engarzó en una ubicación estratégica, hacia la mitad de la comedia.

El lugar de encuentro de la poliédrica figura que conforman los deseos de los diferentes personajes (Belisa, el Conde don Enrique, Lucinda y don Juan) fue junto al Manzanares, en el Soto. Allí se reunieron en el acto I envueltos por la estación primaveral, “¡Bravo mayo!” (v. 514), que avivó las pasiones al ser este el “mes de la renovación de la primavera florida después del oscuro y frío invierno. Es también la hora del despertar de los sentidos y del nacer del nuevo día” (Kirschner, 1997: 65).

Este nuevo amanecer al que hace referencia Kirschner y en el que reposa la letra para cantar se personifica en la comedia *a priori* con el personaje de Belisa, pues si en la apertura de la obra la presentaba Lope en la interioridad de su casa y vestida de negro, saldrá ahora a una escena exterior (al Soto) y amparada por el color<sup>339</sup> de su

---

<sup>337</sup> Hartzzenbusch y Zamora Vicente añaden en sendas ediciones “llegue al Soto/ será de día”, y hacen la comedia un verso más larga. En *Artelope* se añade también pero entre corchetes.

<sup>338</sup> Alín y Barrio la insertan en el apartado de *Canciones no identificadas*, nº. 237 en su *Cancionero* al no hallar antecedentes populares de esta canción. Por lo tanto, no se comprende por qué Enrique García Santo-Tomás afirma en el prólogo a su edición de la obra que los músicos “cantan una hermosa cancioncilla popular con Belisa como motivo central” (2004: 30). Armonizo con el análisis de Zamora Vicente quien habla de “un aire popular [...] o una “frescura de la canción popular [...] reinterpretada por Lope con acierto sin igual, con cercanía estrecha y sin recelos” (1963: 110-111).

<sup>339</sup> Indica la acotación: *entre con la mayor gala de color que pueda, manto y sombrero de plumas.*

vestimenta<sup>340</sup>. Sale la dama a escena después de que el Conde declame un bellissimo romance (vv. 559-646) casi a modo de conjuro en el que se dirige a la ausente Belisa como un Sol que debe aparecer, amanecer: “Mira que te aguarda el Soto,/ y que en su verde alameda/ aún no han cantado las aves,/ por esperar que amanezcas” (vv. 571-574).

En su artículo «The importance of the Conde Enrique in Lope’s *Las bizarrías de Belisa*», Jerry Ann Land define la comedia como un despertar hacia una nueva consciencia: “*Las bizarrías de Belisa* is in its own way every bit as much a story of awakening and new awareness as is the more serious play of Calderón, *La vida es sueño*” (1974: 106), con lo que no es baladí que el motivo del amanecer aparezca en repetidas ocasiones en la obra hasta fijarse musicalmente en la canción. La torre a la que está encadenado el Conde es la de su propia ilusión poética y su interés por Belisa no es hacia la mujer, sino hacia la bella imagen<sup>341</sup> que de ella proyecta:

He is concerned not with the lady herself but with the beautiful illusion she projects, with her *parecer* not her *ser*. It is not the lady he loves but the illusion created by his own poetry (1974: 113).

Por lo tanto, si el amor del Conde nace de su rol como poeta y Belisa, tal y como afirma Land, “represents the person who has achieved an awakening in life” (1974: 107), Enrique deberá todavía llevar a cabo su propio despertar: “the Conde is representative of one who has not yet reached the state of *entendimiento*” (1974: 107).

Desde este acercamiento, pues, la canción se erige como la última manifestación de la fascinación de don Enrique por Belisa, el punto álgido de su enmarañado entendimiento hasta su progresivo destrenzado ya en el acto III: “Hoy viene al suelo la torre/ de mi necio y loco amor,/ que contra vuestro rigor,/ el ser quien soy me socorre” (vv. 2261-2264).

La bisectriz de la comedia ha sido el lugar escogido por Lope para insertar una canción que hace las veces de bisagra al ceder el paso al espectador hacia el

---

<sup>340</sup> Su traje, sin embargo, no refleja una mudanza en su ánimo, sino que “denota su forma de ser esencial, es decir, su bizarría. [...] el colorido del traje puede relacionarse con el ingrediente particularmente detonador del carácter y forma de ser de Belisa” (Kirschner, 1997: 66).

<sup>341</sup> De esta enfermedad de amor ya habló Arnaldo de Vilanova en su *De parte operata*: “la enfermedad de amor, que llama también hereos, [es] como un tipo de alienación en que el amante no juzga correctamente al considerar la especie aprehendida de la amada como más excelente y deleitable que la de otra. Un juicio como éste excita en el amante un deseo tan vehemente que le lleva a perseguir a quien se lo provoca y a requerir a menudo toda su atención” (Morros, 2009: 142).

desvanecimiento del almacén del poeta, hacia el despertar y el reconocimiento del error. En palabras de Land, “The Conde, too has *caído en la cuenta*” (1974: 114):

y porque veáis que he sido  
tan galán como señor,  
desde aquí dejo el amor,  
sin admitirle jamás,  
que no es bien que pueda más  
mi gusto, que mi valor (vv. 2245-2250)

Al llegar al ocaso de la comedia, el público ha asistido a sucesivos desplazamientos tanto espaciales (del interior al exterior) como temporales (del día a la noche):

En oposición a los dos previos actos que habían empezado durante el día y en el espacio protector de la residencia de Belisa, el acto tercero se abre en el secreto de la noche y en medio de la calle en la que reside Lucinda” (Kirschner, 1997: 70).

Musicalmente, estos movimientos del sustrato dramático son alimentados por la idea del paso del tiempo que late en la canción tanto por el motivo del amanecer, lo que implica el resurgir de un nuevo día, como por las erosiones que, irremediamente, produce el devenir de Saturno: la alegría lejana del Conde al componer el cantar se contrapone ahora con la tristeza de su actual presente en el que la escucha vanamente para consolarse de los desdenes de su amada:

Past and present are contrasted again in *Las bizzarrías de Belisa*, Lope’s last known play. [...] The song provides a situation of a simultaneous, contrasting vision of his feelings. [...] the song here serves to demonstrate that Time has brought change, or so Count Enrique believes, hence the melancholy tone of his reflections (Umpierre, 1975: 93).

Es cierto que la música no logra mitigar los trances del Conde, pero, paradójicamente, en la letra se le desvela el bálsamo para sanarse. Este ropaje metafórico del amanecer que el Conde emplea a imitación del legado simbólico petrarquista, donde la *donna* se asimila con la imagen del Sol adquiere, a su vez, otro sentido metafórico si se vincula con don Enrique: simboliza el desencadenamiento de la torre de inconsciencia en la que está cautivo y el despertar de una nueva mirada que lo lleve a acercarse a Belisa sin ojos de fascinación vinculados a su rol de poeta.

### 3. El tono como punto de inflexión dramática: el baile y la danza

La Comedias incluidas en este sub-apartad<sup>342</sup> comparten el mismo denominador en común: en todas ellas los tonos se cantan en el último acto y se acompañan, además, de bailes y danzas en una especie de recreación donde los movimientos y los ademanes de manos y pies parecen recrear el inicio del desenmarañamiento del enredo dramático para poder encaminarse la obra hacia el final feliz arquetípico de la Comedia Nueva.

Estas características, no obstante y como se comprobará a continuación, son parejas en aquellas piezas englobadas bajo el género de la comedia urbana, pero difieren en aquellas otras, los dramas, donde la seriedad del argumento anulaba por completo la algarabía que comporta la presencia del baile.

### **a)- Los dramas**

Tanto en *El duque de Viseo* como en *Ello dirá* los últimos tonos cantados desencadenan desde el punto de vista argumental el desenredo del conflicto temático. La canción, situada estructuralmente en un lugar estratégico, es el punto de inflexión que conduce al espectador hacia el restablecimiento de un orden alterado por los sentimientos y las acciones de los personajes a lo largo de la obra.

La crítica en estos años<sup>343</sup> se ha puesto de acuerdo en señalar el carácter advenidero del único paréntesis musical de *El duque de Viseo* (acto III), donde los tonos amonestan y preludian el trágico final del protagonista. La lealtad de este, sin embargo, queda fijada en su sordez con respecto a la canción, puesto que, a pesar de que esta le advierte de que va a morir y de que se “guarde” del Rey, acude el de Viseo ante su monarca, porque:

El monarca, en determinados períodos históricos –acaso por la influencia no lejana de la aureola que adornó a los pontífices medievales–, gozó de un inequívoco matiz sagrado. [...] Como recipiendario de los favores divinos, el Rey se caracterizaba por estar en particular y estrecha comunión con Dios, y, desde un punto de vista práctico, muy bien podía aparecer a sus contemporáneos como el lugarteniente de Dios en la tierra, dado que Dios había depositado en él una confianza especial (Nin de Cardona, 1973: 295).

Desde estas mimbres, la escena musical y la posterior, en la que la sombra del difunto Guimaráns subraya desde la ultratumba el consejo puesto en música (“Guárdate

---

<sup>342</sup> Por orden cronológico, estas son: *El duque de Viseo*, *La octava maravilla*, *La dama boba*, *la burgalesa de Lerma* y *Ello dirá*.

<sup>343</sup> Émile Gigas (1917), María Rosa Álvarez Sellers (1995), Ysla Campbell (2007), Joan Oleza (2013).

del Rey [...] Que te guardes”) ejercen estructuralmente dos importantes funciones. En primer lugar, permiten la comunicación con lo celestial. Pareciera que el ambiente misterioso con el que se ha teñido la escena<sup>344</sup> junto con aquella voz que *canta dentro tristemente* fueran avisos divinos para salvaguardar al Duque<sup>345</sup>. Y, en segundo lugar, la sordez del protagonista compendia uno de los temas que atraviesa la Comedia, la idealización del vasallaje ideal, puesto que, a pesar de ser consciente de que va a morir, acude el de Viseo ante su Rey.

Su lealtad para con don Juan II ha sido inquebrantable a lo largo de toda la pieza<sup>346</sup>, pero su punto álgido, la máxima prueba de la fidelidad de un súbdito ante su Rey, la trenza Lope con el lenguaje musical para anclar líricamente el desencadenante de la tragedia. El tono lo precipita todo: la integridad del Duque le ha cerrado los oídos a las advertencias del cantar y al presenciarse ante el Rey, su actitud desata la ira del monarca hasta culminar en una cadena de muertes desencadenadas a raíz del asesinato del de Viseo. Se han hecho realidad los peores augurios del tono: “guárdate, Abel desdichado;/ que malas informaciones/ ensangrientan nobles manos”, pero la rectitud del Duque se enaltece con la misma robustez que se debilita la autoridad real.

También en *Ello dirá* el punto de inflexión dramática se produce a raíz del último tono cantado (vv. 2951-2954), una seguidilla compuesta por Lope para la ocasión en la que el dramaturgo recogió la matriz compositiva sobre la que se teje este drama. El Fénix compendia en la brevedad de cuatro versos un principio universal, la verdad sobre la que se enraíza el enredo amoroso de esta obra y de tantas composiciones lopescas donde el dios Amor es realmente el protagonista. La seguidilla confronta el placer de ser correspondido con el tormento de amar siendo aborrecido:

No hay placer  
como, querido, querer.  
No hay pesar  
como, aborrecido, amar (vv. 2951-2954)

Pero el tono no funciona únicamente como catalizador del *leit motiv* que atraviesa toda la fábula teatral, sino que estructuralmente la música cede el paso a las

---

<sup>344</sup> Exclamará el Duque: “¡Ay noche! Nunca te vi/ tan negra” (p. 258).

<sup>345</sup> También en *El Caballero de Olmedo* el cantar parece ser un aviso divino que advierte a don Alonso de su propia muerte. Una interesante comparación entre ambas obras, *El Duque de Viseo* y *El Caballero de Olmedo*, sobre todo en lo que respecta a la función de los cantares, podemos encontrarla en el artículo de María Rosa Álvarez Sellers (1995).

<sup>346</sup> “que se trate bien del Rey,/ que es nuestro dueño absoluto”(p. 197), “dos mil años aumente/ el cielo, señor, tu vida” (p. 226), etc.

siguientes escenas donde, tras el develamiento de las máscaras, se restablecerá la armonía perdida.

El casamiento entre Teodoro y Octavia está siendo paradójicamente amenizado por esta canción y de la unión está siendo testigo la verdadera esposa del general, Marcela a la que este ordenó matar tras creer Teodoro que ella le era infiel con el emperador. Las nupcias, sin embargo, no llegan a producirse, porque la escena es interrumpida por la presencia de Otón y su séquito quienes acusan a Teodoro de asesinar a su mujer para casarse con Octavia. El cantar es el rebufo que contrapone dos situaciones antitéticas amor-desdicha que, si bien en primera instancia se relacionan con Octavia y Marcela respectivamente, a raíz de la canción, lo harán de manera opuesta.

Cuando se canta el tono, Octavia queda vinculada con los dos primeros versos de la seguidilla: ella ama a Teodoro y está siendo correspondida porque va a casarse con él. Por el contrario, es la pobre Marcela la que, a hurtadillas, contempla la boda de su esposo quien la aborrece a pesar de que ella lo ame. Sin embargo, la situación se invierte tras el cantar, porque era imperativo que el caos se restableciera. El emperador confiesa que Marcela no es su amante, sino su hija al igual que Federico quien le pide entonces a su padre la mano de Octavia. Este se la otorga y condena a muerte a Teodoro por haber matado a Marcela, pero en ese momento, la falsa labradora desvela su disfraz, está viva y, por tanto, Otón le perdona la vida a Teodoro y este sigue, muy a su pesar, casado con ella. Ahora es Marcela la que ama y es correspondida y, por el contrario, es Octavia la que queda reflejada en los dos últimos versos de la seguidilla, porque a pesar de su amor por Teodoro debe casarse, ya que así se lo ordena el emperador, con Federico.

### **b)- La comedia urbana**

El halo trágico que envuelve las dos obras anteriores, se derrame en ellas sangre (*El duque de Viseo*) o no (*Ello dirá*), se disipa en las tres comedias que a continuación se incluyen<sup>347</sup> donde el baile acentúa una escena celebratoria que se erige, además, como el clímax del nudo dramático antes del inicio del desenredo.

En *La octava maravilla* el motivo del rechazo amoroso que palpita tras los dos únicos tonos de la comedia resuena con la verdadera empresa que persiguió el Fénix en la escritura de esta obra: el apoyo a la política de expulsión de los moriscos que aprobó

---

<sup>347</sup> Por orden cronológico, estas son: *La octava maravilla*, *La dama boba* y *La burgalesa de Lerma*.

Felipe III y que se produjo en el reino hispano de manera escalonada entre los años 1609 y 1613. El binomio morisco-rechazo tan arraigado a la época contemporánea de Lope se trenza con la trama secundaria de los amores entre el moro Tomar y la morisca doña Ana para que mediante la unión de los dos protagonistas el público entienda que, aunque fuera de España, los moriscos podían ser dichosos. Se trata, no cabe duda, de una versión dulcificada de lo que en realidad fue la “tragedia de una minoría”<sup>348</sup>, porque el final feliz de la historia de amor pretende ser espejo de la política de expulsión de Felipe III y la música vuelve a estar, de nuevo, al servicio de las intenciones dramáticas del Fénix, pero en esta comedia, además, se enlaza con pretensiones políticas.

Doña Ana, aunque de ascendencia mora, está bautizada en el cristianismo, pero Tomar profesa todavía su fe a Alá. Será hacia el ocaso del último acto y justo después de los tonos de desamor (vv. 2662-2673 y 2684-2687), que paradójicamente amenizan la boda entre Ozmín y Briseida, cuando el rey de Bengala reaparezca en el escenario ya bautizado en la fe cristiana:

Tomar, antes moro, y Ana, morisca, se enlazan en cristiano matrimonio para reinar feliz, y cristianamente, en Bengala. Un enlace tan feliz como el que se produce en esta *Octava maravilla* cuando Lope entrevera en ella los ecos de la historia y la libertad de la fábula (Valdés, 2011: 905).

La música es, por tanto, la encargada de atestiguar el amor terrenal entre ambos como bisagra que dará acceso a Tomar al amor superior, el del dios cristiano. Por este motivo, es solo después del último paréntesis musical de la comedia que el rey bengalí puede salir a escena ya bautizado, porque su reaparición como Felipe era el último eslabón de su entrega por la devoción mostrada hacia el reino español. La reconversión es, en consecuencia, la coronación de la empresa política del dramaturgo, que en algunas comedias también asumió su teatro.

Si bien es cierto que Lope ameniza el último tono de *La octava maravilla* con el baile de los portugueses, en *La dama boba* la danza será un eje mucho más axial, porque la armonía de los movimientos simboliza en esta comedia la apertura del ingenio de Finea. De nuevo, en el último acto de la obra engarza Lope un largo paréntesis musical (vv. 2221-2310) en el que bajo la protección de Apolo se defiende la virtud educadora del amor a la luz de la perfecta ejecución del arte de danzar.

---

<sup>348</sup> Para saber más, véase, Domínguez, A., y Bernard, V., (1984). *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Bebe el Fénix de la estela de la Antigüedad clásica con Ovidio y su *Ars amandi*, y del Renacimiento con León Hebreo y *Los diálogos del amor* para, ya en el Barroco, seguir acentuando los vínculos entre Eros y el intelecto. Los dos primeros actos le han servido al dramaturgo para mostrar las torpezas de una joven a quien a nadie ama, pero quien, gracias a las flechas de Cupido, ha ido adquiriendo unos talentos que únicamente podían hacerse manifiestos hacia el ocaso de la comedia, ya que para evidenciar la metamorfosis de Finea antes debía Lope resaltar su bobería. La escena IV del tercer acto, donde la música y la danza adquieren el protagonismo, es el punto álgido, el clímax, del enredo argumental. La perfecta ejecución de sus movimientos demuestran cómo la dama al fin “el seso cobró” (v. 2348) por lo que el enmarañamiento del nudo temático empieza a desanudarse.

Baltasar Castiglione en su *Cortesano* ya había defendido que “para un perfecto cortesano se requiere una perfecta danza” (2003: 133) y Finea atestigua en el único paréntesis musical de la comedia la sentencia del autor renacentista. Amor ha sido su único maestro, él le ha despertado el ingenio, la imaginación y la divina razón, y el espectador ha sido testigo de la metamorfosis de la dama que ha mudado “del no saber al saber” (v. 2391). Desde este acercamiento, la danza, tan original por la confluencia de folklore y novedosa recreación, es la manifestación de todo cuanto se ha silenciado en la comedia –enredos sentimentales, engaños, intereses creados, falsas apariencias, etc.– y, gracias al poder de la música, se convierte, asimismo, en el inicio del desenlace en el que todos los personajes recuperarán la armonía de sus auténticos sentimientos y, finalmente, Laurencio acabará casándose con Finea y Liseo, con Nise.

Más extensa incluso que los casi noventa versos que ocupa el tono de *La dama boba* es la última canción de *La burgalesa de Lerma*, donde en sus más de ciento veinte versos (vv. 2904-3026) Lope hace converger todas las hebras que tejen esta comedia.

Al margen de la importancia argumental que la letra para cantar adquiere dentro de esta obra, estructuralmente la canción es asimismo reseñable, ya que con sus alusiones simbólicas a los enredos amorosos entre todos los personajes (mediante la evocación del “juego de cañas”), sus descripciones negativas del pequeño y ciego dios marinero, etc., se encumbran los estragos que causa el Amor, por lo que el interludio musical, amenizado además por baile, es el clímax que recrea la cara más oscura de Eros antes de que los nudos argumentales empiecen a deshacerse para que cada personaje pueda encontrar así la armonía en su unión con el otro: Leonarda con don Félix y Clavela con Florelo.

La perspectiva excesivamente textual con la que la crítica se ha estado acercando a las obras dramáticas del siglo XVII ha sesgado otras miradas enfocadas por la convicción de que el texto dramático nace con el objetivo de ser representado. Rafael Lapesa ya describió la poesía dramática como aquella que, en lugar de relatar una acción, la representa ante los ojos de un público que, en el Barroco, desarrolló más el sentido del oído que el de la vista por ser aquel un teatro con escasez de recursos<sup>349</sup>.

La realidad escénica de una fábula teatral en la época del Fénix imbricaba el peso indiscutible del poder de la palabra y la connivencia del dramaturgo con su público al que había ido educando representación tras representación. La robustez que lo visual adquiriría posteriormente en el teatro<sup>350</sup>, se debilita en las comedias de corral lopescas ante la arrolladora fuerza de la palabra fijada en la métrica de la que se sirvió Lope, según las nuevas investigaciones<sup>351</sup>, para estructurar sus obras:

El interés de la función interpretativa de la métrica como factor de segmentación de la comedia del Siglo de Oro se integra en la moderna atención al teatro como *texto representado* –interés que se explica por la consideración semiótica de la literatura como hecho comunicativo–, y la importancia de la palabra en el drama, frente a un papel excesivo de la vista, que no correspondía a la realidad de la representación de la comedia en su época. Se trata de destacar lo auditivo, frente a lo espacial, en la constitución del *tempo* dramático. La polimetría característica de la comedia áurea adquiere entonces un protagonismo bien reconocido e interpretado (Domínguez, 2009: 401).

Ya en 1940 el hispanista estadounidense, Courtney Bruerton, y el lopista Silvanus Grisworld Morley publicaron su imprescindible *Chronology of Lope de Vega's Comedies*, un riguroso estudio donde a partir de criterios métricos establecieron una cronología fidedigna de las creaciones del Fénix<sup>352</sup>.

---

<sup>349</sup> Para saber más, véase, Asensio, E., (1989). «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617- 1622)». *Lope de Vega: el teatro*, 1, pp. 229-248. También puede ser de interés, RUÍZ, P., (1995). «Valores dramáticos de los espacios escénicos de corral (*El caballero de Olmedo*, II, 1-3)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71, pp. 49-73.

<sup>350</sup> Sucede así, por ejemplo, en las denominadas “obras de gran aparato escénico” más vinculadas al teatro cortesano y en auge, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

<sup>351</sup> Para saber más, véase, Antonucci, F., (2007). «Introducción: para un estado de la cuestión». *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Madrid, España: Kassel, Reichenberger, pp. 1-30.

<sup>352</sup> Los autores aluden a 316 Comedias cuyo autor es, sin lugar a dudas, Lope. Otras 73 obras que califican de dudosas y 87 cuya autoría se atribuye al dramaturgo, pero que, según los estudiosos, no son del Fénix.

Desde este nuevo enfoque centrado en el espectáculo teatral y no tanto en el texto, y en la relevancia de lo auditivo versus lo visual, los tonos presentes en las obras lopescas dibujan un nuevo recorrido en el análisis del corpus dramático del Fénix, porque la palabra se erigió como una herramienta, la más potente, de la que se disponía en un teatro parco en adornos escénicos. Las canciones, por lo tanto, no solo se enlazan argumentalmente con la obra, sino que estas quedan también imbricadas estructuralmente porque sobre ellas recayó, no en pocas ocasiones, el peso del andamiaje dramático.

En el primero de los sub- apartados, *Comedias engendradas de una canción*, se ha podido comprobar cómo el acervo popular-tradicional filtrado por la música a través de generaciones se modula bajo la pluma lopesca para erigirse en el arrancadero de Comedias tan primerizas como *La bella malmaridada*, pero también tan emblemáticas como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o *El caballero de Olmedo*.

Ya no es, sin embargo, *conditio sine qua non* que el tono pertenezca al pueblo en el segundo de los sub- apartados, *El anclaje dramático musical*, aunque este comparte con aquel el andamiaje lírico de la canción, donde Lope aglutinó el *leit motiv* de la comedia, en el primer caso, porque del tono brotaba la génesis de toda la pieza dramática; y en el segundo, porque en las cancioncillas, fueran estas creación lopesca o no, el Fénix supo recoger la matriz compositiva de sus obras. De ahí el lugar tan estratégico en el que las engarzó, normalmente hacia la bisectriz, en el acto II.

Por último, el tercero de los sub- apartados, *El tono como punto de inflexión dramática: el baile y la danza*, se erige como el clímax de un argumento dramático enrevesado donde lo coreográfico adquiere un sentido simbólico al representar con los aspavientos de las manos y los movimientos de los pies el principio del fin de un caótico enredo sentimental que solo puede empezar a desanudarse hacia el ocaso de la obra, es decir, en el acto III. El baile se anula, no obstante, en aquellas creaciones englobadas bajo el género del drama, porque el tejido temático, eminentemente trágico, no armonizaba con el jolgorio y la algarabía que desprendería una escena bailada.

#### **5.1.2.2. Introito y conclusión**

El dramaturgo del Siglo de Oro dispuso de una gran variedad de versos de los que se servía a su antojo según las necesidades dramáticas del texto teatral. Por todos es conocida la polimetría de las obras áureas que Lope de Vega recogió en su tratado de

1609 (vv. 305-312) como otro recurso más del que valerse para acentuar cambios discursivos:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas (2006: 148).

A este propósito, recupero por ser idónea la comparación con la música empleada por Dixon en su introducción a *El perro del hortelano*, donde el estudioso afirma que de la misma manera que el compositor varía el tempo, el ritmo o la escala de su partitura, así también el dramaturgo pudo modificar el metro de sus versos según la emoción que buscara generar en su público: “they may choose to employ, to generate the pace, mood or style they have in mind for a particular *beat*, very much as a composer may changer tempo or key from one musical passage to the next” (1981: 53).

Es evidente que para el erudito francés la cuestión métrica se ceñía sobre todo a una cuestión tonal y estilística. La génesis del debate se encuentra en los años 80 cuando, a raíz de la publicación del estudio de José María Díez Borque<sup>353</sup>, el género teatral empezó a observarse como un texto representado (lo que el autor llamó “texto B”) y no tanto como un texto teatral (“texto A”). Esta nueva aproximación generó muchas líneas de debates y no es este el lugar para recoger la cronología de los estudios que se vinieron sucediendo ni las polémicas que nacieron, sobre todo y especialmente, a raíz de considerarse la métrica como la piedra de toque desde la que abordar la construcción interna de las creaciones dramáticas del Siglo de Oro<sup>354</sup>. Baste para la presente tener en cuenta que me acojo a un tratamiento de la métrica que va más allá de las tipificadas sinopsis que recogen los cambios de versificación en las ediciones modernas, porque, si bien es cierto que el tema de esta tesis no es dilucidar cómo concibieron los dramaturgos áureos los deslindes internos de cada acto, sí armonizo con el giro copernicano de considerar la obra como un texto representado donde lo auditivo

---

<sup>353</sup> Véase , Díez, J.M., (1975). «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro». *Semiología del teatro*. Barcelona, España: Planeta, pp. 49-92.

<sup>354</sup> Por un lado, las escenas “a la francesa”, es decir, aquellas en las que entran y salen personajes a escena. Y, por el otro, las escenas “a la inglesa” o cuadros, es decir, los cambios de lugar.

fijado en la palabra sirvió también para disponer otras estructuras más acotadas dentro de la prolijidad de un acto.

La música fue, a pesar de que no haya encontrado apenas estudios que así lo aborden, un recurso dramático al que Lope de Vega recurrió no en pocas ocasiones para iniciar y cerrar escenas en un teatro, recuérdese, de escasez de recursos. Este cambio discursivo y tonal, pero también estructural pudo verse acompañado de cambios de espacio y de tiempo e, incluso, de modificaciones escenográfica<sup>355</sup> como a continuación se comprobará.

Como se ha mencionado, no es el propósito de esta investigación esclarecer una polémica que desde los años 80 ha hecho correr ríos de tinta. Quizá se incluyan en este apartado inicios y cierres de escenas que no cumplan con las características antes mencionadas y por ello hago mía la reflexión planteada por Fausta Antonucci a la luz de la subjetividad empleada por Marc Vitse en el análisis de la estructura semántica de dos grandes obras (*El Burlador de Sevilla* y *El alcalde de Zalamea*) donde incluso el erudito francés se adentra en el terrero de la hipótesis y se aleja en ocasiones “de criterios totalmente objetivos para la segmentación” (2007: 13):

¿Es acaso posible ser totalmente objetivos en el análisis de un texto literario? Desde hace tiempo hemos abandonado la ilusión de que la crítica literaria pueda regirse totalmente según los patrones de la ciencia exacta, sin que esto quiera decir, por otra parte, que haya que caer en los tremedales del subjetivismo más desenfrenado. Esto es algo que el mismo Vitse reconoce, en las conclusiones del trabajo que cierra este volumen, cuando afirma que “la segmentación particular de tal o cual obra, naturalmente [puede ser] objeto de interpretaciones diversas y, por lo tanto, lugar de relacionamientos diversamente establecidos entre métrica y estructura (Antonucci, 2007: 13-14).

Ténganse, por lo tanto, estas palabras presentes a la luz de los diferentes subapartados que en esta investigación conforman la función de introito y conclusión.

## **1. Introito**

Los tonos-introito se diferencian de los analizados en el anterior apartado, porque en las canciones que funcionaban como interludios musicales primaba el

---

<sup>355</sup> Siguiendo la terminología de Marc Vitse, estas características traen consigo un deslinde de la macrosecuencia; es decir, de la unidad segmental inmediatamente inferior al acto porque para el francés, no existe “delimitación valedera de macrosecuencia sin cambio métrico correspondiente, cambio que no es elemento solamente posible [...] sino condición necesaria” (1998: 52).

contenido y no su ubicación dentro de la Comedia. En las que ahora se abordarán, sin embargo, la letra del tono queda relegada a un segundo plano y cobra fuerza su lugar de engarce en la obra, porque solamente si el cantar inicia acto o escena podrá afirmarse que este ejerce la función de introito.

#### a) Una apertura dramático-musical

Este primer sub-apartado queda exento de polémica, puesto que los tonos que aparecen en las dos Comedias<sup>356</sup> aquí presentes inician acto y no otras estructuras, como las escenas, más susceptibles según los criterios con que se aborden.

En *La bella malmaridada* es un refrán puesto en copla el que abre una comedia que, aunque temprana, contiene semillas que seguirán floreciendo<sup>357</sup> en el amplio corpus lopesco: “Amor loco, amor loco;/ yo por vos, y vos por otro” (vv. 1-2) es el tono escogido por el Fénix para inaugurar su fábula teatral. Es toda una declaración de intenciones contenida en la brevedad de dos versos que, a pesar de su laconismo, anticipan el enredo argumental que caracterizará esta obra.

No fue esta, sin embargo, una práctica habitual en la dramaturgia del Fénix, ya que de las treinta y cinco Comedias que son objeto de análisis en la presente investigación, tan solo *La bella malmaridada* queda amparada desde un principio por el dios Apolo. Ahora bien, en *Lo fingido verdadero* se halla un curioso ejemplo de las aperturas dramático-musicales, puesto que en esta ocasión será la comedia inserta que se representa dentro de la obra marco la que se inicie con un tono (vv. 1588-1617).

Bajo el epígrafe de *comedia de santos* o *comedia sacra* clasificaron Morly y Bruerton esta obra fechada en 1608, pero que, no obstante, no responde a una comedia hagiográfica convencional, puesto que *Lo fingido*, y en este asunto coincidió la crítica, es por encima de todo una muestra excepcional de metateatro<sup>358</sup>, un crisol en el que se funden realidad y ficción a propósito de la cristianización de Ginés en el marco ambiental de la Roma de finales del siglo III. Y ese es el virtuosismo lopesco<sup>359</sup> que

---

<sup>356</sup> Por orden cronológico, estas son: *La bella malmaridada* y *Lo fingido verdadero*.

<sup>357</sup> Como por ejemplo, desde la ladera musical, el hecho de que sea una antigua canción popular la que sirva de armazón para toda la comedia, pues fue este un recurso que siguió empleando Lope a lo largo de toda su trayectoria y por ello se encuentra también en *El caballero de Olmedo*.

<sup>358</sup> Véase, Hernández, C., (1988-1989). «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega». *Anales de Filología Hispánica*, 4, pp. 75-96, donde se analiza este recurso en varias obras del Fénix, concretamente en tres: *El mármol de Felisardo*, *Lo fingido verdadero* y *Entremés del robo de Elena*.

<sup>359</sup> “Aparece el componente metateatral en varias de sus facetas ya que, por un lado, se produce una representación de la propia obra y, por otro, una reflexión acerca de la práctica teatral” (Jódar, 2015: 77).

ahora me interesa resaltar, el de la representación de la primera pieza teatral que se realiza dentro de la propia Comedia.

De los tres intentos de representaciones internas que pretenden llevar a cabo Ginés y su compañía de teatro, dos llegan a materializarse en una comedia y en una tragedia respectivamente. El “caso de amor” que representa su compañía en la primera ocasión se abre con una canción, cuya fórmula enmendada por Lope, pero tradicional, “bien puede ser... no puede ser”, no pasaría desapercibida para el espectador de la época. De esta manera, tanto el tono de *La bella* como el de la composición interna de *Lo fingido* beben del acervo popular para fijar musicalmente la apertura de un andamiaje dramático que se inicia, de este modo, con una fuerza impetuosa que, de seguro, atraparía al público y lo mantendría alerta ya desde un principio.

### **b) El tono como elemento de contraste**

Marc Vitse en su estudio de 1998 defendía la primacía de lo auditivo en la construcción del texto teatral áureo por encima del elemento visual<sup>360</sup>. Sin embargo, en las Comedias que a continuación se analizarán<sup>361</sup>, el tono apoya y refuerza un cambio de escenario por lo que la alteración métrica se acompaña también de una modificación espacial. No erraba Juan de Zabaleta cuando afirmó que “las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos” (*Apud.* Dixon, 1985: 106). La simbiosis de ambos sentidos se erige en estas obras como la piedra de toque que permitiría al espectador deleitarse plenamente del espectáculo dramático, de la experiencia de ir al teatro, donde la palabra cantada resaltaría los deslindes estructurales acompañados, asimismo, de cambios escenográficos, porque:

La atención preferente a la métrica ayuda a diferenciar entre cambios de espacio semánticamente importantes y otros que lo son menos, y que generalmente no van acompañados de un cambio métrico (Antonucci, 2007: 16).

La música guía en estas obras la mirada del espectador y redirige su atención con una evidente función dramática: enfatizar el bienestar del escenario aldeano o

---

<sup>360</sup> “El principio organizativo general de las comedias áureas [...] quiere que el ‘poeta de comedias’, como decían, distribuya primigeniamente el itinerario dramático en unidades o frases dramáticas que son perceptibles gracias al incomparable instrumento de la polimetría, para luego inscribirlas en coordenadas espaciotemporales cuya fragmentación puede –es el caso más frecuente– o no, corresponder con la repartición ‘metricodramática’ primitiva” (Vitse, 1998: 57).

<sup>361</sup> Por orden cronológico, estas son: *El despertar a quien duerme*, *Ello dirá*, *La moza de cántaro* y *Santiago el Verde*.

abrazado por la naturaleza en contraposición a aquellos otros, en Palacio o en la ciudad. Los tonos adentran al público a una nueva realidad alejada de las tensiones palaciegas y de las coercitivas normas de la urbe, porque con la algarabía que emanaban las canciones buscó el Fénix enfatizar el contraste del viejo tópico virgiliano.

El popular refrán puesto en copla “Que si verde es la verbena,/ más blanca es la azucena” (vv. 152-153) es el encargado de abrir la primera escena aldeana de *El despertar a quien duerme*. Tras un cuadro anterior (vv. 113-151) protagonizado por un villano-noble (Rugero) y un primer escenario palaciego en el interior del hogar de Anselmo, conde de Barcelona (vv. 1-112), la música es ahora la encargada de adentrar al espectador a un nuevo escenario rodeado de naturaleza y habitado por la llanura de unos labradores que se oponen por su humildad y sencillez a aquellos otros personajes de la esfera noble hambrientos de ansias de poder.

En *Ello dirá* el dilatado tono (vv. 2334-2365) que cantan y bailan los labradores en el prado de Estelia inaugura también una nueva escena donde la impetuosidad de la música fijada en la fórmula de bienvenida “¡Y viva el Conde!” subraya la alegría del campo en contraposición con la escena anterior en palacio. Allí, los protagonistas del “cuarteto amoroso” (2013: 64), como los denomina Sergio Fernández, se han mostrado dolientes y quejosos por no poder gozar al lado de la persona a quien verdaderamente aman. Teodoro parte con Marcela cuando en realidad ama a Octavia; Marcela parte junto a él a sabiendas de que su esposo no la ama y Federico llora el desdén de Octavia quien ve como Teodoro se aleja. No obstante, el tormento de amor con que Lope cierra este cuadro palaciego se quiebra bruscamente en la siguiente escena a la que el espectador, alejado ya de palacio, se adentra de la mano de la música.

Otro introito de escena se encuentra también en el acto III, pero en esta ocasión de una comedia urbana como *La moza de cántaro*, donde los tres versos que se cantan para celebrar los desposorios de los criados Leonor y Martín (vv. 2559-2561) se oponen a la escena previa protagonizada por personajes de la esfera cortesana, por doña Ana y por don Juan. En el interior de la casa de la dama ha tenido lugar un tenso encuentro en el que, finalmente, don Juan ha acabado por rechazar los requiebros de su enamorada por no estimarla. La desazón de doña Ana y la tensión del cuadro se rompen, no obstante, en la siguiente escena a la que el público se adentra de la mano de una música que, paradójicamente, está celebrando la victoria del amor. Es indudable, por tanto, cómo el tono está puesto al servicio de las necesidades dramáticas del Fénix quien

buscó mecanismos, entre ellos el musical, para fortalecer los bruscos cambios fijados no solo en el uso de un metro u otro, sino también en la variación de los escenarios.

En *Santiago el Verde* es el segundo el acto escogido para engarzar unas canciones que en su conjunto acentúan la laxitud del lugar en que se suceden, a orillas del río Manzanares, en oposición al hermetismo que caracteriza la ciudad. El primero de estos tonos, el que imbuye al espectador en este nuevo espacio a extramuros de la urbe, se concentra en la brevedad de dos versos (vv. 1322-1323) suficientes, no obstante, para fijar musicalmente el inicio de una nueva escena diametralmente opuesta a la anterior, sobre todo y especialmente, porque este lugar semi-arcádico, cerca del río, está connotado simbólicamente: es un espacio rebosante de pulsión de vida, de deseo amoroso y de fecundación, es decir, de todo aquello que en la ciudad las gentes debían atajar en beneficio de su honor. Y una vez más, la música es la encargada de subrayar un cambio de escena acompañado además, en esta ocasión, de un respiro en el código de valores de los personajes.

### **c) El inicio de la ascensión dramática: la tragedia**

Los ecos de la música de los antiguos coros griegos viajaron hasta el Madrid del siglo XVII para colarse con formas renovadas en los dramas de Lope de Vega donde se ensancharon hasta colarse por todos los recovecos de sus versos. En el siglo áureo será una misteriosa voz la que cante para coronar empresas tan relevantes como la de anunciar el destino trágico del protagonista por lo que se está ya lejos de ese “colectivo que mimetiza en la ficción escénica a un grupo en relación estrecha con los [...] personajes” (Pérez, 2018: 5) y sin el cual no se concebía la tragedia griega. En aquel entonces, a principios del siglo XVII, la tragedia debía adaptarse formalmente a las nuevas propuestas estéticas en sintonía con la época contemporánea en la que ahora resurgía, pero en esencia, la voz misteriosa que canta en *El duque de Viseo* recupera la función del antiguo coro<sup>362</sup> “intermediario involucrado en la acción”, cuyos “cantos

---

<sup>362</sup> Para perfilar el papel que el Coro tenía en la tragedia griega hay que tener presente el proceso diacrónico que esta experimentó: “A lo largo de la historia de la tragedia asistimos a una pérdida de la importancia en lo que atañe a su papel en la pieza. Si en Esquilo es en muchos casos un verdadero personaje [...], en Sófocles, aunque conserva el papel de personaje, pierde protagonismo, y ya en Eurípides, sus cantos no suelen tener nada que ver con lo que ocurre realmente en la escena” (Pérez, 2018: 6). Para saber más sobre la función del Coro en la tragedia griega, véase, PÉREZ, L., (2018). «El Coro en la tragedia griega clásica: *Edipo Rey* de Sófocles». Recuperado de [www.academia.edu](http://www.academia.edu) 1/5/2018.

[eran] importantes para la trama y, en ocasiones, explica[ban] el significado de los acontecimientos que preced[ían] a la acción” (Pérez, 2018: 6).

En *El duque de Viseo* la voz femenina que canta un romance rememorando la desgracia de los cuatro hermanos y anunciando la venidera muerte del Duque es la encargada de inaugurar una nueva escena (acto III) en la que la música conduce al espectador hacia el comienzo de la ascensión dramática que culminará, tal y como preludiaba el tono, con la muerte del de Viseo<sup>363</sup>. El componente auditivo, el paso de la palabra hablada a la cantada, es el mecanismo empleado por Lope para marcar un deslinde estructural que se refuerza, asimismo, con el resto de elementos escenográficos que ayudan a crear ese ambiente misterioso y enigmático de donde emerge la voz que le canta su destino. Como si fuera la de la Moira Átrapos pronosticándole que había llegado su hora, así coloca el Fénix al espectador en el primer peldaño de una gradación trágica que culminará con el destemplado sonido de las tijeras cortando el hilo de su vida.

#### **d) El introito metateatral: el curioso caso de *Lo fingido verdadero***

La metateatralidad de *Lo fingido verdadero* ha sido objeto de análisis para muchos críticos, entre ellos Víctor Dixon, quien en su artículo «*Lo fingido verdadero* y sus espectadores» analizó la Comedia a la luz de las seis variedades<sup>364</sup> de lo metadramático establecidas por R. Hornby. De todas ellas, me interesa especialmente abordar el lenguaje musical de esta obra basándome en la primera, “El teatro dentro del teatro”, porque las canciones ejercen en esta fusión de ficciones importantes cometidos que, paradójicamente, los ojos de la crítica no resaltaron. Tanto el primer (vv. 1466-1489) como el último tono (vv. 2602-2613) que se canta en *Lo fingido* son referencias auditivas, puntos de inflexión estructural, que alertaban al público que iba a adentrarse hacia un segundo nivel ficcional. Pero es que a su vez, este recurso que se cuele por el oído, es también el que convierte a los personajes de la comedia marco en personajes-

---

<sup>363</sup> Una muerte, no obstante, que el público pudo intuir no solamente porque bebió Lope de una historia tradicional, sino porque a lo largo de la Comedia el Fénix fue diseminando ejemplos evidentes de la animadversión que el Rey sentía por el de Viseo: “No me animo/ a pedirle nada al Rey,/ porque ha días, doña Elvira,/ que con mal gusto me mira” (p. 183-184); “¡En qué mal punto le hablé!/ Pensé con lisonjas viles/ ganar, Elvira, su gracia,/ y he caído en su desgracia!” (p. 203), etc. Hasta la propia Reina, su hermana, era conocedora de este rechazo: “¿Por qué causa le aborrece?/ Porque Portugal le adora,/ y él sabe que lo merece” (p. 228).

<sup>364</sup> Las seis variedades son: 1. El teatro dentro del teatro, 2. La ceremonia dentro del teatro, 3. El desempeño de un papel dentro del teatro, 4. Las referencias a la literatura y a la vida real, 5. La auto-referencia, 6. El tema de la percepción.

espectadores de la comedia inserta, porque ahora el emperador Diocleciano, Maximiano, Léntulo, Patricio y Camila van a mudar su papel y van a metamorfosearse en un público preferente a quienes Ginés y su compañía les representan una comedia (acto II) y una tragedia (acto III) respectivamente.

Los ecos de estos tonos, por tanto, se expanden y abrazan los dos niveles ficcionales de esta obra, porque, en la comedia marco, son el enclave musical que advierten al espectador del siglo XVII que va a ser testigo de un juego de muñecas rusas, de una *matrioshka*: ya es público de una representación, pero a partir del sonido anunciador de la música, va a serlo de otra. Y en la comedia inserta, la canción responde al típico tono que precedía a la loa antes de iniciarse la representación, con cuyas alusiones pretendía el dramaturgo ganarse el favor del público. Diocleciano es el receptor en la primera canción (vv. 1466-1489) donde Ginés recurre a la *captatio benevolentiae* para tener al Emperador de su lado. Y Cristo lo será en el último tono (vv. 2602-2613) donde la fusión de planos ficcionales se personifica ya en el propio personaje de Ginés.

## 2. Conclusión

Otro de los posibles vestigios del antiguo Coro de la tragedia griega que se puede reconocer, aunque modulado, en la dramaturgia áurea es su carácter estructurador, porque “los movimientos y las intervenciones del coro [iban] marcando las partes y los tiempos de la obra, puesto que cada estásimo divid[ía] los episodios” (Pérez, 2018: 13). Como se ha comprobado, algunos tonos lopescos fijan musicalmente deslindes estructurales que inauguran una nueva escena, pero asimismo Lope recurrió también a las canciones para cerrarlas<sup>365</sup>. Estas conclusiones formales podían armonizar con el componente argumental del tono que se veía, de este modo, reforzado desde la ladera estructural o, por el contrario, podían discurrir ambos aspectos paralelamente.

En *La inocente sangre* el espectador ha sido testigo de los miedos de don Juan de Carvajal, cuya enamorada quiere el Rey casar con otro pretendiente. Doña Ana, sin embargo, tan solo lo ama a él y la preeminencia de su amor queda anclada musicalmente en un villancico (acto II) que cierra la escena semi-arcádica (en una

---

<sup>365</sup> Por orden cronológico, estas obras son: *La inocente sangre*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El despertar a quien duerme* y *Al pasar del arroyo*.

*huerta de Salamanca*) donde ambos se procesan su amor amenizados por la canción que interpreta el criado Leonido:

Por un sí dulce amoroso,  
dado de quien digo yo,  
diré a todo el mundo no.  
¡No, no!  
Si aquel a quien me rendí,  
y a quien mi remedio toca,  
junta de su dulce boca  
dos letras que digan sí,  
habrá tanta gloria en mí,  
que si la alcanzase yo  
diré a todo el mundo no.  
¡No, no!

Estructuralmente, el tono concluye con la bucólica escena VI justo antes de que la siguiente se inicie con la entrada de don Pedro para anunciar que el rey don Fernando une su monarquía a los reinos de Castilla y León. Pero este cierre alimenta asimismo la ladera argumental, porque con la canción se disipan los temores de don Juan quien cerciora con la letra la supremacía del amor de doña Ana. El tono, por tanto, robustece las doradas flechas de Cupido e impide el crecimiento del pesar del caballero.

Un proceso inverso es el que se halla en el último tono de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (vv. 2725-2734) donde este concluye una escena, pero argumentalmente la canción no agota todas sus posibilidades dramáticas.

Tras un cuadro (XI) interior protagonizado por Peribáñez pidiendo ayuda a Antón para esconderse en su propia casa, se inicia una nueva escena (XII) exterior, en la calle, donde la canción es la connivencia secreta entre Inés y don Fabrique para que esta le abra la puerta de la casa de Casilda al Comendador. Tras la letra late una simbología<sup>366</sup> que conduce a pensar que en esta ocasión, don Fabrique va a poder satisfacer sus más bajos instintos por lo que la escena XII se cierra con un tono que parece presagiar lo inevitable. La letra entrecorta la respiración del espectador porque este intuye que va a activarse la tragedia, pero justo en ese momento de algidez dramática, sale Peribáñez de su escondite y atraviesa con su espada a don Fabrique: “Perdonad, Comendador;/ que la honra es encomienda/ de mayor autoridad” (III, 762-764).

---

<sup>366</sup> Me refiero a la capa roja de don Fabrique, símbolo de su descontrolada pasión, y a los cuernos del toro.

Estructuralmente, el tono cierra una escena pero esta conclusión no implica la clausura temática de lo que se canta en la canción, porque Lope aún le reservaba a su público un nuevo giro dramático. Sobre la ambivalencia del simbolismo del toro se ha escrito mucho, pero transcribo a continuación el análisis de Edward Wilson, quien vio en el animal las dos caras de una misma moneda:

El simbolismo es, pues, contradictorio e implícito. El toro significa, al parecer, la violencia, a la vez de don Fabrique y de Peribáñez como había significado la violencia en medio de la boda. Peribáñez no busca, en absoluto, la violencia, pero cuando el Comendador intenta conseguir sus fines por la fuerza, matarlo es el único medio de hacerlo fracasar (1962: 66).

El novillo que recupera la canción es, por lo tanto, un símbolo complejo en la obra, porque interrumpe el jolgorio de la boda como el Comendador irrumpirá posteriormente en la tranquila vida de los desposados. Sus cuernos son, además, el símbolo del mayor miedo de Peribáñez y por lo que este estará dispuesto a hacer cualquier cosa ya que él y su esposa “para en uno son” (I, v. 165). El toro es, en definitiva, la imagen de la violencia de don Fabrique, enajenado por la pasión irrefrenable que siente por Casilda; pero es a su vez, el símbolo de la contra-violencia de Peribáñez, quien, tras ver ultrajado su honor, no le queda otra alternativa que matarlo. Una muerte que hasta el propio Comendador entiende como justa por haber sorteado los límites de lo permisible: “No quiero/ voces ni venganzas ya./ [...] No busques ni hagas extremos,/ pues me han muerto con razón” (III, vv. 784-788).

Sin derramamiento de sangre, pero con un clímax dramático también muy acentuado, se cierra la escena festiva de *El despertar a quien duerme* con una canción (vv. 697-730) que es, en realidad, la última exaltación de la alegría de unos villanos antes de que la codicia palaciega les invada su espacio con la salida a escena de un mal gobernador y unos arcabuceros que se llevarán preso al inocente Rugero.

Desligado ya de un auge dramático tan drástico, en *Al pasar del arroyo* el cierre musical de una escena (vv. 789-792) conlleva, asimismo, el fin de la gallardía mostrada por Jacinta para con los hombres. Desde el inicio de la obra, la falsa labradora, en realidad hija del conde Fabio, se muestra altanera y rechaza los amores de Benito. Es arrogante y altiva e incluso se niega a subirse en el “carro nuevo” (v. 774) del campesino, porque prefiere ir a Madrid a recibir a la esposa de Felipe IV “en dos pollinos” (v. 788).

Estructuralmente, los cuatro versos del estribillo popular<sup>367</sup> concluyen con el cuadro rural que Lope había abierto en el verso 524. Pero, sin embargo, el tono no puede ser tan solo interpretado como el colofón musical que cierra una escena y cede el paso a la siguiente protagonizada por personajes pertenecientes a la esfera noble (don Carlos y su criado Mayo), porque el estribillo además supone un cambio en la actitud de la impostada campesina. No es baladí, que tras el tono el primer personaje que tome la palabra sea el caballero don Carlos, quien al final del acto I salvará a Jacinta de ser ahogada en el río y de quien la dama se enamorará perdidamente dejando atrás el rechazo hacia los hombres mostrado al inicio de la obra. Todo su carácter airado ha quedado contenido en esta segunda canción que funciona, asimismo, como un punto de inflexión dramática a partir del cual Jacinta pasará de aborrecer a amar. El baile que acompaña a la canción se erige, de este modo, como la última y más bizarra exaltación de la gallardía de una mujer orgullosa de despreciar a Cupido a quien, irónicamente, va a rendirse el resto de la comedia.

### **3. Introito y conclusión**

A finales del siglo XX, José María Díez Borque aludió a la necesaria imaginación de los espectadores áureos como un elemento más en las representaciones del Siglo de Oro. El componente visual fue, por supuesto, importantísimo, pero “la relativa pobreza de los recursos escénicos y escenográficos con los que dramaturgos y compañías podían contar” (Antonucci, 2007: 1) hicieron de la palabra la piedra de toque desde la que poder ofrecer un espectáculo genuinamente auditivo:

Lo que hace la palabra en el teatro es precisamente resaltar, elegir, los puntos claros que el ojo debe ver, y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar ambiguo o neutro (Arellano, 1995: 419).

Desde esta perspectiva, y como se ha demostrado, la palabra contenida en la métrica se erigió como otro posible acercamiento desde el que abordar la construcción del andamiaje interno de las Comedias de corral lopescas. Unas obras en las que

---

<sup>367</sup> “¡Oh, qué bien que baila Gil/ con las mozas de Barajas,/ la chacona a las sonajas,/ y el villano al tamboril!” (vv. 789-792).

también la palabra cantada sirvió al Fénix, como a continuación se comprobará, para fijar escenas enmarcadas por tonos<sup>368</sup>.

En *La inocente sangre* es la última canción del drama (acto III), aquella que vaticina la entrada de Tánatos, la que abre y cierra una misteriosa escena. La quietud de la noche no abraza al rey Fernando, quien no lo logra conciliar el sueño por lo que es él mismo el que ordena que le hagan “afuera cantar”. La letra del tono alberga la entidad suficiente como para acaparar con tan solo ocho versos la escena XXII en la que la música revela el devenir que marcaba la historia: la muerte del rey Fernando, emplazado por su inocente víctima don Juan de Carvajal al tribunal de Dios. Tras el tono, Tánatos ha salido del escenario y con él se ha llevado al monarca, cuya muerte sentenció él mismo con su mal proceder. La siguiente escena, ya al ocaso de la obra, cerciora la verdad dramática que latía en el tono: “¡Qué frías que tiene/ las manos! [...] O se muere,/ o es muerto”.

En *La hermosura aborrecida*, sin embargo, ya son dos los tonos que enmarcan la escena aldeana más extensa de la obra (vv. 1461-1724). El segundo acto lo inicia Lope en la esfera noble, en la corte del virrey de Pamplona, donde el arrogante don Sancho reniega de los parientes pobres de su esposa, porque se avergüenza de su ascendencia humilde. Su ambición empuja a doña Juana a tener que huir a una aldea de navarra si no quiere morir a manos de su marido, a quien ella todavía ama. El acentuado contraste entre el trato que recibe la dama protagonista en la corte y en el campo lo subraya Lope de la mano de la música con la que el espectador se adentra a un nuevo espacio rústico. Amenizado por el baile, cantan unos villanos una canción que alude con su letra al tópico del *locus amoenus* (vv.1461-1478) con un estribillo de sabor popular. La tensión anterior, cuando don Santo denostaba a su esposa, se quiebra bruscamente con la algarabía de la música y el baile, y con la hospitalidad con la que los aldeanos acogen al humilde don Rodrigo/ doña Juana. No obstante, esa violencia derramada se volverá a recuperar en el cierre musical de la escena aldeana (1723-1724) cuando el público vuelva a ser testigo de la desfachatez de don Sancho, quien fingirá, ya en la siguiente escena, estar de luto por la falsa muerte de su esposa.

También un refrán popular, “Al cabo de los años mil/ vuelven las aguas por do solían ir”, aunque en esta ocasión sin aderezo bailado, se canta en *Con su pan se lo coma*. Tan solo dos versos que Lope ubica estratégicamente al inicio (vv. 2658-2659) y

---

<sup>368</sup> Las obras incluidas en este sub-apartado son, por orden cronológico: *La inocente sangre*, *La hermosura aborrecida*, *Con su pan se lo coma* y *Fuente Ovejuna*.

al final (vv. 2736-2737) de la escena en que Celio vuelve de nuevo a su centro, a su hogar, esto es, a su vida en el campo. Abordándolo desde una miras más amplias, el cuadro es, en realidad, una microestructura que calca la circularidad en que se arraiga la comedia, porque la visión cíclica del ser humano la fija Lope en una macroestructura donde los tonos se encargan de anclar la idea del eterno retorno. Tanto la primera (vv. 914-929) como la última canción (vv. 3087-3110) de la obra se cantan en la aldea y alrededor de una mesa con el Rey como invitado. Todo parece igual, pero, sin embargo, todo ha girado lo suficiente como para que haya tenido tiempo a descentrarse y a volver, de nuevo, a su centro.

Esa agitación humana que impulsa al hombre a abandonar su bienestar en busca de una plenitud superior envuelta de buenos ropajes, la personifica Lope en el personaje de Celio quien, tras probar suerte en la corte, se percata de que su esencia pertenece al campo. Su regreso, lo enmarca el refrán cantado en una escena que no solamente “celebra el restablecimiento del orden original” (Cuéllar, 2000: 79), sino que, estructuralmente, esta disposición acentúa la macroestructura musical en que Lope apoyó su creación:

These lines are sung twice, at the beginning and the end of the scene, framing it, which seems to indicate that Lope intended to use this “eternal return” or cyclic view of events to explain, on a metaphysical plane, the significance of Celio’s homecoming. (Umpierre, 1975: 57).

Sin embargo, es *Fuente Ovejuna* la obra por antonomasia en la que Lope sublevó la música al servicio de la estructura dramática. Desde una mirada cuantitativa, porque en cada uno de los tres actos se halla una escena enmarcada por tonos<sup>369</sup>. Y cualitativa, ya que cada uno de estos cuadros encabezados y concluidos por canciones tienen como protagonista directo o latente al enemigo de todo un pueblo, a Fernán Gómez de Guzmán. Tres episodios, por tanto, abrazados por el halo de Apolo, que contienen el recorrido de un personaje, cuya cabeza acabará, por su propio despotismo, clavada en una lanza.

No es baladí que la *dramatis personae* que abre esta Comedia sea la del Comendador, quien se encuentra a las afueras de Fuente Ovejuna. Un pueblo al que el espectador se adentra en el verso 173 y de la mano de su víctima, de Laurencia. La

---

<sup>369</sup> Acto I: introito (vv. 529-544) y conclusión (vv. 591-594). Acto II: introito (vv. 1472-1474) y conclusión (vv. 1546-1569). Acto III: introito (vv. 2028-2030) y conclusión (v. 2068).

escena es ahora aldeana y en ella los villanos debaten en un ambiente sosegado sobre el propio amor y el platónico. Toda esta templanza, sin embargo, quedará truncada en la siguiente escena cuando la villa, aún inocente, reciba a su mayor enemigo entre música y vítores en un acogedor cuadro de bienvenida (vv. 529-594) englobado por un introito musical (vv. 529-544) y un cierre en el que se vuelven a repetir los cuatro versos del estribillo de la canción (vv. 591-594).

El pueblo de Fuente Ovejuna todavía lo desconoce, pero todo el amor que le procesa a su señor le será devuelto con una arrolladora violencia que no tarda Lope en manifestar. Cuando el tono cierra la escena de bienvenida (v. 594) el Comendador ya increpa a Laurencia y a Pascuala creyéndolas de su propiedad por lo que sus intenciones las fija el Fénix tempranamente y no es el Comendador, por tanto, un personaje que entre en decadencia a medida que avanza la trama, sino que su virulencia queda retratada desde un principio.

Una desenfrenada pasión que será, precisamente, el germen de la tragedia derramada en la obra, cuyo clímax se halla en una escena enmarcada por un introito (vv. 1472-1474) y una conclusión (vv. 1546-1569) musical. El cuadro vuelven a protagonizarlo los villanos, quienes celebran alegres la promesa de matrimonio entre Laurencia y Frondoso. La coplilla del estribillo “Vivan muchos años/ los desposados!/ ¡Vivan muchos años!” (vv. 1472-1474) rompe la tensión con la que se cerraba la escena anterior en la que el Comendador y el Maestre comentaban el fracaso de sus tropas y la pérdida de Ciudad Real. El ambiente es ahora festivo y celebratorio pero la letra de la canción que cierra la escena (vv. 1546-1569) anuncia la tragedia: *Al val de Fuente Ovejuna* es el tono que acoge la salida al escenario del personaje responsable de quebrar toda esa dicha nupcial. La felicidad vivida en casa de Esteban se agrieta con la presencia del Comendador quien irrumpe en escena imponiendo su poder: “Estése la boda queda,/ y no se alborote nadie” (vv. 1570-1571).

Lope cierra de este modo el segundo acto, dejando el aliento del espectador suspendido en el aire, puesto que se ha alcanzado la cúspide de la tensión dramática con el secuestro de Laurencia por parte del Comendador. Resta, a continuación, comprobar cómo Fuente Ovejuna va a responder ante esta injusticia al unísono y de nuevo será la música la encargada de enmarcar la escena en la que los villanos exponen la consecuencia de los actos del Comendador: su propia muerte.

Tras una secuencia palaciega (vv. 1920-2027) protagonizada por los Reyes Católicos, el espectador se adentra de nuevo en el escenario aldeano y lo hace cobijado

por el ritmo de una música (vv. 2028-2030) que celebra la muerte de los tiranos *con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza*. La violenta escena es, en realidad, un grito de libertad del pueblo de Fuente Obejuna que celebra con canciones la justicia acontecida antes de organizarse para que a nadie hagan culpable del asesinato del Comendador acordando en consenso responder, “Fuente Ovejuna, señor”. El pueblo deberá actuar con la misma unidad con la que los Músicos cierran la exaltante escena al son de “¡Vivan muchos años!” (v. 2068) si quieren salir indemnes de un crimen que será, finalmente, perdonado por la figura de los Reyes Católicos.

La distinción que Patrice Pavis señala en su *Diccionario del teatro* a propósito del espacio dramático y del espacio escénico o teatral tasa a la perfección con la tradicional disputa sobre la primacía del sentido de la vista versus el del oído.

En su *Diccionario* se define el espacio dramático como aquel que “pertenece al texto dramático y sólo es visualizable si el espectador [lo] construye imaginariamente” (1998: 170) con la ayuda de la palabra. Por el contrario, el espacio escénico es aquel “dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales [lo] circunscriben” (1998: 171). Es, por tanto, aquel que percibe el público en una función teatral a través de la vista en un teatro de corral, recuérdese, sin grandes aparatos. Las compañías contaban con pocos recursos económicos y, si bien es cierto que el elemento visual (vestuario, decorado, gestualidad, etc.) fue importantísimo, la palabra que se colaba por el oído de los espectadores completaba una escena donde la imaginación fue también un recurso a tener en cuenta. Transcribo a continuación y a la luz de la visualidad de la palabra teatral, la comparación que Ignacio Arellano estableció con el *Retablo de las maravillas* de Cervantes, una obra donde:

La palabra y sólo la palabra engendra una visualidad ficticia, y donde todas las cosas que se muestran tienen presencia meramente verbal, es decir, están ausentes, no se ven. Los espectadores de los tracicistas, lo mismo que los de la comedia, sin embargo, cada uno con sus motivos, entran en el juego de esa problemática visualización: todo escenario del Siglo de Oro es un retablo de maravillas que se ofrecen, con la esencial ayuda de la palabra, al enajenado espectador para su instrucción y emocionado deleite (1995: 413).

La palabra, sin embargo, no solo contribuyó a la formación de un espacio que se completaba imaginativamente para el goce y disfrute de todos, sino que también la palabra cantada, esto es, los tonos, alimentaron la vertiente estructural del corpus de

corral lopesco, porque las canciones fueron otro de los recursos de los que el Fénix bebió para marcar deslindes interiores de fábulas teatrales dirigidas, recuérdese, a ser representadas y no leídas.

Las canciones en la dramaturgia lopesca ejercen la función de introito cuando abren Comedias (*La bella malmaridada*) o cuando inauguran escenas villanescas donde el introito musical subraya el contraste con anteriores cuadros, normalmente palaciegos (*El despertar a quien duerme*, *Ellos dirá*, *La moza de cántaro* y *Santiago el Verde*). Asimismo, el tono también sugirió al espectador que iba a adentrarse hacia el primer eslabón de una ascendencia dramática que culminaría en tragedia (*El duque de Viseo*). O, incluso, las canciones lopescas fueron la señal velada que anunciaba al público su inmersión hacia un segundo nivel ficcional (*Lo fingido verdadero*).

El andamiaje compositivo de una parte del corpus lopesco, por tanto, estuvo abrazado por Apolo y anclado en una música que, sin embargo, no tan solo abrió escenas, sino que también las cerró. Porque tanto en *La inocente sangre* como en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, y también en *El despertar a quien duerme* y en *Al pasar del arroyo* engarzó el Fénix tonos que concluyen escenas con las que se cierran, además, algunos vestigios argumentales como pueden ser tormentos amorosos (*La inocente sangre*) o comportamientos altaneros (*Al pasar del arroyo*).

Finalmente, ambas funciones (introito y conclusión) también pueden hallarse unidas en una misma obra y enmarcando una escena, por lo general villanesca (*La hermosura aborrecida*, *Con su pan se lo coma* y *Fuente Ovejuna*) donde los tonos del inicio y del final son como diques de contención que albergan en su interior un estallido de alegría en oposición con las escenas colindantes ubicadas, normalmente, en palacio, o bien protagonizadas por personajes de la esfera noble-palaciega. La música marca, de este modo, el contraste del viejo tópico virgiliano reformulado en la pluma lopesca.

## **5.2. MÚSICA INTEGRADA. TONOS TEATRALES NO CANTADOS**

### **5.2.1. La poesía dramática y el teatro lopesco**

El teatro español del Siglo de Oro empleó el verso como forma de expresión artística por excelencia. Mientras que en el siglo XVI, los dramaturgos de la comedia renacentista italiana recurrieron a la naturalidad de la prosa para hacer hablar a sus

personajes, el verso dotó al teatro áureo de una cadencia y de un ritmo que, por otro lado, facilitaba la memorización del texto por parte de los actores. Es cierto que la poesía no está relacionada con el uso del verso, pero es innegable como fue este uno de los efectos que persiguió Lope de Vega al emplear una palabra desnuda, sin grandes artificios escenográficos, con la que poetizó sus creaciones:

Lope se muestra consciente de que él utiliza en la comedia un lenguaje poético, incluso difícil en ocasiones para el espectador, un lenguaje que también le permite y exige un posicionamiento dentro de un contexto estrictamente poético. Porque, al fin y al cabo, como sabía Lope y como sabían los preceptistas de su tiempo, el teatro es poesía... poesía dramática (Valdés y Fernández, 2017: 344).

El lenguaje poético, por tanto, anega muchas de las composiciones del Fénix. Unas obras destinadas a ser representadas, pero también a ser impresas para que el lector pudiera deleitarse sosegada, tranquila e íntimamente con la belleza poética que la tiranía frenética de la representación tan solo permitía intuir. A ello alude el propio Lope de Vega cuando hace hablar al Teatro en el prólogo de su *Parte XIV*:

No hablo de lo que me deben los oyentes, pues siempre querría deberles cortesía, que las nuevas frases, locuciones, donaires y otras infinitas diversidades de exornaciones en nuestra lengua, de mí se saben primero que de los libros [...] Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones, que por la posta se las traigo al gusto por tan pequeño porte, no contento de esto, también quiero que las gocen con más espacio, dándoselas impresas como las presento en esta *Parte* (*Apud*. López, 2015: 78).

Lo interesante de todo ello porque así concierne a la presente investigación, es comprobar cómo parte de esta densidad poética se condensa en tonos y cantarillos cultos o populares que exigían un papel activo del espectador si se quería gozar de una completa y verdadera experiencia dramática, porque en los casos que a continuación se analizarán, estas canciones no se cantaban.

### **5.2.2. El “ejercicio poético” de ir al teatro: el siglo XVII y la contemporaneidad**

La poesía dramática fue, a lo sumo, un ejercicio dramático-musical entre Lope y su público. Un guiño artístico que conectaba la fábula con su tiempo y que dialogaba no

solamente con los espectadores, sino con las fuentes de las que bebió el Fénix para enriquecer sus obras. Podía tratarse de versos nacidos de la genialidad de un poeta culto o, por el contrario, de otros provenientes de la tradición oral, pero en lo que ambos coincidían era en su ensanchada popularidad que propiciaba el temprano reconocimiento por parte del público. De unos espectadores arraigados a su tiempo, compartidores de una misma idiosincrasia y conocedores de una cultura que les permitía adivinar sin mayor esfuerzo unos tonos no cantados, cuyas melodías resonarían, no obstante, en sus cabezas por activación. Cuatro siglos después, y alejados ya de ese calor de la sociedad áurea, la labor del filólogo se complica, porque la desconexión cultural enmaraña el atisbo de tonos escondidos en los parlamentos de los personajes.

Alín y Barrio subdividen el primer gran grupo de su *Cancionero teatral de Lope de Vega*<sup>370</sup>, aquel que hace referencia a las canciones *Identificadas*, en seis subapartados. El referente a las canciones *Cantadas*, el de las *No cantadas* y los cuatro restantes donde, a pesar de que no se pueda afirmar con total seguridad que los tonos no eran cantados, su distribución dentro del parlamento del personaje hace suponer su mera recitación por parte de los actores. Me refiero a las canciones *Glosadas e intercaladas*, a aquellas otras que los estudiosos calificaron como *Embebidas* donde “no aparece la canción en su integridad; mas, aunque desparramada a lo largo de los versos, es claramente identificable” (1997: XIV). Las *Citadas*, en las que “Lope ofrece más de un verso (normalmente dos) o partes suficientemente claras de los mismos” (1997: XIV) y, finalmente, las *Aludidas* donde el Fénix tan solo integró “un verso o alguna palabra identificadora” (1997: XIV).

Imagínese el arraigo del público de los corrales de comedias con el tiempo que los vio nacer, los férreos lazos culturales que compartieron dramaturgos y espectadores para que un solo verso se activara en la mente de los allí presentes como una conocidísima tonada silenciosa, no obstante, en las tablas del escenario. No serían cantados los versos de esos tonos pero, sin lugar a dudas, formaban parte de la realidad del siglo XVII: algunos habrían nacido de la pluma de un autor culto, otros provendrían de antiguos romances, de cancioncillas que acompañaban a los labradores al sembrar la tierra, etc. No importaba su origen, sino la dilatada pervivencia que había provocado

---

<sup>370</sup> José María Alín y María Begoña Barrio optaron, finalmente, “por dividir el cancionero en dos grandes grupos: identificadas y no identificadas [...]. En lo que hace a las no identificadas, se aceptan como canciones textos que no aparecen como tales en la comedia a la que pertenecen. Son, a todo lo más, tres o cuatro [...] dentro del apartado de las identificadas aparecían grupos que convenía delimitar [...] de modo que establecimos una serie de subapartados: 1. Cantadas. 2. No cantadas. 3. Glosadas e intercaladas. 4. Embebidas. 5. Citadas. 6. Aludidas” (1997: XII-XIII).

que esas canciones se integraran en la cultura oral que ahora un dramaturgo como Lope de Vega devolvía a sus gentes como parte integrante de una creación artística.

Esa riqueza lírico-popular es a la que se enfrenta el filólogo actual, quien debe llegar a asirla si pretende desentrañar todos y cada uno de los recovecos de un espectáculo dramático que refundó la noción de la práctica teatral. La labor es, sin embargo, ardua porque el engranaje socio-cultural del siglo XVII ha perdido con el paso de los siglos esa inercia que lo hacía girar en sintonía con las circunstancias de su tiempo. La escisión se hace evidente en algunas ediciones de obras lopescas que, aunque modernas, siguen sin recoger estos versos esparcidos en la trama argumental que unidos, no obstante, constituyen un retal del complejo e imbricado tejido socio-cultural del Siglo de Oro:

Nuestro bagaje cultural es hoy muy distinto al del público de entonces. En gran medida, estamos mucho peor preparados para captar la poesía que empapa todo el teatro del Siglo de Oro. Es ahí donde aparece la figura del filólogo, que trata de subsanar esas carencias mediante notas aclaratorias al pie de página. Pero esas notas no figuran en muchas ediciones, y tampoco, desde luego, en las representaciones. Y por mucho que estén a nuestro alcance, la experiencia estética que nos brindan dista de ser la misma que la que tenía lugar en los corrales (Valdés y Fernández, 2017: 347).

En la edición de *La villana de Getafe* (2015), por ejemplo, Adelaida Cortijo y Elisabeth Treviño no advierten al lector de la glosa de una antigua copla popular intercalada por Lope en la intervención de la labradora Pascuala (vv. 164, 174, 184, 194):

Zagala, no me agradáis  
vais y venís a la aldea  
andáis triste y no sois fea  
doyme a Dios si vos no amáis

Se trata de unos versos mediante los que el Fénix cifró el conflicto dramático de esta comedia, porque describen las sospechas de la villana sobre la aventura amorosa de su amiga Inés, pero las editoras tan solo ofrecen a pie de página la definición de “zagala” y de la expresión “doyme a Dios” sin advertir al lector de la riqueza lírica que esconde la obra.

Algo similar sucede también en *La viuda valenciana* (2001), donde pasa desapercibida la glosa de una antigua copla popular (vv. 1588, 1596, 1604, 1612).

Magnífica genialidad la del Fénix, porque subrepticamente persiguió conducir al espectador, pero compleja labor para el editor, porque su realidad cultural desactiva aquella melodía que, por el contrario, resonó en el público áureo de modo automático.

Hayan sido, por tanto, estos tonos reconocidos por la crítica o no, lo cierto es que anegan el corpus de corral lopesco y que fueron incluidos por el Fénix con miras que excedieron los lindares lúdicos y estéticos. Es evidente que el público gozaría al reconocer encima de las tablas una canción que le era familiar y se sentiría, de este modo, incluido en una representación teatral que también lo apelaba a él:

El público de las comedias [...] reconocería al instante los ecos de esa canción nada más oírla [...]. Puede que algunos lectores los hayan percibido también, pero cabe pensar que, hoy en día, el público en su mayor parte, no es tan ducho en la poesía del Siglo de Oro como para reconocer esos versos (Valdés y Fernández, 2017: 350).

Es innegable, asimismo, cómo su presencia en las Comedias enriquece líricamente un estilo dramático imbricado con la poesía, pero, a lo sumo, estos tonos responden a una estratégica dramática en la que el Fénix legó a la música silenciosa empresas tan importantes como la de describir, preludiar, amonestar, etc. comportamientos y acciones de sus personajes. Los tonos no cantados, por lo tanto, desempeñan las mismas funciones que las canciones analizadas en el anterior apartado «5.1. Los tonos teatrales cantados» aunque su naturaleza enmascarada los convierte en un recurso desde el que dirigir al público espectador moviendo tan solo aquellos hilos que le interesaban al autor.

El engarce de estos tonos en el tejido argumental de las Comedias lo trabó Lope de dos modos distintos que a continuación se analizarán: individualmente, por lo que los versos de la canción aparecen únicamente incluidos en el parlamento de un personaje. Y de manera conjunta, esto es, distribuyendo los versos del tono en un diálogo que, por norma general, suelen mantener los protagonistas de las obras.

### **5.2.3. La línea melódica del personaje: el soliloquio**

Los vínculos que unen música y literatura en la dramática lopesca se establecen incluso cuando el primero de estos dos sistemas de significación tan distintos es sordo. Ambas disciplinas siguen dándose la mano incluso cuando la música queda despojada de su esencia y a la palabra no la acompañan ni la melodía ni el ritmo, porque

sus ecos, aunque sordos en el escenario, se activarían con nitidez en la mente de un espectador áureo docto en las referencias que de su propia cultura oral resonaban sobre las tablas. Estos tonos no cantados contribuyen también a acrecentar la riqueza dramático-musical del corpus de un autor a quien por méritos propios tildó la crítica de “poeta popular”:

Cuando Lope introduce la canción tradicional en su pieza dramática [...] está poniendo en relación tradición y música y está apelando a la citada familiaridad de su público con la poesía popular, con la canción transmitida de generación en generación (Díez de Revenga, 1989: 38).

Los oyentes del siglo XVII gozarían de un espectáculo teatral en el que la dignificación de la lírica popular alcanzó su máxima expresión, porque incluso la palabra desnuda, sin acompañamiento musical, despertaba en el espectador todo un sistema melódico y rítmico que ya tenía asumido por tradición. Una experiencia, sin duda, mucho más catártica que la que podría tener de un espectador actual quien, a lo sumo, intuiría tan solo alguna de estas referencias que, como se comprobará a continuación, anegan las Comedias del Fénix. Me refiero a antiguos versos de romances, a villancicos, seguidillas, refranes cantados, etc., esto es, a versos populares que Lope revitalizó glosándolos, embebiéndolos, citándolos o aludiéndolos<sup>371</sup> en sus piezas, porque ningún género literario ni ningún otro dramaturgo supieron sacarle tanto partido a la lírica popular como el teatro y Lope de Vega.

De las treinta y cinco Comedias que son objeto de análisis en la presente investigación, más de la mitad presentan versos de canciones populares que, a pesar de no ser cantados, fueron engarzados para aunar bajo una consciencia común y colectiva a todos aquellos oyentes compartidores de una misma red cultural que los identificaría, de seguro, como propios:

Una de las funciones más características de la presencia de la lírica dentro del teatro consistía en despertar la familiaridad del espectador respecto a canciones y letras que éste tenía asumidas por tradición (Díez de Revenga, 1989: 36).

Este empleo de la lírica tradicional lo manejó Lope a su antojo como buen poeta del pueblo que fue: ora engarzó tonos manifiestamente cantados y bailados, fueran estos

---

<sup>371</sup> Sigo la terminología empleada por Alín y Barrio en su *Cancionero*.

populares, pseudo-populares o cosecha propia; ora ensartó esos otros hilos musicales que nacían de la tierra y, aunque enmascarados en las intervenciones de los personajes, serían hábilmente detectados por su público. No pudo, por tanto, un dramaturgo de su atalaya desaprovechar la oportunidad que también estos otros versos le brindaban para apuntalar empresas dramáticas semejantes a las desempeñadas por los tonos cantados aunque, en esta ocasión, las canciones se mantuvieran aparentemente ocultas.

El primero y el más manido de los modos en que el Fénix veló estos tonos no cantados fue engarzándolos tan solo en el parlamento de un personaje que, lejos de lo que pudiera parecer, no tiene por qué ser el protagonista, sino que se hallan también en segundas damas, galanes e incluso lacayos. Lo interesante, no obstante, de todo ello es que aislándolos del resto de estrofas que también forman parte de su intervención, el tono suele interpelar al propio emisor, porque su letra es una reflexión en voz alta, un soliloquio que se trenza de un modo u otro con alguna de las hebras del tejido argumental de la Comedia y ejerce en ella una subrepticia, pero de igual manera, importante función.

### 5.2.3.1. Descriptiva

La descriptiva es por antonomasia la función más recurrente desempeñada por los tonos no cantados en la dramaturgia lopesca<sup>372</sup>, cuyos versos son en realidad espejos, porque el contenido de esas cancioncillas populares son un reflejo de la propia situación del personaje que las cita (*Expresión de un sentimiento y/o emoción en 1ª persona*) o de otro que también se halla en escena (*Expresión de un sentimiento y/o emoción en 3ª persona*).

En los tonos cantados es más habitual que sean otros personajes (Músicos, criados, etc.) los que cantan unas letras cuyo contenido no los interpela a ellos directamente por lo que esa expresión de sentimiento alude a una tercera persona. En los tonos no cantados, sin embargo, se invierte la traza y lo más usual en este tipo de canciones es que los versos velados expresen una emoción del propio personaje que los

---

<sup>372</sup> En doce de las treinta y cinco Comedias que forman el corpus dramático de esta investigación aparecen tonos no cantados con función descriptiva. Por orden cronológico, estas obras son: *Los locos de Valencia*, *Los amantes sin amor*, *El príncipe despeñado*, *La discreta enamorada*, *La inocente sangre*, *La hermosura aborrecida*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La villana de Getafe*, *La burgalesa de Lerma*, *La moza de cántaro*, *El Caballero de Olmedo* y *Por la puente, Juana*.

cita. Esta es, como digo, la práctica más frecuente, pero no la única, porque también pueden hallarse en la dramaturgia de Lope otras ocasiones en que los versos estén embebidos en el parlamento de un personaje (normalmente de un lacayo o un criado) pero que, sin embargo, la letra de estos interpele a otras *dramatis personae* (normalmente a su amo, protagonista de la Comedia).

Otra gran diferencia entre los tonos descriptivos cantados y no cantados radica en aquellos que se orientan a la trama porque, si bien es habitual hallarlos en el primer grupo, en el segundo tan solo una Comedia incluye un tono no cantado con carácter narrativo.

### 1. Orientada a la trama

De las doce Comedias que contienen tonos no cantados con función descriptiva en tan solo una de ellas el cantar no constituye un desahogo emocional, sino que se enhebra con el argumento dramático desde la vertiente narrativa, ya que esos versos populares permiten conocer al espectador un suceso no representado en la Comedia.

El amor violento y forzado es el protagonista del último tono no cantado de *La hermosura aborrecida*. Se trata de una antigua cancioncilla popular arromanzada<sup>373</sup>, cuyas connotaciones eróticas fueron aprovechadas por el Fénix para ir acomodando el inevitable desenlace de la narración de Constanza: la violación de la labradora a manos del virrey de Navarra. No obstante, la trascendencia del tono, embebido en la confesión de la villana<sup>374</sup>, no debió de provocar un gran asombro en el espectador áureo, porque desde el inicio de la Comedia al personaje de don Sancho lo perfiló Lope con trazos negativos: abocado a la pasión, movido por sus impulsos más primitivos, libertino... Lo interesante de esta cancioncilla es que, a diferencia de las que a continuación se analizarán, no representa un cauce expresivo que describe los sentimientos de Constanza, sino que su métrica arromanzada la vincula con la narración de unos hechos que, para más inri, no han tenido lugar en la representación. La violación, por tanto, es un suceso del que el público tan solo pudo tener constancia si logró desarticular las implicaturas latentes tras la adaptación lopesca de la canción tradicional. Un acomodo en el que Lope siguió manteniendo varios de sus elementos originales, pero en el que

---

<sup>373</sup> “Bullicioso era el arroyuelo/ y salpicóme:/ no ayas miedo, mi madre/ que por él torne” (Alín y Barrio, 1997: 212).

<sup>374</sup> CONSTANZA: “un arroyo limpio.../ No haya miedo, madre,/ no haya miedo, digo,/ que por él tornase/ aunque su bullicio” (vv. 2487-2491).

varió la construcción sintáctica, quizá por “la necesidad de adecuación del cantar antiguo en el discurso narrativo del personaje” (Bras, 1999: 27).

## **2. Orientada a los personajes: expresión de un sentimiento y/o emoción (3ª persona)**

En el presente sub-apartado<sup>375</sup>, la letra de estas canciones populares no cantadas ya constituyen un reflejo emocional del sentir de un personaje aunque no del que las cita, sino de aquel otro con el que este comparte escena. Tanto en *Los amantes sin amor* como en *La inocente sangre* y también en *El Caballero de Olmedo* son los criados los que enmascaran unos versos conocidos de cuya adversidad latente se evidencia la desdicha de sus amos. Sin embargo, en *La discreta enamorada* la desesperanza de la canción sí que alude a la propia situación de Fenisa, quien la cita, pero este sentimiento también abraza el desaliento de su madre.

Como *Los locos de Valencia*, *Los amantes sin amor* es asimismo “un territorio todavía indeterminado en muchos detalles” (Arellano, 1996: 39), por supuesto también en la vertiente musical. Al tema de la locura se le une la obsesión por el dinero que también caracteriza a una gran parte de las comedias urbanas del modelo temprano lopesco. Y es precisamente en este interés monetario donde hunde sus raíces el argumento de *Los amantes sin amor*, en el que la descarada Octavia se valdrá de los caballeros de la obra (de Felisardo, de Damacio y de don Lorenzo) para que la consientan y la colmen de costosos agasajos.

Felisardo hace tres años que la corteja y tiene que seguir soportando que a su casa acudan otros caballeros. Se niega a creer que todas las relaciones que estable la dama son venales y accede, a pesar de no tener dinero, a comprarle un vestido. La lista de requisitos es, no obstante, interminable y a la luz de tal desfachatez engarza Lope un conocido cantar en la intervención de Mendoza, quien dialoga con su amo Felisardo.

El caballero va leyendo los “ítems” del papel y el lacayo los va objetando con intervenciones graciosas que acentúan el carácter interesado de Octavia. A propósito de la exigencia de las doscientas varas de molinillo del vestido, exclama Mendoza: “Parecéis molinero, Amor/ y sois moledor” (vv. 385-386). Se trata de dos versos pertenecientes a las llamadas “molineras” que gozaban de mucha popularidad en la

---

<sup>375</sup> Las Comedias que lo conforman, por orden cronológico, son: *Los amantes sin amor*, *La discreta enamorada*, *La inocente sangre* y *El Caballero de Olmedo*.

época del Fénix<sup>376</sup>. Díez de Revenga las recoge en el apartado de *Canciones de trabajo y de fiesta* (1983: 76), pero en *Los amantes* la canción no acompaña ni ameniza las labores de la tierra, sino que en esta comedia Lope traslada un cantar de temática campesina<sup>377</sup> a un ambiente urbano con un significado y una función totalmente renovados según el contexto en el que ahora se circunscribe. Esta antigua “canción de molino”, describe en la ciudad el estado de ánimo en el que se encuentra Felisardo, quien se halla ya “Mohíno/ [...] de tanto molino” (vv. 386-387) aunque nada tiene que ver su pesadez con las faenas labriegas, sino que el famosísimo estribillo se trae a colación del agotamiento<sup>378</sup> mental del que siembra amor durante tres años y no recoge más que desdenes.

Eros, aunque en una versión menos interesada, vuelve a ser de nuevo el protagonista en otro tono no cantado que Lope glosa en el parlamento de Fenisa, dama principal de *La discreta enamorada*. Su madre Belisa quiere casarse con el Capitán y concertar el matrimonio de Fenisa con el hijo de este, Lucindo. La dama revolotea de alegría, porque ama al caballero de veras, pero cuando el Capitán visita su casa y desvela sus verdaderas intenciones se desmoronan las ilusiones de ambas, porque el viejo Bernardo no acude para pedir la mano de la madre, sino la de la joven. Este contexto de desvanecimiento de una ilusión no es desaprovechado por el Fénix, quien intercala, a propósito de la desesperanza de las damas, una antigua cancioncilla:

FENISA:    Soñaba yo que tenía  
              alegre mi corazón,  
              mas a la fe, madre mía,  
              que los sueños, sueños son (vv. 556, 564, 572 y 580)

La composición era bien conocida en la época de Lope, no solo porque la recogieron testimonios contemporáneos al dramaturgo<sup>379</sup>, sino porque como explica

---

<sup>376</sup> Si quiere ahondarse en la influencia de esta canción y de la poesía tradicional en el lirismo de otro autor áureo, Tirso de Molina, véase, Jareño, E. (Ed.). (1969). *Poesías líricas*, de Tirso de Molina. Madrid, España: Castalia.

<sup>377</sup> “Como la mayoría de las otras labores aldeanas, el trabajo de la molienda, o el del tamiz, rara vez se efectuaba sin canto de acompañamiento, y así probablemente, nació el ciclo. Pero después, no pocos cantos de molino o de harina fueron perdiendo su valor original de canto de acompañamiento [...] Cuando poetas de talento se adueñaron de estos motivos tradicionales, impulsaron algo más adelante la evolución al utilizarlos como medio de expresión simbólica de los sentimientos: se llegó así a un nuevo ciclo, puramente metafórico, que puede ser llamado ‘ciclo del molino de amor’” (Salomon, 1985: 491).

<sup>378</sup> Recuérdese que Correas lo recoge como refrán con la explicación de “al que es pesado y cansativo” (1967: 457).

<sup>379</sup> (Correas, 1954: 455), (Correas, 1967: 295)

Margit Frenk es “una de las canciones más citadas, imitadas y parodiadas<sup>380</sup> del siglo XVII y por ende de las más proverbializadas” (1961: 166), aunque lo cierto es que llegó a nuestros días desgajada, ya que su último verso cobró fama gracias a la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (1620)<sup>381</sup>. Pudiera pensarse, por tanto, que se trata de un proverbio con aire de canción, porque sabido es que “entre el mundo del refranero y el de la lírica musical hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y confunden” (Frenk, 1961: 155), pero, sin embargo, no hay en esta copla lugar para la confusión:

Este último verso forma parte de una antigua cancioncilla, que aparece en varios códices salmantinos y que fue glosada, entre otros, por Lope de Vega, Tirso de Molina, Villamediana, Quiñones de Benavente y Valdivieso” (Ruano de la Haza, 2000: 210).

En *La discreta enamorada*, estos cuatro versos son el cauce mediante el que Fenisa refleja su desazón ante la propuesta del Capitán. Los deseos del viejo Bernardo desarticulan las pretensiones tanto de la madre, que se veía ya casada con “un hombre muy rico” (v. 440), como de la hija. Un desengaño que queda fijado, sobre todo, en el último verso, “los sueños, sueños son”, que evoca la imposibilidad de dotar de corporeidad los más hondos deseos de ambas. En este sentido, estoy de acuerdo con Alín y Barrio cuando afirmaN que “la canción, como resulta claro, muestra el temor de Fenisa a verse casada contra su voluntad y, también, el desvanecimiento de sus sueños amorosos” (1975: 200). Pero, a pesar de que el tono se glose en el parlamento de la joven, su contenido también interpela a su madre, cuyos anhelos se han visto también desarticulados por las inclinaciones del Capitán.

Otra relación que se ve truncada, en esta ocasión por la ausencia del galán, es la de doña Ana y don Juan de Carvajal, los amantes protagonistas de *La inocente sangre*. La dama se encuentra triste y compungida ante la marcha de su caballero, quien ha tenido que partir hacia Gibraltar, amenazada por los moros. Para entretenerla, su criado Morata le lee una glosa compuesta por él en la que Lope intercala los versos de un antiguo romance popular: “Socorred con agua el fuego/ ojos, apriesa llorando/ que se

---

<sup>380</sup> Para más información, véase, Frenk, M., (1995). «El cancionero oral». *Culturas en la Edad de Oro*. Madrid, España: Editorial Complutense, pp. 84-96.

<sup>381</sup> “La fecha de composición de la comedia ha de situarse, sin embargo, a finales de la década de 1620 y no entre 1634 y 1635, como se venía suponiendo. [...] me parece razonable concluir que la primera versión de *La vida es sueño* fue escrita entre 1627 y 1629” (Ruano de la Haza, 2000: 8).

está el alma abrasando” (acto III). La composición vuelve a ser un espejo que refleja los sentimientos de doña Ana, porque es una descripción en términos petrarquistas del sentir de la dama, cuyo alma también se abrasa ante la ausencia de su enamorado.

El amante que va a ausentarse dejando también desolada a su enamorada va a ser don Alonso en *El Caballero de Olmedo*. Los tonos no cantados funcionan en este drama como un anclaje mediante el que Lope acentuó la devoción que el galán le procesaba a doña Inés. Tanto es así que su criado glosa una letrilla popular<sup>382</sup> (vv. 1122, 1132, 1142, 1152 y 1162), que es cauce hiperbolizado de los sentimientos de su amo:

Don Alonso está, pues, enamorado y abocado a la muerte, por los ojos hechiceros de doña Inés. [...] Amor y magia han ido siempre muy juntos en el hablar de las gentes; pero la dualidad [...] es otra: amor y muerte (Rico, 1967: 47).

### **3. Orientada a los personajes: expresión de un sentimiento y/o emoción (1ª persona)**

Lope de Vega persiguió exteriorizar el adentro de sus personajes y para ello se ayudó también de una música silenciosa compendiada en conocidos cantares, cuya popularidad admitía ocultarlos en sus intervenciones. En el presente apartado<sup>383</sup>, estos versos enmascarados y el sentir que emanan se trenzan con el alma de los personajes que los citan que suelen ser, en la mayoría de ocasiones, los amantes protagonistas, porque son sus emociones las que más interesaron al Fénix. Esta fue, por tanto, su práctica más habitual aunque también en otras ocasiones indagó en el adentro de personajes secundarios, cuyos sentimientos laten asimismo cifrados en las letras de las canciones embebidas.

*Los locos de Valencia* es una comedia cuya acción avanza a lomos de las carcajadas provocadas por el microcosmos rocambolesco y disparatado de unos falsos enfermos hermanados con la figura del loco carnavalesco<sup>384</sup>. Los críticos han destacado

---

<sup>382</sup> “En el valle a Inés/ la dejé riendo:/ si la ves, Andrés,/ dile cuál me ves/ por ella muriendo”.

<sup>383</sup> Las Comedias que lo conforman son, por orden cronológico: *Los locos de Valencia*, *El príncipe despeñado*, *La inocente sangre*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La villana de Getafe*, *La burgalesa de Lerma*, *La moza de cántaro* y *Por la puente, Juana*

<sup>384</sup> “Cuando el dramaturgo castellano llegó a Valencia, algunos de los internos del hospital representaban mascaradas carnavalescas. [...] en Valencia existía un estrecho vínculo entre la locura festiva y las escenificaciones que los administradores hacían de los internos” (Tropé, 2008: 479).

que se trata de una comedia, quizá de las más “divertidas” y “chispeantes”<sup>385</sup> de la etapa de aprendizaje del Fénix, llamada de modo convencional, “Pre-Lope” o “el primer Lope”. Unos primeros años, entre 1586 y 1603, en los que el tema de la locura suscitó gran interés en el dramaturgo, quien escribió en esta horquilla temporal más de una decena de obras con locos verdaderos o fingidos.

Los celos de Erifila, que ha regresado al Hospital tras su repentina huida con Valerio, provocan que desvele el secreto que ha llevado a Floriano al manicomio. No es la locura, sino el encierro voluntario para evitar el castigo por haber matado, o eso cree él, al Príncipe. Con las caretas descubiertas, su vida corre peligro y es en medio de esta vorágine que ha desatado la confesión de Erifila, cuando el galán exclama un refrán ¿puesto en copla?: “¡Mal haya el que su secreto/ descubre a mujer ninguna!”<sup>386</sup> (vv. 2869-2870) que expresa el tono lamentoso y gemebundo del que se arrepiente de haber compartido sus más íntimos demonios. Floriano confió en Erifila y le reveló su secreto y ahora ella lo ha traicionado, porque creía que su enamorado iba a casarse con Fedra. Los celos son el motor de su confesión, pero son, a la vez, el detonante que permite que las aguas vuelvan a su cauce y que el enredo de la trama empiece a desanudarse hasta la feliz unión de los dos locos fingidos.

En *El príncipe despeñado* el único tono presente se enraíza con la acción secundaria de los amores entre Danteo y Elisa, y su letra expresa el rechazo que le genera al villano la futura boda de su enamorada con otro pretendiente por orden de su padre. Lo habitual en Lope fue engarzar este tipo de canciones en el argumento principal de las obras, pero en esta ocasión la riña amorosa de la trama secundaria contribuye a desacralizar el bucólico escenario de la aldea frente al cuadro palaciego que abría la composición.

Clasificada como un drama historial de hechos particulares, *El príncipe despeñado* bebe de un suceso<sup>387</sup> que tuvo lugar en 1076 cuando un vasallo del rey

---

<sup>385</sup> “Es quizá una de las mejores y más divertidas de su etapa de aprendizaje” (Tropé, 2003: 26). “La comedia es una más, chispeante y divertida, de entre las muchas de enredo que Lope escribió” (Aguirre, 1966: 49).

<sup>386</sup> Correas en su *Vocabulario* recoge la siguiente versión: “Si el secreto fuere descubierto a una mujer, luego se ha de saber” (1967: 277). La versión citada por Floriano fue, en realidad, mucho más prolija en la lengua y la literatura catalana “Mal aja qui en dones fia”. Josep Romeu i Figueras en su artículo (1990) recoge cuatro versiones glosadas de este refrán y, aunque una primera versión del refrán glosado se halle en el *Cancionero llamado de flor de enamorados, sacado de diversos actores*, bien es cierto que no se ha encontrado en la lengua castellana la certeza de que el refrán fuera cantado en la época en que fue compuesta esta comedia.

<sup>387</sup> Hubo controversia entre la crítica, la cual no se puso de acuerdo en cerciorar una fuente principal de la que bebiera Lope para engendrar su Comedia. Frente a la postura de Menéndez Pelayo,

Sancho IV de Navarra lo asesinó en el monte de Peñalén despeñándolo como venganza por haber violado a su mujer. El conflicto de la obra gira en torno a quién debe ser el heredero al trono ante la defunción del rey, ¿su hermano Sancho, o el hijo que engendra la viuda esposa? Ante esta dicotomía, es evidente cómo la vida de la reina corre peligro por lo que decide huir y refugiarse en los bosques navarros, pero este nuevo espacio aldeano no será ese lugar apacible y lleno de virtud que describía Guevara en su composición, porque Lope ancla mediante el tono no cantado la discordia que también abraza el escenario campesino.

Danteo discute con Elisa por haber aceptado al pastor Fileno como futuro esposo. La villana se escuda en la obediencia que debe rendirle a su padre pero, a pesar de sus súplicas, Danteo se aleja de ella y su rechazo queda compendiado en los cinco versos glosados (vv. 706, 710, 718, 722 y 730) de una cancioncilla tradicional<sup>388</sup> atribuida a Juan Rodríguez del Padrón<sup>389</sup> y presente en el *Cancionero de Hernando del Castillo* que sería bien conocida y reconocida por el público de la época:

Esta cancioncilla estaba, en época de Lope, en la mente del pueblo como algo tradicional, perteneciente a la cultura popular. [...] Lope supo de esa canción, que ya está recogida por Sebastián Covarrubias como “canción antigua” (Ciria, 1992: 32).

María Soledad de Ciria afirma en el prólogo de su edición a la obra que esta canción le sirvió a Lope “para demostrar su conocimiento de lo popular y del folklore que tan del gusto del público era” (1992: 34). Sin embargo, y al margen de esta dignificación que la lírica popular hispánica adquirió de la mano del Fénix, el tono se hila con el tejido dramático de la Comedia porque el contenido de su letra se ajusta a la perfección con el sentimiento de desdén y de rechazo que Danteo le procesa a su pastora. Ella ha aceptado a otro pretendiente por esposo y la canción es el cauce que

---

quien señala la *Crónica de los reyes de Navarra*, del príncipe Carlos de Viana como fuente más probable, H. Hoge en su edición apunta al *Compendio historial*, de Garibay. Para un recorrido sobre estas y otras posibles fuentes véase la edición a la Comedia de María Soledad de Ciria (1992). Provechosas serán también las siguientes referencias: Hoge, H., (1955). *El Príncipe despeñado. A critical and annotated Edition of the autograph manuscript*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press. Maccurdy, R., (1984). «Peribáñez, *El príncipe despeñado* y la *Historia de Lucrecia*: La cuestión de fuentes». *Josep María Solá-Solé: homage, homenaje, homanatge: (miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, II. Barcelona, España: Purill libros, pp. 103-108.

<sup>388</sup> “¡Vive leda, si podrás!/ y no penes atendiendo/ que según peno partiendo/ y no esperes, que jamás/ te veré ni me verás” (vv. 706, 710, 718, 722 y 730).

<sup>389</sup> Para saber más, Véase, Lama, V., (2002). *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*. Madrid, España: Edaf, p. 53.

condensa y sintetiza el halo conflictivo que emana la escena: “Lope prepara el adecuado marco para el hecho histórico que sustenta la obra” (Alín y Barrio, 1997: 207). Con el tono advierte al espectador que no se encuentra en un escenario bucólico-sentimental armónico, sino que la riña amorosa sienta las bases de la conflictividad del lugar en que va a producirse la tragedia, porque será en la aldea donde Sancho vea a la pastora Blanca y se encapriche de ella, y será también en la aldea donde Martín, el marido de la villana, despeñe en el monte de Peñalén a don Sancho por haber violado a su mujer.

*La inocente sangre* es también un drama historial en el que, no obstante, la tensión a la que ha escalado la escena<sup>390</sup> se relaja antes de que se precipite la tragedia. Para ello vuelve a recurrir Lope a la música pero esta vez, lejos de presentarse el cantar tejido con la historia de amor entre doña Ana y don Juan, se trenzará con los criados encargados de despertar las carcajadas del público.

Isabel está celosa porque Morata ha compuesto una glosa para la dama y no para ella por lo que reclama también su lugar proponiéndole irónicamente al criado que le glose el conocido estribillo “¿Quién te me enojó, Isabel?” (acto III), cuya letra coincide tanto con su nombre como con su repentino enfado por un ataque de celos. Un solo verso presente en el imaginario colectivo popular le fue suficiente al Fénix para provocar las risotadas entre los espectadores antes de que la tragedia abrazara por completo este drama del que también forman parte, aunque en pequeñas dosis, el humor y la socarronería.

Otro personaje que asimismo intenta precipitar la tragedia es don Fabrique en *Peribáñez* aunque no logrará el Comendador satisfacer sus deseos porque la fidelidad de Casilda es la virtud que Lope fija también de manera subrepticia en el único tono no cantado de la Comedia.

La superioridad moral de la dama queda retratada en la iconografía de esta escena donde a ella la ubica el Fénix en lo alto del horizonte visual, asomada en la ventada, mientras que el Comendador queda situado en la parte inferior del escenario por lo que debe inclinar la mirada hacia arriba si quiere contemplar al objeto de sus desvelos. En esta colocación sumisa, vuelve a increparla don Fabrique con sus requiebros de amor, pero el predominio espacial de la labradora se verá a continuación reforzado por la contundencia de sus palabras. Su respuesta es un romance de casi cien versos en el que aparecen por primera vez los cuatro versos que sirvieron de

---

<sup>390</sup> La gradación es debida a la decisión de doña Ana de partir hacia Gibraltar disfrazada de hombre para encontrar a su enamorado don Juan.

arracadero para esta Comedia: “Más quiero yo a Peribáñez/ con su capa la pardilla/ que no a vos, Comendador,/ con la vuesa guarnecida” (vv. 1597-1600). No se cantan, pero su afamada popularidad despertaría unos acordes en la mente de los espectadores a la vez que se robustecería también la virtud y la honradez de una labradora que no se mueve como Octavia (*Los amantes sin amor*) por el dinero, sino que el gran amor que le profesa a su marido será el salvoconducto que la protegerá de ser violada por don Fabrique.

El amor, pero ahora el que vulnera las fronteras sociales, es el denominador común de los cinco tonos no cantados que anegan *La villana de Getafe*, los cuales son, además, el cauce sentimental que describe las emociones, desangeladas y tristes, de la protagonista de la comedia, Inés. Se ha enamorado la humilde labradora del caballero don Félix, pero este cortejo entre desiguales no era terreno virgen para Lope, quien ya había enamorado a don Enrique de Trastámara de una paupérrima Dorotea en *La niña de plata* o a don Juan, de una impostada moza de cántaro que resultaría, a la postre, una dama de alta alcurnia. Sin embargo, lo que distingue a *La villana de Getafe* de estas y otras Comedias donde un galán corteja a una mujer de rango inferior es su desenlace, sin máscaras<sup>391</sup>, de un noble con una villana:

El asunto del amor que vulnera las fronteras sociales es frecuente como aliciente temático en el teatro de Lope, aunque, por lo común, tiende a ser resuelto según pautas relativamente próximas a los patrones convencionales que exigen matrimonios entre gentes del mismo estado” (Brioso, 1997: 90).

Esta rotundidad nupcial que finalmente triunfa en *La villana* es, en realidad, una invasión estamental que el dramaturgo se encargó de aclimatar de la mano de la música con tonos no cantados, pero de igual efectismo, que empleó para ganarse el favor del público hacia la audaz, pero desdichada Inés. Una manifiesta porosidad estamental que permite controvertir a ese sector amplio de la crítica<sup>392</sup> que adjudicó a Lope de Vega un conservadurismo que hoy en día, estudios más recientes<sup>393</sup>, ponen en entredicho.

---

<sup>391</sup> Es importante este matiz, porque, bien es cierto que en *El perro del hortelano* Diana acaba casándose con su secretario, a ojos de la sociedad este es ahora hijo del conde Ludovico. También en *La moza de cántaro* don Juan termina en nupcias con Isabel, que en realidad es doña María, etc. Sin embargo, en *La villana de Getafe* don Félix aceptará el matrimonio con una villana de veras, sin falsas ascendencias y sin anagnórisis final.

<sup>392</sup> Para saber más, véase, Díez, J. M., (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, España: Cátedra. Maravall, J. A., (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona, España: Crítica, p. 148 en adelante.

<sup>393</sup> Véase, Soria, E., (2007). *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid, España: Marcial Pons.

La labradora Pascuala es la encargada de presentar a la protagonista que da título a esta comedia, Inés, villana de Getafe, cuyo principal rasgo distintivo es una belleza encumbrada por la tristeza que la invade. El motivo de su ahogo queda encerrado en el cantar “Zagala, no me agradáis/ vais y venís a la aldea/ andáis triste y no sois fea/ doyme a Dios si vos no amáis” que Pascuala engasta en su primera intervención<sup>394</sup> en el escenario (vv. 164, 174, 184, 194). Se trata de una popularísima canción que gozó como tantas otras de vueltas a lo divino<sup>395</sup>, pero que en esta ocasión Lope emplea para cifrar en clave musical el conflicto dramático de la comedia. Pascuala sospecha que Inés se ha enamorado y sus presagios descritos en el cantar se corroboran cuando la villana le confiesa el romance que tuvo hace un mes con un cortesano a quien no puede olvidar.

La diferente categoría social insta a Pascuala a recomendarle que olvide al galán con otro hombre, con Hernando, personaje del mismo rango que Inés y que además la ama, pero las flechas de Cupido se han ahincado con fuerza en el corazón de la villana, que expresa ahora su tormento con una canción, “Era el remedio olvidar,/ y olvidóseme el remedio” (vv. 347-348), que describe la imposibilidad de renunciar a don Félix a pesar de la distancia estamental que los separa. Los dos versos pertenecen a un tono bien conocido, especialmente en los primeros cincuenta años del siglo XVII: “[it] was very popular during the first half of the 17th century, being known and sung for at least fifty years (about 1610-1614)” (McCready, 1957: 17-18) y está, como el anterior, trezado en el diálogo que mantiene Inés con Pascuala.

No es baladí que la construcción del personaje de Inés se esboce con tintas desazonadas y matizadas de tristeza desde el principio de la obra, porque todo ello responde a una pensada estrategia dramática que busca inclinar los afectos del público hacia la villana. Un retrato que Lope va apuntalando musicalmente mediante la afligida línea melódica que la acompaña a lo largo de toda la comedia, porque es consciente Inés de la imposibilidad de perpetuar su amor por no compartir el mismo eslabón social que su enamorado. Por este motivo no confía en sus promesas de matrimonio, que parecen ser la vía rápida de don Félix para poder penetrar en su hogar.

Esa misma noche, ambos se dan cita en la tapia de la casa de Inés y el diálogo que mantienen en este espacio heredero de *La Celestina* representa una lucha de fuerzas

---

<sup>394</sup> Adelaida Cortijo y Elisabeth Treviño en su edición de *La villana de Getafe* de 2015 no anotan que estos versos pertenecen a una antigua canción popular. Se limitan a dar la definición de “zagala” y de la expresión “doyme a Dios”.

<sup>395</sup> Así lo hizo López de Ubeda: “Dulce Jesús, ¿dónde vais?/ En aqueste pan sagrado/ escondido y disfrazado/ doyme a Dios si vos no amáis” (Alín y Barrio, 1997: 207).

entre la conducta descaradamente engañosa de un supuesto noble (cuya única intención es gozar de la villana), y la actitud cautelosa de Inés, consciente de la desigualdad que los separa. Se mueve la villana entre dos aguas, la de su amor por el caballero y la de su raigambre social, que la lleva a cerrarle las puertas de su casa a pesar de la verborrea de don Félix: “Seré tu marido, Inés;/ treinta palabras de doy” (vv. 856-857). No obstante, la desconfianza de Inés vence a la obstinación del galán, quien sigue insistiendo reiteradamente a pesar de la negativa de la labradora. Un rechazo que Lope cifra musicalmente mediante un tono no cantado y repetido a modo de estribillo hasta en dos ocasiones: “Vete, mis ojos, vete;/ Mira que amanece” (vv. 888-889 y 900-901).

El contenido de estos versos se trenza con el género de las alboradas, pero en *La villana* su inclusión no está relacionada con la separación de los amantes tras haberse fundido en la intimidad que ofrece la noche, sino que su empleo describe el recelo de la labradora, quien desconfía de los requiebros amorosos de don Félix por su enraizada conciencia social. La porfía del noble combate con la infranqueabilidad de la villana sintetizada poéticamente en dos versos muy similares a los recogidos por Margit Frenk en su *Nuevo Corpus*: “Ya cantan los gallos,/ buen amor, y vete,/ cata que amanece” (nº. 454B). La música, por tanto, vuelve a ser el cauce mediante el que Lope expresa una de las cualidades distintivas de su protagonista, quien no se deja encandilar por vanas promesas de matrimonio. Pero Inés no será la única dama en desconfiar de don Félix, porque su pretendiente en la esfera noble, doña Ana también sospecha de los devaneos del galán en su viaje de negocios fuera de Sevilla. Y la música volverá a ser de nuevo la encargada de retratar la caución, pero ahora de la dama de alta alcurnia.

Es el primer reencuentro de ambos tras la marcha de don Félix a Sevilla, y a pesar de que doña Ana ya ha intentado sonsacarle al criado Lope si su señor le ha sido infiel (vv. 1287-1352), sus sospechas vuelven a ser la piedra de toque del diálogo que mantendrá ahora con el noble: “No es posible que vengáis/ tan mío como partisteis” (vv. 1623-1624). Don Félix, por su parte, sigue desdibujando con sus mentiras los códigos de comportamiento inherentes a su eslabón e insiste en que la actitud de doña Ana se asienta en unos “celos vanos” (v. 1643); una desconfianza que la dama reconoce abiertamente, “Tengo recelos” (v. 1654) y que Lope de Vega se encarga de acentuar mediante la línea melódica que acompaña al personaje. Cinco versos<sup>396</sup> (vv. 1637, 1642, 1647, 1652 y 1657) de una canción “bien difundida a partir de la segunda mitad del

---

<sup>396</sup> “La cancioncilla se atribuye al Duque de Sessa, D. Gonzalo Fernández de Córdoba, (1524-1578)” (Frenk, Labrador, DiFranco, 1996: 438).

siglo XVI” (Alín y Barrio, 1997: 159) y que en esta comedia acopian las sospechas, los celos y el rechazo de doña Ana ante los posibles escarceos de don Félix:

¡Fuera, consejos vanos  
que despertáis mi dolor!  
No me toquen vuestras manos  
que en los consejos de amor  
los que matan son los sanos

La acción de la comedia sigue avanzando al dictado de las tretas de la astuta Inés, empeñada en desarticular cualquier relación amorosa de su enamorado, pero cuando cree que lo ha conseguido, sus planes se le vuelven en contra. El caballero ha perdonado la afrenta de doña Ana quien lo había rechazado por creerlo moro y ahora quiere volver a casarse con ella. La buena-nueva cae como un jarro de agua fría sobre la villana que se muestra desesperada al ver cómo sus manejos han devenido ahora en sus peores males: “de donde estaba el remedio,/ mayores peligros salen” (vv. 2933-2934). Y también en esa ocasión, ya la última, la música vuelve a ser el cauce por el que Lope filtra el desaliento de la protagonista mediante unos versos populares de origen culto atribuidos a don Francisco de Borja, príncipe de Esquilache<sup>397</sup>: “aquí verán mis males,/ que en vano corre el que sin dicha nace” (vv. 2939-2940). Hasta en tres ocasiones los repite Inés en un soliloquio que refleja el estancamiento social y la imposibilidad de la unión entre una villana y un noble: “yo, de humildes principios/ quise al cielo levantarme/ de un caballero que tiene/ los suyos tan desiguales” (vv. 2945-2948).

Pareciera que el tono fuera la expresión de la derrota de Inés, cuyo ingenio no ha sido capaz de sobreponerse a las férreas convenciones sociales, el individuo vencido por la sociedad, pero cual ave Fénix, apura la villana su último cartucho, aquel que en contra de lo pronosticado va a guiarla hacia el altar. El soliloquio se cierra con el tono no cantado “que en vano corre el que sin dicha nace” (v. 2978) que acoge la salida al escenario de don Félix y que, al mismo tiempo, supone un punto de inflexión antes del desenlace final, porque si todo parecía vaticinar la no unión entre estratos tan desiguales, la última treta de Inés, nacida del desespero del que se halla derrotado y ya no tienen nada que perder, corona su objetivo:

Inés, en soledad, aunque consciente de su despropósito, mantiene la esperanza de que el poderoso amor convierta “en brocado el sayal” [...],

---

<sup>397</sup> Es el estribillo de su romance “Iba dejando a pedazos”.

explotando el tópico de amor omnipotente igualador, que utilizó abundantemente el teatro del siglo XVI (Díez, 1998: 482).

Con este final es evidente cómo Lope de Vega franqueó lo apenas permisible en esta comedia, porque se adentró en el ignoto terreno de las nupcias entre un noble y una villana. Este complicado equilibrio de fuerzas debía, por tanto, nivelarse y este es precisamente el cometido de los tonos no cantados en *La villana*, ser un sustento subrepticio con el que el dramaturgo persiguió mover los afectos de un público que terminó, más a allá de lo socialmente establecido, aplaudiendo un casamiento desigual.

El motivo de los celos es también uno de los motores que enciende el mecanismo argumental en *La burgalesa de Lerma*, donde la pareja protagonista filtra su hiperbolizado tormento mediante unos tonos no cantados con los que el dramaturgo calca una construcción paralela.

En el acto I es Clavela la que repite de manera obsesiva el *leit motiv* de la nota que le ha dejado don Félix antes de partir: “Ya no más por no ver más”. Se trata de un mote de Gabriel “el Músico” glosado por Quirós y recogido en el *Cancionero General* de 1511, de cuya letra se infiere el amor desdichado que encierra el verso:

Quirós directs the elliptical *mote* to the situation of *desamor*, the lover spurned: *ya no más [vivir] para no ver más [la amada]*. His gloss, characterized by a compression extreme even in this genre, leads him to conclude that death would be preferable to the pain of seeing the object of one’s obsession infinitely cold, distant, and unresponding (Machpherson, 2004: 81).

En *La burgalesa de Lerma*, este mote de autoría culta es empleado por Lope para sintetizar el motivo por el que don Félix abandona Madrid: no puede soportar ver a Clavela cortejada por otro hombre, pero el público sabe que las palabras del caballero son medias verdades, cuando no mentiras de veras, porque mientras la dama lo imagina encomendando su alma a Dios, don Félix se deja querer en Lerma por una cortesana disfrazada de labradora, Leonarda. La actitud exasperada de Clavela, quien no puede creer lo que está leyendo, y su obsesiva reiteración del verso, el cual repite hasta en seis ocasiones (vv. 390, 399, 440, 449, 469, 486), conservan el carácter de estribillo de la glosa de Quirós aunque este no se cantase durante la representación, porque su inclusión en el parlamento de Clavela responde a un ejercicio poético entre Lope y su público.

Paralelamente, en el acto II quien padece ahora el desdén de la persona amada es don Félix, porque ante su partida, Clavela decidió atender los amores del conde Mario.

Su calvario también lo filtra el dramaturgo mediante un tono conocido, pero en esta ocasión no de origen culto, sino popular<sup>398</sup>: “que no es para cada día/ morir y resucitar”. Un refrán recogido por Correas (1967: 247)<sup>399</sup> que en *La burgalesa* se pone en boca de don Félix hasta en tres ocasiones (vv. 1401-1402; 1411-1412; 1421-1422).

La canción es una coda que recoge en tan solo dos versos la encrucijada del enredo amoroso ante el aborrecimiento de Clavela, pero en la repetición del refrán late una cierta ironía, porque don Félix no va a sacrificarse de un modo tan titánico para olvidarse de ella, sino que ora urdirá un plan para provocar los celos de la dama, ora acabará aceptando sin objeciones la mano de Leonarda al final de la comedia. En consecuencia, tanto su tono como el de Clavela en el acto I, filtran sendas reacciones bajo el mismo tapiz hiperbolizado y anclado en un tratamiento irónico-burlesco tan característico, por otro lado, de la comedia urbana.

Es evidente, por tanto, que de la mano de Lope de Vega estos ecos poético-musicales se erigen como resortes evocadores de un tejido cultural compartido por cada uno de los espectadores que acudía al corral con hambre de espectáculo, fuera este un ciudadano de clase media o un conde de alta alcurnia. Independientemente de la clase social, todos compartían esa misma idiosincrasia que Lope recupera veladamente en unas obras que acaban convirtiéndose en depósitos valiosísimos de la lírica hispánica popular. Y otro de estos tonos enmascarados en las intervenciones de los personajes es el que glosó<sup>400</sup> el dramaturgo en *La moza de cántaro* :

Aprended, flores, de mí  
lo que va de ayer a hoy;  
que ayer maravilla fui,  
y hoy sombra mía aún no soy (

Se trata, como bien afirmó Margit Frenk de “una de las canciones más citadas, imitadas y parodiadas del siglo XVII [...] que se ha atribuido a Góngora, y bien pudiera ser de él” (1961: 166), y que en esta comedia describe la mudanza que ha sufrido la protagonista. Doña María se ha visto obligada a esconder su verdadera identidad tras

---

<sup>398</sup> Este enlazado musical entre lo culto y lo popular entronca con los dobles receptores a los que iba destinada la comedia: un primer círculo cortesano y un posterior recorrido en los corrales de comedia. No obstante, esta doble vertiente no responde únicamente al amplio público para el que fue pensada esta comedia, sino que fue huella que caracterizó la escritura lopesca.

<sup>399</sup> “No es persona que hará menos. Tómase en mala parte más de ordinario” (1967: 247).

<sup>400</sup> Para un pormenorizado análisis de la letrilla, véase: Carballo, A., (1963). «La letrilla *Aprended, flores, en mí*, de Góngora». *Revista de Filología Española*, XLVI, 3/4, pp. 401-420.

asesinar a don Diego por ultrajar el honor de su padre y para salvarse desciende de estamento social: ahora será Isabel, moza de cántaro y humilde criada al servicio de un indiano.

El tono citado (1237-1240) y a continuación glosado (vv. 1250, 1260, 1270 y 1280) en el largo monólogo de la dama (vv. 1237-1280) refleja su rústica situación actual. Toda una “odisea psicológica” como la denomina Louis C. Pérez (1981) necesaria, sin embargo, para que doña María pudiera asir el amor. Ha tenido que deshacerse la dama de la opulencia de la que estaba rodeada y reencontrarse con lo primitivo, el barro, purificado por el agua del cántaro, para poder desnudar su corazón:

El retorno a su condición natural de mujer está simbolizado bellamente por Lope en el *barro* del cántaro. Tal situación de despojo deja en libertad el corazón de la dama, posibilitando así el hallazgo del verdadero amor, del amor sin artificialidades ni adornos” (Fernández, 1989: 443).

La letrilla es un canto al desengaño, a la brevedad de todo cuanto acontece fijado en la metáfora de las flores: “la flor ha servido, sirve y servirá como símbolo de la existencia efímera” (Carballo, 1963: 401). Frente a la mujer noble que era antes, “se ve ahora reducida al estamento inferior de la sociedad, a ser una vulgar moza de cántaro al servicio de un indiano, con lo que esto supone de cruel humillación para una mujer noble” (Fernández, 1989: 443).

Y esta renovada identidad cifrada en su nuevo bautismo bajo el nombre de Isabel será la que permita el juego entre el lenguaje dramático y el musical. Tras rechazar a don Juan por la distancia estamental que ahora los separa, el desasosiego la invade y su tristeza es entendida por Pedro, un mozo del pueblo, como una afrenta que está dispuesto a enmendar porque se ha enamorado de ella. En su entregado parlamento para que la moza le confiese quién la ha dañado, Pedro glosa (vv. 1793-1796) una conocidísima canción recogida en el *Cancionero General* (1577) y acomodada en esta comedia a la perfección gracias a la nueva identidad de la protagonista:

¿Quién te me enojó, Isabel?  
Que, con lágrimas lo pene,  
hágote voto solene  
que pueden doblar por él (vv. 1793-1796)<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Para las diferentes variantes de la canción y su evolución en el tiempo véase, CEA, A., (2007). «¿Quién te me enojó, Isabel?... y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio Cabezón». *Cinco siglos de música de tecla española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. Almería, España: LEAL, pp. 169-194.

Es evidente cómo el tono constituye una descripción de todo cuanto ha sucedido en escena sintetizado en la tristeza de Isabel por saber imposible su amor con el caballero don Juan. Una referencia, no obstante, que Lope fija con cierto halo burlesco por el contraste entre la actitud de los dos personajes: frente al largo parlamento de Pedro en el que glosa la canción de la que emana una actitud brava y arrojada a matar si es necesario, las escuetas palabras de doña María, quien se marcha del lugar sin ni siquiera prestarle atención: “Así me voy” (v. 1832).

Este mismo juego poético-musical que le permite a Lope engarzar una canción popular cuyo antropónimo coincide con la nueva identidad de un personaje vuelve a suceder en *Por la puente, Juana* donde la desdichada doña Isabel se ha visto obligada a encubrirse para salvaguardar su honor. Tras este disfraz de labradora ha enamorado al criado Esteban quien, a propósito de su nuevo nombre, Juana de Illescas, glosa en su declaración de amor un famosísimo villancico:

Vide a Juana estar lavando  
en el río y sin zapatas  
y dijela suspirando  
Di, Juana, ¿por qué me matas? (vv. 1043-1053-1063-1068)

Se trata de una composición atribuida a Juan Sánchez Burguillos y de afamada popularidad como ya destacó Alberto Blecua: “*Vide a Juana estar lavando* era letra bien conocida, como atestigua Espinosa, y Burguillos, como hemos de ver, hombre famosos por su peculiar situación socio-poética y a quien Lope de ninguna manera podía desconocer” (1984: 74). Recuperando el viejo motivo del encuentro de los amantes en el bosque<sup>402</sup>, el tono sirve de canal expresivo para que el gracioso Esteban le declare su fervor a la lavandera. Los versos formulan con palabras las nuevas emociones que al verla le han nacido, pero, asimismo, la canción ayuda a fijar desde la vertiente musical la nueva profesión de doña Isabel, ahora Juana de Illescas, quien se encuentra lavando junto con la otra criada, Inés, cerca del río Tajo.

---

<sup>402</sup> En este sentido, debemos tener en cuenta el acertado comentario que a propósito de este villancico apostilló Blecua, porque, si bien es cierto que en él late este viejo tema, lo hace “pero con matices nuevos. Ni se trataba de una serrana montaraz, ni de una ninfa bucólica, ni de una princesa que tiende finos cendales. La protagonista del villancico es, sencillamente, una lavandera que responde al nombre poco literario, aunque no degradante, de Juana” (1984: 71-72).

Pero la belleza de la impostada lavandera no solo despertará el amor de Esteban, sino que a él se sumará una lista de pretendientes a quien, por otro lado, Juana rechaza por haberse enamorado de don Diego. Este, sin embargo, punzado por los celos, decide aceptar la mano de doña Antonia y el abatimiento que causa la noticia en la protagonista queda encerrado en el sentido monólogo (vv. 1790-1819) que esconde un conocidísimo verso: “Aquí fue Troya” (v. 1798) perteneciente a un romance de juventud del propio Lope, “Contemplando estaba Filis”. El tono no cantado fija la derrota sentimental de la villana mediante la metáfora de la ciudad legendaria que alude al fuego de amor que a ella también la ha abrasado por completo. Probablemente, su simple cita en la representación despertaría en las mentes de los espectadores una tonada conocida que, en última instancia, facilitaría la conexión entre el dolor de Juana y el del protagonista del romance, Belardo, pseudónimo lopesco.

*Los locos de Valencia*, *Los amantes sin amor* y *El príncipe despeñado* son las tres únicas Comedias de las treinta y cinco que componen el corpus de esta investigación donde todos los tonos que aparecen en ellas no se cantan. Cuantitativamente, fue más habitual que Lope jugara tanto con los tonos manifiestamente cantados como con aquellos otros velados que el público debía reconocer, pero probablemente por pertenecer estas tres Comedias a su primera etapa, la experimentación se dio también en la vertiente musical. Ello no implica, sin embargo, la ausencia de música sobre el escenario, porque he aquí otro de los caminos intrincados para la crítica actual: ¿qué tipo de música sonaría tras acotaciones donde Lope indicó *Vaya la música* o *Haya música*, pero no anotó la letra?, ¿sería tan solo música instrumental o se cantarían alguna canción en boga en aquel momento según el criterio del director?

Cuando la acotación de *Los locos de Valencia* indica que se ha bailado una *máscara de locos* (acto III), ¿qué tipo de música acompañaría al baile? Y la misma pregunta queda sin respuesta para *Los amantes sin amor*, porque tan solo se puede elucubrar sobre qué tipo de canción se cantarían en los corrales áureos tras la acotación del tercer acto que indica que *Cantan los músicos* sin que Lope transcribiera, no obstante, la letra del tono. ¿O quizá sí la incluyó pero no ha llegado a nuestros días? Sea como fuera, no es este el lugar para ahondar en ello aunque cedo el testigo a futuros investigadores que pudieran llegar a allanar un camino todavía embarrado. Baste para la presente concluir con la certeza de que la ausencia de tonos cantados en una obra no

conlleve que años ha, en su representación, la música no formara parte del espectáculo teatral.

La mirada hacia lo popular, tan en boga en el Siglo de Oro, hunde profundamente sus raíces en el género teatral donde el folklore hispánico logró su máximo grado de dignificación literaria, cuya estela alcanza incluso la contemporaneidad. La música se adueñó del escenario áureo aun cuando no se cantaba y lo hizo por activación, porque Lope de Vega supo ver la belleza poética de tantos y tanto cantares de la tradición popular hispánica y supo, asimismo, trasladarlos a escena trascendiendo su mero engarce estético y enhebrándolos con el tejido argumental. Son versos que evocaban, despertaban y avivaban consciencias compartidas porque el público los reconocía como propios. Son versos enredados en un hondo sustrato cultural compartido por todos los espectadores y que, en última instancia, simbolizan un guiño cómplice entre el dramaturgo y su público, que sabría reconocer unos ecos que resonarían más allá de las tablas:

Es sobradamente sabido que, tratándose de canciones o romances que el público conocía perfectamente, pues se encontraban en todas partes, bastaba la simple mención para que fuesen reconocidos de inmediato. De acuerdo con esto, el dramaturgo madrileño a veces cita como de pasada, pero claramente –y, desde luego, con una significación precisa, no con asepsia de catálogo– la canción (Alín, 1964: 269).

Lo más habitual en Lope de Vega fue acomodar estos tonos no cantados en las intervenciones de sus personajes para exteriorizar un sentimiento siempre vinculado con el dios Eros. El sentir que emana de ellos suele trenzarse con la emoción de la *dramatis personae* que los cita aunque en ocasiones son los criados los que velan unos versos populares que describen los adentros de sus amos. Alín y Barrio ya se percataron de esta práctica frecuente en el Fénix y por ello estoy de acuerdo con sus conclusiones: “No es nada nuevo: Lope apela, con frecuencia, a las canciones glosadas para mostrar los procesos psicológicos o la interioridad del alma de sus personajes” (1997: 164). Sin embargo, también los tonos enmascarados se orientaron hacia la trama y en Comedias como *La hermosa aborrecida* son el enclave dramático-musical que permite al espectador desarticular un suceso no escenificado en la representación.

### 5.2.3.2. Preludio

Si bien es cierto que en el Barroco de la segunda mitad del siglo XVII los protagonistas se convirtieron también en los intérpretes de las canciones presentes en las Comedias, esta no fue una práctica que caracterizara los primeros años del siglo áureo donde a los amantes se los desvinculó de este elemento dionisiaco, porque el canto se reservó para los personajes secundarios, más aún si la obra se enmarcaba dentro del género trágico. Sin embargo, estos mismos versos de la lírica popular sí los engarzó Lope de Vega en las intervenciones de los protagonistas aunque solo cuando los desligó del envoltorio musical, cometido que hizo posible incluso que don Alonso citara una conocida canción en el drama de *El caballero de Olmedo* que, de ningún modo, se le hubiera permitido que cantara.

A la luz de la distribución establecida para la función de preludio de los tonos cantados, se clasifican a continuación las Comedias lopescas<sup>403</sup> donde la lírica popular hispánica sirvió también, aunque silenciosa, para vaticinar la presencia de Eros y de Tánatos sobre las tablas.

### **1. El vaticinio de Eros: flechas de oro**

La victoria de Cupido tan solo se filtra subrepticamente en un tono no cantado de *Los amantes sin amor*, una comedia urbana que no estuvo exenta de música en su representación aunque no haya llegado a nuestros días ninguna canción que acompañara a la obra. Pese a la pérdida, la acotación del tercer acto *Cantan los músicos* corrobora la presencia de Apolo también en esta comedia en la que el paréntesis musical tiene lugar en un escenario, el Prado de San Jerónimo, recurrente en la dramaturgia lopesca donde a los enamorados se les solían amenizar sus escauceos amorosos con cantos. El cuadro fue, por tanto, musical y en él Lope siguió avivando la sonoridad de la escena cediendo el testigo al rol activo del espectador áureo tan necesario en un teatro de escasez de recursos.

Felisardo se encuentra junto con amigos conversando en el Prado. Está enamorado de Octavia pero desconfía de ella, porque se deja cortejar por muchos caballeros. De hecho, la dama se halla también allí junto con su criada y el galán Damacio, y descubre que Felisardo ha puesto a prueba su fidelidad enviando a un amigo para que la galantee. Las idas y venidas de ambos enamorados, sus celos y sus

---

<sup>403</sup> Por orden cronológico, estas son: *Los amantes sin amor*, *La burgalesa de Lerma*, *Los ramilletes de Madrid* y *El caballero de Olmedo*.

desconfianzas, no obstante, se difuminan gracias al verso popular que Baramo embebe en su intervención donde exagera de forma grotesca los defectos físicos de su dama: “El bien para todos sea” (v.2382) es el enclave musical no cantado que anticipa la buenaventura de los amantes protagonistas de esta Comedia que podrán, a pesar de la desconfianza de Felisardo y la inconstancia de Octavia, ser felices bajo el halo sagrado del matrimonio.

## 2. El vaticinio de Eros: flechas de plomo

No gozaran de la misma fortuna los amantes de *La burgalesa de Lerma* y *Los ramilletes de Madrid*, donde Eros se muestra mucho menos benevolente con estos protagonistas, cuyas desdichas amorosas anticipó Lope de Vega, aunque veladamente, gracias al recurso de la música.

En *La burgalesa de Lerma*, el mote de autoría culta “Ya no más por no ver más”<sup>404</sup> de Gabriel “el Músico” es el catalizador de la desesperación de Clavela, quien no da crédito a la partida de su enamorado don Félix. El verso es una coda que prelude el desamor de la pareja. Un vaticinio latente no solamente en su construcción negativa (no...no), sino en su semántica que anticipa a la luz del argumento de la obra ese “no ver más a la amada” que entonaba la canción original.

Cupido también lanza sus flechas de plomo a Marcelo y a Belisa en la comedia urbana de *Los ramilletes de Madrid*, donde Lope persiguió designios extra-teatrales que ancló con la ayuda de los tonos no cantados, cuyos ecos resonaron más allá del marco ficcional con el que, en primera instancia, se trenzan los versos.

“El apio las opiladas” (v. 279) pertenece al conocidísimo romance lopesco “Hortelano era Belardo”, cuyo protagonista, alter ego del Fénix, intenta superar una ruptura sentimental del pasado con otro amor. Exactamente el mismo consejo que en *Los ramilletes* Fabio le da a su amo Marcelo cuando este es desdeñado por Belisa. El lugar escogido para ello es la calle Imperial<sup>405</sup>, abarrotada siempre de damas que acudían a comprar bellas flores. Su descripción y la atribución de cada planta con una característica femenina permite al lacayo engarzar sin problemas el verso “el apio las opiladas”, calco casi idéntico al de la versión original del romance que no pasaría

---

<sup>404</sup> Lo repite Clavela hasta en seis ocasiones (vv. 390, 399, 440, 449, 469 y 486).

<sup>405</sup> Para saber más véase, Escobar, J., (2007). *La Plaza Mayor de Madrid y los orígenes del Madrid barroco*. Mercedes Polledo (trad.). Donostia-San Sebastián, España: Nerea, Caja Madrid, Obra Social, pp. 155-159.

desapercibido ante el público de la época y que permitiría el juego de espejos entre Belardo y Marcelo: de la misma manera que aquel en el romance, Marcelo en la comedia también intentará subsanar su mal de amor con otra mujer.

Situó el Fénix a sus espectadores ante un verdadero ejercicio poético que excedía la teatralidad de la obra, porque alcanzaba cotas personales, ya que mediante el carácter mendicante e interesado del personaje de Belisa, Lope siguió vengándose años después de la hermosa hija de Jerónimo Velázquez. Sin embargo, a nivel ficcional, la rememoración de su romance anticipa la desunión matrimonial de los protagonistas de *Los ramilletes*, no solo por el carácter autobiográfico de la composición de juventud, sino por las propiedades abortivas relacionadas con el apio<sup>406</sup> en los embarazos extramatrimoniales, a los cuales se alude con el término “opiladas”.

### 3. El vaticinio de Tánatos

Música y tragedia se hermanan con férreos lazos especialmente en el género dramático donde también desde los tonos no cantados Lope de Vega coló por el oído de sus espectadores unos versos de la lírica popular hispánica que activarían en sus mentes unos acordes conocidos, cuyos ecos se ensancharían hasta el fatídico desenlace final. Tánatos es, sin lugar a dudas, el gran protagonista de uno de los mejores dramas lopescos, *El caballero de Olmedo*, porque su presencia tan solo es evidente en el último acto, pero su sombra la extendió Lope a lo largo de toda la Comedia.

El villancico popular “La glosa de Ynés” es cantado por Tello (1104-1108) como muestra de la devoción que su amo don Alonso siente por Inés, pero a continuación el lacayo lo glosa, por lo que cada uno de sus versos cierra ahora las cinco quintillas en copla real (vv. 1113-1162) con las que el famoso cantarcillo sigue acentuando el amor que el caballero le profesa a su enamorada:

En el valle a Inés  
la dejé riendo:  
si la ves, Andrés,  
dile cuál me ves  
por ella muriendo (vv. 1122, 1132, 1142, 1152, 1162)

---

<sup>406</sup> “Tiene virtud de abrir las opilaciones” (Herrera, 1563: 117).

José Manuel Blecua creyó que la letrilla había sido creada ex profeso por Lope de Vega para esta Comedia, pues el nombre de la protagonista del villancico coincidía con el del personaje loresco. No obstante, la composición hundía sus raíces en el acervo popular como así lo atestiguó el propio Blecua en su estudio *Sobre poesía de la Edad de Oro*:

Pudiera pensarse –y así lo creí cuando preparé mi edición– que ese villancico era original del propio Lope, puesto que don Alonso está enamorado precisamente de Inés. Sin embargo, en la *Flor de romances y glosas y canciones y villancicos...*, impresa en Zaragoza en 1578 y reeditada por A. Rodríguez Moñino (Valencia, 1954), se halla, en las págs. 159-162, *La glosa de Ynés*, con una leve variante (1970, 231).

En el cantar Eros y Tánatos se imbrican porque el amor que destilan los versos se ensombrece rápidamente con la presencia de lo trágico cifrada en el gerundio “muriendo” que prelude la desgracia. El vaivén semántico en el que se erige el villancico polariza dos opósitos en una lucha en la que, finalmente, la balanza se inclina hacia la Muerte como no podía ser de otra manera si se recuerda que la obra nació al calor de una confrontada seguidilla popular<sup>407</sup> que imponía desde un inicio el género trágico de la Comedia.

Este uso de un tono tradicional disgregado y cerrando el último verso de quintillas en copla real vuelve a emplearlo Lope, aunque ahora con el personaje de don Alonso, en un juego de espejos que contribuye a la “complementariedad [del criado] respecto al protagonista”, ya que Tello con la anterior canción ha sido “poeta y glosador de su mismo amo” (Grazia, 1981: 32). Una “complementariedad” que ratifica Lope en el tercer acto y al cobijo de la lírica tradicional, porque como hiciera su lacayo, don Alonso va a expresar también su devoción hacia Inés en cincuenta quintillas de copla real (vv. 2178-2227) en las que embeberá a imagen y semejanza de Tello, una letrilla popular que vaticina, como la anterior, su propia desgracia:

Lope glosa los cinco versos de la copla en *El caballero de Olmedo*. Se alcanza una gran fuerza en la tragedia uniendo en todo momento don Alonso en su discurso la muerte con la partida, la separación. [...] La despedida termina con la verdad propia, pues don Alonso fallece, por lo tanto, parte a la muerte. Se plantean en estos versos, como subraya Francisco Rico: “amor, muerte, destino. Ironía”; ironía similar que utiliza Cervantes para glosar estos versos, pero que también acaban con el mismo desenlace (Maldonado, 2014: 699).

---

<sup>407</sup> “Que de noche le mataron/ al caballero,/ la gala de Medina/ la flor de Olmedo”.

Acabadas las fiestas en Medina, don Alonso debe regresar a Olmedo para comunicarle a sus padres que no ha salido herido de las justas. Antes de partir, no obstante, acude a casa de Inés y en su despedida embebe una conocidísima copla (vv. 2187, 2197, 2207, 2217 y 2227) que ya había recuperado Lope años atrás en *Los amantes sin amor*:

Puesto ya el pie en el estribo  
con las ansias de la muerte.  
Señora, aquesta te escribo  
pues partir no puedo vivo  
cuanto más, volver a verte (vv. 2187, 2197, 2207, 2217, 2227)

Si en aquella comedia urbana el Fénix tan solo veló los dos primeros versos del cantar, en *El caballero*, Lope lo cita por completo y no únicamente tres versos como afirmaron de manera errónea los editores de la obra “deslumbrados por el brillo de la cita del *Perfiles*” (Rico, 1967: 54). La canción se remonta al viejo motivo lírico de *a una partida* y alude a la separación de los amantes. Una temática ya presente en los antiguos cancioneros gallego-portugueses y reflejada, sobre todo, en las cantigas de amigo<sup>408</sup>. La inminente marcha de don Alonso permite a Lope acomodar la letrilla de manera literal, pues el caballero debe partir de Medina a Olmedo. Sin embargo, el bagaje cultural previo con el que el público acudía a la representación permite interpretar la canción a la luz de una partida metafórica, esto es, la de la muerte, porque sabía el espectador que el caballero debía morir: “desde una perspectiva *extracontextual* (la que da, por medio de la seguidilla, el conocimiento previo del desenlace) tenemos que interpretarla como ejerciendo una función claramente premonitoria” (Alín y Barrio, 1997: 194).

### 5.2.3.3. Amonestación

También oculta bajo un lenguaje simbólico late la advertencia del tono citado (vv. 1237-1249) y posteriormente glosado (vv. 1250, 1260, 1270, 1280) por doña María en *La moza de cántaro*. Su condición de dama ha quedado reducida a la sencillez de una vulgar criada y esta mudanza, no solo estamental, sino también psicológica, porque se

---

<sup>408</sup> Para saber más, véase, Le Gentil, P., (2011). *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, I. Genève, Suiza: Slatkine Reprints, pp. 140-142.

identifica plenamente Isabel con su nuevo estatus, queda recogida en la popular letrilla “Aprended flores de mí” donde la metáfora de las flores alude la transitoriedad de todo cuanto acontece. Del *exemplum* que encierra el tono glosado por doña María/ Isabel brota una advertencia entre lo verdadero y lo ilusorio que enfrentaba “el esplendor ficticio y la miseria auténtica” (Carballo, 1963: 406-407). Su aviso no viene de oídas, porque el tono aconseja a partir de una acción ya escenificada en escena y vivida por la propia protagonista, de cuya experiencia nace la prevención que comunica la letrilla.

#### 5.2.3.4. Festiva

En la dramaturgia lopesca, la función festiva está íntimamente relacionada con la celebración de unos desposorios, por lo general, de personajes aldeanos. Fue este, por tanto, un escenario verosímil en el que engarzar música, pero insuficiente para otorgarle a una canción la función festiva que, recuérdese, en el corpus de corral lopesco se imbrica, las más de las veces, con la intensificación trágica. Si Lope aprovechó la exaltación y el bullicio del canto y el baile para encumbrar escenas cuya excitación se desquebrajaba a continuación por la entrada de un personaje contrario a esa felicidad, es lógico que este tipo de composiciones fueran siempre cantadas porque era esa la naturaleza del tono requerida por el dramaturgo para jugar con las emociones de los espectadores. No obstante, aquellas otras canciones con las que Lope celebró la grandeza de un personaje real o ficticio sí se acomodan a este otro modo silencioso de engarzar versos populares sobre las tablas. Es el caso de *La bella malmaridada*, cuyos tonos no cantados van apuntalando enmascaradamente la virtud que al Fénix le interesó resaltar, la fidelidad de la protagonista.

*La bella malmaridada* nace al calor de un romance de adulterio perteneciente a las canciones de malcasada, pero la genialidad lopesca de esta obra, tempranísima en su producción, fue transformar a la adúltera de la composición original en una mujer fiel y virtuosa. El título de la comedia, sin embargo, jugaba a la ambivalencia, porque evocaba a la protagonista infiel conocida por el público, pero fue este un eslabón que el Fénix sorteó con ayuda de la música. A pesar de las deslealtades de Leonardo, Lisbella sigue entregada a su marido a quien le es fiel a pesar de su afición por cortejar a otras mujeres.

Joan Oleza, en su interesantísimo artículo<sup>409</sup> sobre la presencia del nombre Leonardo en la dramaturgia lopesca, afirma que este se asocia, sobre todo, con “un galán como dios manda, valeroso y cabal” (2012: 214), pero en obras como *Audiencias del Rey Don Pedro* o la que aquí concierne el nombre también “tiene inclinaciones libertinas” (2012: 214). No obstante, ese desenfreno, primero en la cama y después en el juego, no alcanza a corromper a su mujer, cuya perfección, en oposición a la de su marido, queda fijada musicalmente con la mención de un refrán ¿puesto en copla? (vv. 1068-1072) citado por Tancredo, músico de Cipión:

Será dama en la ventana,  
y en el estrado, señora;  
en el aldea, aldeana  
y en el campo labradora,  
y en la mesa cortesana (1068-1072)

El Conde se ha enamorado de Lisbella y cree que su rechazo se debe al decoro que debía la dama mostrar en misa. A propósito de su rectitud social, Tancredo alude a la ejemplaridad de su comportamiento recurriendo a un conocidísimo refrán recogido por Correas en su *Vocabulario*<sup>410</sup>. Es indiscutible que Lope, tanto en esta comedia como en toda su trayectoria dramaturgia, fue deudor de la tradición oral que intercaló y glosó a la luz del argumento dramático de cada obra. El significado del refrán enlaza a la perfección con el modelo de mujer ideal al que se ajusta Lisbella y que tanto le interesó reforzar al Fénix en oposición a la deslealtad de la protagonista del romance original.

La génesis de los versos al calor del refranero popular es transparente, pero su supervivencia como canción empieza a registrarse a partir del siglo XIX por lo que Alín y Barrio se cuestionan si “¿estaba incorporando Lope, como hizo en otras ocasiones, una canción popular?” (1997: 153). La duda de los autores parece razonable por la simbiosis entre refranero y canción, pero si se discurre que el refrán ya mudó en copla en la época en que Lope escribió esta comedia, la canción se erigiría como un himno exaltador de la perfección de la casada a quien su marido no quiere bien, por lo que la música, también en esta ocasión, reforzaría el modelo ideal de esposa al que se acoge Lisbella en contraposición con la adúltera protagonista del romance popular.

---

<sup>409</sup> Para saber más, véase, Oleza, J., (2012). «La importancia de llamarse Leonardo: en busca de un archipersonaje en el teatro de Lope de Vega». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 6, pp. 203-220.

<sup>410</sup> “La dama en la kalle, grave i onesta; en la iglesia, devota i konpuesta; en kasa, eskoba, diskreta i hazendosa; en el estrado, señora; en el kanpo, korza; en la kama, graziosa: i será en todo hermosa” (1967: 187).

### 5.2.3.5. Persuasiva y evasiva

Estos ecos de acordes conocidos guiaban veladamente al espectador hacia el horizonte que se había marcado el dramaturgo, porque las hondas de los tonos hacían replicar en sus mentes unas cadencias musicales que perseguían, como en el caso anterior, mover los afectos del público. Pero también la música se engarzó para erosionar la voluntad de los propios personajes de las Comedias, quienes se verían movidos a actuar persuadidos por la letra de unos tonos populares que, en ocasiones, también excusó Lope como mera evasión para olvidar una pena de amor.

#### 1. Función persuasiva<sup>411</sup>

En *La bella malmaridada* el Conde Cipión recurre al conocidísimo romance de nombre homónimo al título de la Comedia para intentar quebrantar la lealtad de la dama. En la oscuridad que abraza la noche, intercala los cuatro versos de la famosa composición (vv. 466, 470, 478, 482) que instan a Lisbella a olvidar al ingrato de su marido y a acceder a sus requiebros de amor. El tono acallado persigue despertar su consciencia desde un acercamiento musical, porque la canción es el motor desde el que Lope fija el impulso ante el que debería ceder el personaje. El recurso, sin embargo, no es suficiente porque el Fénix perfiló a Lisbella como la perfecta casada, leal a su esposo a pesar de los escarceos nocturnos a los que tan acostumbrada la tenía.

También en su época de madurez Lope de Vega siguió confiando en la capacidad sugestiva de la música para mover la voluntad de don García en *Santiago el Verde*. Él y Celia se han enamorado, pero en su encuentro nocturno y fortuito son sorprendidos por el hermano de la dama. La presencia de este tercer vértice en el escenario obliga a Celia a recordarle de manera encubierta a su galán el lugar en el que se darán cita al día siguiente y para ello recurre al verso de un “villancico excelente” (v. 1140): “Advertid que se os acuerde/ del *Soto de Manzanares*” (vv. 1138-1139).

La dilogía del verso permite el juego entre el topónimo donde ambos amantes deben encontrarse y el verso de un famoso villancico como así entienden la alusión los Músicos allí presentes. Por tanto, también en esta ocasión, el Fénix se benefició de la letra de un tono popular y la acomodó a la perfección con el argumento dramático de su

---

<sup>411</sup> Las Comedias que conforman este sub-apartado son, por orden cronológico: *La bella malmaridada* y *Santiago el Verde*.

obra. Es cierto que no se ha hallado ningún villancico cuyo incipit coincida con la referencia exacta “Soto de Manzanares”, pero quizá la melodía que resonaría en las mentes de los espectadores sería aquella perteneciente a la composición del Príncipe de Esquilache “De Manzanares al Soto”, cuya música se ha conservado<sup>412</sup> a pesar de que la autoría reste anónima<sup>413</sup>. Lo cierto es que fuera esta u otra canción la que se activara entre el público, la referencia “Soto de Manzanares” vinculada a la festividad de Santiago el Verde y, por extensión, al mes de mayo<sup>414</sup>, está persuadiendo a don García para que acuda al encuentro y, asimismo, está anunciando la musicalidad asociada al jolgorio y al alboroto que van a caracterizar el segundo acto.

## 2. Función evasiva (orientada al personaje)

Un personaje ancilar, el criado Morata, es el encargado de evadir a su ama en *La inocente sangre*, ya que doña Ana se abrasa de amor porque sufre la ausencia de su amante. El modo para distraerla recupera el antiguo romance “Socorred con agua el fuego/ ojos, aprieta llorando,/ que se está el alma abrasando” (acto III) que se encuentra intercalado en la glosa compuesta y leída por Morata.

Como se ha comprobado, es muy habitual en la dramaturgia lopesca la presencia de canciones glosadas o intercaladas en los parlamentos de los personajes que pueden pasar desapercibidas ante oídos ya tan lejanos del calor popular que haría que el espectador de la época la reconociera al instante. En esta ocasión es prácticamente seguro que los versos no se cantarían porque la acotación indica cómo se *lee* el papel en que Morata ha glosado el tradicional tono, pero a pesar de no ser cantado, el engarce de este con el tejido dramático de la obra no se limita a un mero guiño lopesco del dramaturgo con su público, sino que su inclusión es el vehículo de distracción para doña Ana. Un recurso, no obstante, infructífero, porque como la letrilla es un espejo en el que la dama se ve reflejada, lejos de entretenerla y disuadirla de su pena, la glosa la

---

<sup>412</sup> Bajo la signatura M. 1637-I/13 se conserva, en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), un cuaderno manuscrito de música y poesía del siglo XVII que los miembros del grupo de investigación “Aula Música Poética” ha denominado “Cancionero Poético-Musical de Verdú (CPMV)”. El cuaderno consta de 46 páginas y las 20 composiciones que contiene están escritas para una, dos y cuatro voces. Sólo una pieza trae el nombre de su autor, la número 12 y el resto son anónimas.

<sup>413</sup> Para saber más, véase, Lambea, Mariano; Josa, Lola y A. Valdivia, Frnacisco. (2010). *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM). Disponible en acceso abierto en: Digital CSIC <http://digital.csic.es/handle/10261/22406>

<sup>414</sup> También al mes de mayo se hace referencia en la composición del Príncipe de Esquilache lo que refuerza la hipótesis de que, quizá, sería esta la composición a que estarían haciendo referencia los Músicos de la comedia.

persuade a tomar determinaciones y a actuar: “Pensaba/ que ir a Gibraltar podía” (acto III). Quiere doña Ana, como el antiguo romance, apagar su pasión y para ello está dispuesta a poner en riesgo su vida y su honor emprendiendo bajo el disfraz de hombre el camino que le apacigüe su fuego de amor. La música es el cáliz donde se funden sus sentimientos, es el testigo de excepción que la abraza y desde el que se ensalza al dios Eros para que cuando entre en escena Tánatos, la tragedia se tiña de mayor negritud, no solo por el abuso de haber despeñado a dos inocentes, sino por la injusticia de quien ve sesgada su historia de amor a causa de las malas decisiones de un monarca.

### **5.2.3.6. Irónico-burlesca**

El Barroco fue un período caracterizado por una honda crisis social llena de luces y sombras. A la asfixia económica se le sumó el despertar de una consciencia colectiva que se sabía absorbida en una espiral donde los valores tradicionales empezaban a tambalearse. Pero frente a la miseria, a la ruina y al hambre se erigió el oasis de los corrales de comedias a los que acudía un pueblo sediento de frescura, distracción y espectáculo. La sagacidad de Lope de Vega supo captar a la perfección las pretensiones con las que sus espectadores pagaban una entrada para ver una Comedia escrita por él. Todos los vestigios que le ofrecía el acotado texto teatral fueron aprovechados por el Fénix en esos tres mil versos que solían sustentar, más o menos, el andamiaje de sus fábulas teatrales. De los más frecuentes fueron los elementos que desataban las carcajadas en el público acopiados por la mítica figura del gracioso, pero también recurrió a otros recursos velados en el texto dramático tras aquel otro lenguaje tan cultivado por el dramaturgo, el musical.

#### **1. Orientada a la trama**

En las tres obras<sup>415</sup> que se incluyen en el siguiente apartado, los tonos deudores del acervo popular dialogan socarronamente con el argumento dramático de unas creaciones que, lejos de lo que pudiera pensarse, no tan solo se enmarcan dentro del género de la comedia, ya que los trazos cómicos debían entrelazarse también con

---

<sup>415</sup> Por orden cronológico, estas son: *Los locos de Valencia*, *La inocente sangre* y *La hermosura aborrecida*.

aquellas otras composiciones de carácter más trágico según la nueva preceptiva del *Arte Nuevo* lopesco.

*Los locos de Valencia* es una comedia primeriza de Lope habitada por locos simulados enmarcados en el telón de fondo de la Casa de los locos valenciana donde erigió el Fénix todo un universo de fingimientos y burlas al que, no obstante, incluyó también al gran impulsor de su dramaturgia, al Amor. Es evidente que su tema central<sup>416</sup> es la locura, pero no únicamente la locura fingida, sino también “un motivo dramático concreto –la locura de amor–” (García, 1989: 214).

El primer diálogo que mantienen los amantes de esta comedia es una declaración de intenciones con la que fija Lope el universo degradado y la baja comicidad que va a caracterizar la trama de esta fábula. El verso que cita Floriano en su conversación con Erifila la primera vez que ambos se encuentran (v. 965) rememora el famoso *Romance de los doce pares de Francia*<sup>417</sup>, pero con una intención irónico-burlesca como está tratado todo en esta obra. En esta parodia, el falso loco se empareja no solo con Mandricardo, personaje de *Orlando furioso*, sino también con “los Doce<sup>418</sup>/ que a una mesa comen pan” (vv. 964-965). Unas comparaciones que desatarían las carcajadas de los espectadores, porque rebajan estos modelos caballerescos y contribuyen a crear el universo de degradación y rebajamiento en el que se hunde *Los locos*; una comedia donde a las obscenidades, a los insultos, a las alusiones eróticas y a la agresividad verbal se le unen también unas melodías que los conocidos versos activarían en la mente de los espectadores, quienes los reconocerían tan solo escucharlos:

En esta obra el supuesto loco juega a imitar y degradar los modelos heroicos: Floriano parodia a Roldán y a Mandricardo; Erifila a Doralice y es esta degeneración la que suscita la risa del espectador (Tropé, 2008: 481).

Fedra es otra de estas locas impostadas que bebe los vientos por Floriano y su tío Gerardo, para intentar curarla, opta por aquel consabido remedio natural que aseguraba que, siguiéndole la locura al loco, podía sanársele de sus fantasías y delirios imaginativos. Para ello, discurre en organizar una falsa boda entre los dos amantes por lo que el disparate sigue ganando terreno a la cordura en esta obra. Y será en medio de

---

<sup>416</sup> “Son centrales los temas de la locura de amor y de la locura fingida” (Tropé, 2003: 37).

<sup>417</sup> Para saber más, véase, Alcine, J., (1987). *Romancero viejo*. Barcelona, España: Planeta, p. 113.

<sup>418</sup> Los doce jóvenes familiares de los experimentados soldados carolingios: Roldán, Olivier, Gérin, Gérier, Béranger, Otón, Sansón, Ivón, Ivoire, Girart, Ansels y el Arzobispo Turpin. En *Los locos de Valencia* el propio Floriano se identifica con todos ellos.

toda esta exaltación de la sinrazón cuando la novia simulada, Fedra, se invente una grotesca genealogía para su futuro marido, cuya importancia hará que todo el mundo lo reciba con honores como hicieron con Lanzarote “cuando de Bretaña vino” (v. 2710):

FEDRA: Su hermano es el rey Pepino,  
y Caláinos su madre,  
y Lanzarote su padre,  
cuando de Bretaña vino (vv. 2707-2710)

Los últimos dos versos de la intervención de Fedra acentúan desde la vertiente musical la gradación que está adquiriendo la sinrazón en esta obra, donde distinguidos personajes de romances conocidos se ven ahora degradados por un simulacro de boda que simboliza “el clímax de la exaltación de la locura festiva” (Tropé, 2008: 481). Los dos últimos versos, “Lanzarote su padre,/ cuando de Bretaña vino”<sup>419</sup> son una desviación irónico-burlesca de un antiguo romance del siglo XV que cantaba la versión popular y humorística de la llegada del héroe acogido por damas y doncellas de alto rango que lo recibían, sin embargo, en humildes rocines. La dislocación del romance original se acomoda a la perfección al rebajamiento cómico que abraza *Los locos de Valencia* donde todo es fingimiento y, por lo tanto, ni la boda falseada llega a realizarse:

En este mundo de simulacros que constituye el asilo representado como Gran Teatro de la Locura, no es extraño que la boda no se llegue a representar: ésta no es sino otro espejismo más en una obra donde todo, empezando por la locura, es pura simulación (Tropé, 2004: 557).

El uso de esta contrata lírico-burlesca entre Lope y su público es algo distinto en *La inocente sangre*, donde el engarce de un antiguo versos popular no acentúa el universo cómico que envuelve la obra como sucedía en *Los locos de Valencia*, sino que en este drama su inclusión contribuye a rebajar la tensión que ha adquirido la escena.

Doña Ana ha decidido partir hacia Gibraltar bajo el disfraz de varón para no sufrir más la ausencia de su enamorado don Juan. Sus criados Morata e Isabel se muestran preocupados y el diálogo entre estos dos personajes ancilares ayuda a destensar la rigidez antes de que se precipite la tragedia. Para este rebajamiento cómico vuelve a recurrir Lope a la música, pero en esta ocasión no trenzada con la historia de amor de los protagonistas, sino con la acción secundaria de los criados.

---

<sup>419</sup> Recogido por Agustín Durán en su *Romancero general*, núm. 352 (1882a: 198).

Isabel está celosa porque Morata ha compuesto una glosa para la dama y no para ella por lo que reclama también su lugar proponiéndole irónicamente al criado que le glose el conocido estribillo “¿Quién te me enojó, Isabel?”, cuyo contenido coincide tanto con su nombre como con su repentino enfado por un ataque de celos. Es evidente cómo se sirve Lope del popular verso con una intención burlesca que persigue quebrar la desazón con la que se abría el acto III, en Palencia, en el salón de doña Ana, y aminorar la tensión antes de la inminente partida de la dama vestida de soldado hacia Gibraltar.

Otro tono que también se enhebra con el argumento secundario de los amores entre Constanza y el falso barbero Rodrigo (en realidad, doña Juana) es el citado por Belardo en *La hermosura aborrecida*:

Caracoles habéis comido  
y mal os han hecho;  
menester os habéis sangrar  
de la vena del pecho (vv. 1923-1926)

Se trata de un cantarcillo popular<sup>420</sup> que alude a la dureza de la carne del caracol “para gente delicada” (Covarrubias, 2006: 433), pero que en esta obra ironiza sobre la fingida enfermedad de Constanza quien tan solo persigue hacerse sangrar para encontrarse a solas con Rodrigo. El viejo Belardo, no obstante, no la cita en su parlamento como referencia burlona, pues desconoce la treta de su hija, pero a la luz del argumento dramático las carcajadas del público estarían aseguradas, ya que este sería consciente del verdadero motivo por el que Constanza reclama la ayuda de este falso barbero-sangrador<sup>421</sup>.

## 2. Ironías de Cupido

Todos los rostros del amor los trasladó Lope de Vega a las tablas incluso en su dislocación humorística como sucede en la comedia de *Los amantes sin amor*. Octavia

---

<sup>420</sup> La recoge también Correas en su *Arte de la lengua española castellana* (1954: 456).

<sup>421</sup> “Los barberos-sangradores cumplían cometidos bien específicos; existió en el siglo XVII una literatura profesional destinada a proporcionarles elemental formación libresca. El reconocimiento de su intervención en la práctica médica data de 1500, fecha de la pragmática de los Reyes Católicos que confería a los barberos derecho a tener *tienda para sajar* y autorización para sacar dientes y muelas, sangrar y poner ventosas y sanguijuelas. En los núcleos rurales el barbero-sangrador debió ser el único profesional con autorización para cumplir menesteres curadores, lo que tuvo que conferirle cierta categoría social” (Granjel, 1971: 9-10).

mercantiliza la devoción que Felisardo siente hacia ella y su pasión por el caballero es directamente proporcional a los maravedíes que este invierta en contentarla. Un tono perteneciente a las antiguas canciones de molino, “Parecéis molinero, Amor/ y sois moledor” (vv. 385-386), citado en el diálogo que mantiene Mendoza con su amo, fija el contrapunto burlesco de las interminables peticiones de la descarada Octavia, quien se ha encaprichado ahora de un vestido que debe tener doscientas varas de molinillo. La faceta más interesada de Cupido destila una socarrona burla que pretende aminorar la desazón que invade a Felisardo, consciente de la conducta sospechosa de su enamorada:

Estos galanes no tienen códigos de comportamiento ético; se mueven por las pasiones más primitivas del sexo, el dinero, la satisfacción del instinto primario, el placer de la burla y la venganza. En *Los amantes sin amor*, Felisardo quiere averiguar la conducta de Octavia, dama cortesana de la que sospecha que atiende a otros amantes. Concierta con don Lorenzo que este intente gozarla. El morboso enredo se comenta por unos y otros personajes en diversos apartes que revelan su condición degradada (Arellano, 1996: 44).

### 3. Burlas entre personajes<sup>422</sup>

La rivalidad entre la falsa labradora Jacinta y la noble Lisarda, ambas damas principales de *Al pasar del arroyo*, fue también una excelente ocasión para despertar las carcajadas entre el público áureo de la mano del legado lírico-popular. Los versos del conocidísimo estribillo “Oh, qué bien que baila Gil” que ya se había cantado en el acto I (vv. 693-712), vuelven a aparecer en la última jornada, pero citados (vv. 2795-2798) en el parlamento de la pendenciera Lisarda, quien alude a ellos con sagaz ironía para burlarse de la hipocresía de la impostada villana Jacinta:

LISARDA: Mejor  
estábades con el paño  
donde bailaba Antón Gil,  
con las mozas de Barajas,  
la chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril (vv. 2795-2798)<sup>423</sup>

El tono destila una punzante ironía burlesca en sintonía con las palabras que cerraban el diálogo entre ambas damas: “¡Oh, filósofa cruel/ y académica villana!/ ¡El

---

<sup>422</sup> Las obras que conforman este sub-apartado son, por orden cronológico: *Al pasar del arroyo* y *El caballero de Olmedo*.

<sup>423</sup> Alín y Barrios la recogen en el apartado de *Cantadas*, n.º. 59, pero en esta ocasión no parece que se cante, sino que está simplemente intercalada en la intervención de Lisarda.

mundo viene a enmendar,/ cuando ya el mundo se acaba! (vv. 2813-2816). Jacinta critica la hipocresía de la corte, pero su discurso poco contundente no engaña a Lisarda, quien es consciente de que su rival no va regresar jamás al campo por mucho que reproche las demasías de la nobleza. El estribillo popular es una insolente burla de Lisarda, “qui ne se laisse nullement impressionner par cette donneuse de leçons” (Maurel, 1982: 56). Ambas rivalizan por el amor de don Carlos y a pesar de las intervenciones de Jacinta evocando el tópico virgiliano (vv. 2775-2785, 2787-2793, 2803-2812), este personaje dista mucho del labriego Rugero, arrepentido de veras de haberse mudado a palacio en *Con su pan se lo coma*. Jacinta no tiene ninguna intención de regresar al que fuera su hogar durante tantos años y la canción se torna sagaz ironía, porque deja al descubierto la inconsistencia de sus palabra:

Dans la bouche de Jacinta, on a comme le sentiment d'une leçon apprise; c'est parce que ce “mépris de cour” n'est, en fait, qu'alibi qu'elle se donne pour mieux laisser parler son dépit amoureux. Et sa rivale le sait for bien [...] la malice enjouée de Lisarda est une modalité toute nouvelle de cette philosophie aux champs quelque peu moquée par la pointe d'humour (Maurel, 1982: 56-58).

Las risotadas tienen cabida en la dramaturgía lopesca incluso en dramas tan trágicos como *El caballero de Olmedo*, donde también los tonos no cantados contribuyen a la creación de un ambiente aclimatado para que la irrupción de la Muerte en escena se cargue con tintas más trágicas.

De nuevo la dislocación burlesca de un antiguo cantarcillo popular vuelve a ponerse en boca del personaje del gracioso, como así sucedía en *Los amantes sin amor* y en *La inocente sangre*. La conversación entre Tello y su amo don Alonso sigue girando en trono al gran amor que el caballero le profesa a su dama y a la luz de su desmedida devoción, el criado cita (vv. 999 y 1011) una antigua cancioncilla proverbializada recogida por Correas en su *Vocabulario*: “Un poco te quiero Inés, yo te lo diré después” (1967: 177).

#### **4. Ironía trágica**

La ironía trágica bien puede vincularse con el contenido de aquella canción creada por el propio Lope para *El villano en su rincón* (vv. 2880-2885) en la que se amonestaba a Juan Labrador por vanagloriarse antes de tiempo de haber vivido siempre

alejado de los trasiegos de la corte en el refugio de su aldea. Del tono latía esa lección ovidiana de no estar completa la vida hasta “las honras fúnebres” (Ovidio, 2012: 125) y es precisamente esta sentencia la que armoniza con el concepto de ironía trágica al que alude María Rosa Lida de Malkiel en su estudio (1962) y que recupera posteriormente Francisco Rico (1967) a propósito de la obra que aquí concierne, *El Caballero de Olmedo*.

Solo cuando la Muerte ya se ha llevado consigo a don Alonso cobran sentido aquellos versos que él mismo glosó en su despedida con Inés (vv. 2187, 2197, 2207, 2217, 2227). Ignoraba el caballero que su marcha de Medina a Olmedo sería, en realidad, una partida definitiva, porque la haría de la mano de Tánatos. Un viaje físico que acabaría erigiéndose como su último viaje, aquel que lo separaría definitivamente de su enamorada:

puesto ya el pie en el estribo  
con las ansias de la muerte  
Señora, aquesta te escribo  
pues partir no puedo vivo  
cuanto más, volver a verte (vv. 2187, 2197, 2207, 2217, 2227)

Los versos de esta antigua glosa popular se tornan literales y abandonan su sentido figurativo solo al cierre de la Comedia, cuando el espectador puede corroborar lo que ya intuyó al reconocer esta letrilla. Solo cuando la sombra de la Muerte irrumpe en escena pueden enhebrarse aquellos hilos que parecía que Lope había dejado sueltos cuando, en realidad, estos tan solo podían trenzarse con el entramado de la obra a su cierre, porque tras ellos latía una sagaz ironía trágica:

La metáfora se desvanece para abrir paso a unas “pocas palabras verdaderas”, potenciadas por la situación. Don Alonso glosa “aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas” [...] no cada día el artificio de una glosa en el lenguaje lírico al uso tolera tanta cargazón literal –“quisiera yo no viniera tan a pelo”, que diría Cervantes– como arrastra la del *Caballero* [...] Toda la escena es un prodigio de poesía dramática, en su doble uso de la ironía trágica: ironía verbal e ironía de situaciones (Rico, 1967: 54-55).

### 5.2.3.7. Opósito

El frenesí teatral que caracterizó el siglo XVII, especialmente aquellos años regidos por Felipe IV, ni se había desatado antes ni volvió a vivirse en la sociedad con

semejante intensidad. Por norma general, podían disfrutarse de representaciones a diario y es un dato significativo que, a pesar de esta frecuencia, “era raro hallar una localidad vacía” (Deleito y Piñuela, 1954: 172). Hambrienta de espectáculo, la gente se lanzaba a los corrales para ser testigos de tramas y enredos cuyos finales quedaban siempre bendecidos por la sagrada ley del matrimonio en el género de la comedia.

Esta consabida clausura agudizó el ingenio de una mente ya de por sí lucida y despierta, porque a pesar del tipificado final feliz de la Comedia Nueva, Lope debía hacer titubear a un público cada vez más docto en los manejos de su dramaturgo predilecto. La música silenciosa volvió a ser una fiel aliada en la que se apoyó el Fénix para desarticular veladamente los supuestos de sus espectadores.

## 1. Orientada a los personajes

En *Con su pan se lo coma* el parangón de los dos gemelos protagonistas podría haberlo erigido Lope como un espejo en el que ambos se mirarían y reconocerían más allá de la semblanza física. El dramaturgo perfiló, sin embargo, a estos dos personajes con trazas muy distintas, pues mientras que Fabio se muestra satisfecho con su humilde vida en el campo, a Celio le atraen las ansias de poder y acaba viviendo en la corte tras aceptar la propuesta del Rey. Al cambio de escenario, del aldeano al palaciego, lo acompaña también una mudanza en la actitud del antiguo labrador, quien se muestra ahora altivo y arrogante. Reniega de su anterior vida y el verso de una de las canciones más manidas en el Siglo de Oro, recogida por Margit Frenk en su *Nuevo Corpus*, “al villano se lo dan, la cebolla con el pan” (núm. 1540A), fija la escisión que el propio Celio se encargada de marcar entre él y el rústico de su hermano:

CELIO: no me dirán,  
cuando canten “*el villano*”  
que me dan, como a mi hermano  
*la cebolla con el pan* (vv. 1601-1604)

Celio se ha enfurecido por el rechazo que le procesa Fabio y ofendido se desliga de su ascendencia humilde mediante el uso comparativo que en su respuesta adquiere el verso de la conocidísima canción: mientras su hermano tiene pensamientos bajos propios de villanos y debe conformarse con la llanura del pan y la cebolla, él ahora puede escoger acompañar ese pan con “polla” (v. 1597) o “perdiz regalada” (v. 1598) y

todo ello lo come “en plata dorada”(v. 1599) , por lo que el verso del tono opone a dos hermanos, cuya semblanza física parece ser ahora lo único que los asemeja.

## 2. Orientada a la trama

En *La bella malmaridada* y en *La discreta enamorada* también engarzó Lope conocidas letrillas populares en las que el contenido de estas trascendió, no obstante, el vínculo entre personajes para trenzarse en el tejido argumental con el que dialogan inversamente. En ambas comedias la sagacidad del Fénix acertó en embeber estos versos en el despertar del primer acto para encaminar al espectador hacia unas conjeturas que, a la postre, serían erróneas, pues aquellas composiciones cantaban el reverso del destino que Lope había augurado para sus protagonistas.

En *La bella malmaridada* el viejo romance que sirvió de arrancadero para sustentar el andamiaje dramático de esta comedia es glosado por el Conde Cipión en su declaración de amor hacia Lisbella (vv. 466, 470, 478, 482). El caballero pretende que la dama olvide al desleal de su marido y la antigua copla de adulterio con que la empuja a abandonarlo parece vaticinar la decisión de la protagonista. Sin embargo, más allá de las conjeturas que el público pudiera elucubrar al vincular a la protagonista del romance con la dama lopesca, la copla funciona a modo de opósito, ya que aunque Lisbella esté mal casada, sigue siendo bien nacida.

También en *La discreta enamorada* las presunciones del público a la luz de la canción glosada por Fenisa (vv. 556, 564, 572, 580) lo conducirían a imaginar la desunión entre la dama y Lucindo cuando, en realidad, Lope les aguardaba a estos enamorados un final feliz:

FENISA:    Soñaba yo que tenía  
              alegre mi corazón  
              mas a la fe, madre mía,  
              que los sueños, sueños son (vv. 556, 564, 572, 580)

El antiguo cantarcillo, recogido por Correas en su *Vocabulario* (1967: 295), fija el desaliento de Fenisa, cuyas pretensiones de desposarse con su caballero se han visto superadas por los deseos del viejo Capitán de casarse con ella. Del último verso “los sueños, sueños son” emana la imposibilidad de dar corporeidad a su voluntad y por lo tanto el público empezó a temer sobre la feliz unión entre los amantes. Mera estrategia

lopesca, no obstante, ya que el tono funciona como opósito de lo que finalmente acabará sucediendo. La ingeniosidad de Fenisa será la llave que permita voltear la primera interpretación del cantar, porque a pesar de los obstáculos que parecen separar a la dama de su apuesto enamorado, su tesón y su audacia le brindan la clave para el tipificado final feliz de la Comedia Nueva, su matrimonio con Lucindo.

### 5.2.3.8. Interludio

Gracias al interés que suscitó la poesía popular en los autores cultos<sup>424</sup> del Silgo de Oro, el legado lírico-musical áureo quedó resguardado en los corpus de dramaturgos que, como Lope de Vega, se nutrieron de la tradición para ofrecerle al pueblo su propia voz hecha Comedia. Esto es precisamente lo que sucede en aquellas obras donde todo el andamiaje dramático brota de un antiguo cantarillo popular tras el que se esconde el germen argumental de la obra.

#### 1. Comedias engendradas de una canción<sup>425</sup>

A pesar de que estos tonos no se cantaran en escena, su importancia estructural es innegable ya que tras ellos se hunde el motivo lírico que llevó a Lope a componer su obra. En *La bella malmaridada*, el romance de adulterio que sirvió de arrancadero para esta comedia no se canta en toda la representación, pero aparece glosado hacia la mitad del primer acto (vv. 466, 470, 478, 482) en el parlamento del Conde Cipión.

El título lo tomó Lope del incipit de un conocidísimo<sup>426</sup> cantar de mediados del siglo XV, “el más glosado de toda la literatura española” (McGrady y Freeman, 1986:

---

<sup>424</sup> “Las composiciones de tipo tradicional castellanas surgen de forma esporádica y accidental durante mucho tiempo, pero a partir del siglo XV empiezan a presentarse con insistencia intercaladas en obras de autores cultos o como base de composiciones de esos mismos poetas, que las acogen como joyas dignas de ser engastadas en otras piezas que realcen su belleza: el impulso que recibe la lírica tradicional en el siglo XVI, en España y fuera de España, ha permitido que lleguen a nuestros días abundantes testimonios de este tipo de poesía, aunque a veces resulte difícil establecer una línea clara que limite el lirismo tradicional y el lirismo culto” (Alvar, 1998: 102-103).

<sup>425</sup> Las obras que conforman este sub-apartado son, por orden cronológico: *La bella malmaridada*, *La viuda valenciana* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.

<sup>426</sup> Para saber más sobre el indiscutible sabor popular de la canción, véase, Asenjo, F., (1987). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Málaga, España: Monte Mar, n.º. 158, pp. 104-107.

19), cuya protagonista era una adúltera requerida de amores por un desconocido galán que, al verse sorprendida por su marido, acaba confesándole su infidelidad<sup>427</sup>.

Este argumento se inserta en el género poético de las canciones de malcasada, común en toda la Romania desde el siglo XIII y pudiera parecer que Lope, escogiendo ese título, iba a convertir a su protagonista en una adúltera que cede a los placeres de la carne ante un marido que la desatiende por completo. Pero nada más lejos de la realidad. El Fénix bebe de la tradición para engendrar de un cantar todo un universo creativo según sus necesidades dramáticas, esto es, rebautizando a la adúltera del romance en una casada modélica y fiel<sup>428</sup>. En este sentido, hago mías las palabras de Aurelio González cuando afirma que “la prenotoriedad de las canciones puede funcionar al margen de la historia que se dramatiza” (2006: 324-325), porque eso es exactamente lo que sucede en esta comedia temprana del Fénix.

El ingenio y la originalidad de esta refundición son indiscutibles: “genial y edificante noción la de convertir a la protagonista adúltera en una esposa ejemplar, superior a toda prueba” (McGrady y Freeman, 1986: 17). Sin embargo, y quizá por tratarse de una obra perteneciente a su primera etapa, estoy de acuerdo con García de Enterría cuando hace referencia a la “poca habilidad [del dramaturgo] en colocar la canción” (1965: 11), puesto que esta aparece en la prontitud del acto I y glosada en la intervención del Conde. En ninguna de las otras Comedias que se incluyen en este apartado, un tono tradicional, germen compositivo del armazón dramático, vuelve a situarse en un lugar tan temprano de la composición. Lo habitual fue que Lope los incluyera hacia la bisectriz de la obra, en el acto II, y raramente volvió a intercalarlos en las intervenciones de los personajes, porque pronto se daría cuenta el Fénix de la pérdida del lirismo popular que acarrearba no cantar unos tonos tan troncales en la edificación de sus Comedias.

En *La viuda valenciana*, no obstante, este sigue apareciendo glosado en el parlamento de Lisandro (vv. 1596, 1598, 1604, 1612), pero cierto es que Lope ya lo engarzó en el segundo acto.

Leonarda, la protagonista de esta comedia, encarna conflictivamente el tópico barroco del ser-parecer como única vía para satisfacer sus impulsos de mujer ante la

---

<sup>427</sup> Para saber más sobre este romance, véase: Lucero del Padrón, D., (1967). «En torno al romance de *La bella malmaridada*». *BBMP*, 43, pp. 307-354.

<sup>428</sup> “Lope rehabilita el carácter de la mujer al tiempo que retiene las otras circunstancias principales del romance (la extraordinaria belleza de la casada, su marido infiel y abusivo, el galanteador que busca su perdición)” (McGrady, Freeman, 1986: 12).

rigidez moral impuesta. Todo un universo social que quedó fijado líricamente mediante una conocida copla popular que pudo servir de arrancadero para la construcción de esta comedia que Joan Oleza situó en lo que él denomina “la primera manera de Lope” (2001: 12).

Leonarda es una viuda adinerada que ante la muerte de su difunto marido, Camilo, aspira a guardarse en su casa acompañada de las lecturas de Fray Luis de León y entregada al más absoluto recogimiento. Sin embargo, pronto será abrasada por una pasión que la arrastrará hacia Camilo, un noble que ha visto al salir de la Iglesia y ante el que, lejos de apagarse, se encenderá con más fuerza. El obstáculo que deberá vencer, no obstante, no será sencillo de lidiar:

La viudedad como estado civil en la época viene a subrayar de antemano cierta ambivalencia femenina ya que este tipo de mujer encarna a un ser abyecto, rechazado, que vive a los márgenes de la sociedad por su hiperbólica vulnerabilidad pero que al mismo tiempo, su condición de viuda es huella de su falta de virginidad, del desvanecimiento de su pureza (Caballo-Márquez, 2006: 31).

La obsesión de Leonarda será, por tanto, salvaguardar su honor-opinión. La dimensión exterior le preocupa con lo que, si quiere alimentar sus deseos más profundos pertenecientes a su dimensión interior, deberá urdir, engañar, falsear y hasta ocultarse para que la opinión que de ella guarda el resto de la sociedad se mantenga intacta. Y así lo hará, esa primera máscara de viuda recatada pronto será suplantada por la de “la amante anónima”(Gómez, 2015: 14), *amante invisible* la denomina De Armas<sup>429</sup>, y será ella misma quien tome la iniciativa en la seducción de Camilo:

De acuerdo con sus criados Urbán y Julia proyecta gozar sexualmente a Camilo, pero sin que éste pueda saber nunca quién es ella. Disfrazado de máscara, Urbán, consigue convencer al joven para que se deje guiar en la noche hasta la casa de la dama, llevando puesto un capirote que le impide totalmente la visión (Fernández, 1986: 822).

Relevante de este primer encuentro es el nombre que Camilo escoge para llamar a su *amante invisible*: “A vos os llamo Dïana<sup>430</sup>/ y está la razón muy llana/ [...] ¿No es luna y alumbra? (vv. 1492-1494). Si hasta el momento Leonarda había sido comparada

---

<sup>429</sup> Para saber más, véase, De Armas, F.A., (1976). *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville, Estados Unidos: Biblioteca Siglo de Oro.

<sup>430</sup> Obsérvese, además, la ironía de Lope al emplear el nombre Diana, diosa de la castidad, para designar a Leonarda, cuyas intenciones son carnales y de tintes sexuales hacia Camilo. Ocurre de la misma manera en *El perro del hortelano*.

por el resto de los personajes con el Sol, con este nuevo bautismo se fija en ella la dualidad: Leonarda es luz y es oscuridad, mantiene las apariencias en la dimensión exterior y da rienda suelta a sus pasiones en la interior. Es un juego de opósitos típicamente barroco que, en esta ocasión, hace las veces de bisagra para dar paso a la siguiente escena: la de los tres pretendientes, donde se citarán los cuatro versos de la antigua copla popular que contienen el germen compositivo de esta obra.

No es, por tanto, baladí que en la escena previa en la que Lisandro hará resonar en el público una tonada conocida, se presente de la mano de la mitología la dualidad que encierra el personaje de Leonarda. Un vaivén al que es arrojada por unas férreas leyes sociales que destronaban a la mujer del reinado de su propia existencia obligándola a mantener el decoro social en beneficio de su honor y de su honra:

Nadie sino Quevedo ha expresado de forma tan clara lo que por tal se entendía en la España del siglo XVII. “Honra –escribió Quevedo– es lo que reside en los otros”. *La viuda valenciana* no parece sino una demostración por extenso de la frase quevedesca (Aguirre, 1977: 41).

El trío de pretendientes de Leonarda, tal y como han señalado acertadamente varios autores, “representan el juicio de la sociedad” (Ferrer, 2001: 51). Sus voces de desconfianza hacia la viuda son los ecos de las habladurías de las gentes de la época y son también sus ojos insidiosos cuando los tres deciden hacer guardia en la puerta de la protagonista para comprobar entradas y salidas. Son, en definitiva, el corsé que la aprisiona y acorrala, y el impedimento de Leonarda para vivir sus deseos libremente: “la honra de Leonarda no reside en su consciencia, sino en las lenguas de los demás” (Aguirre, 1977: 41). Una honra que verá peligrar su reputada posición de viuda ejemplar cuando los tres pretendientes, ultrajados por los continuos rechazos de Leonarda, sellen “un pacto de amistad para deshonorarla” (Ferrer, 2001: 52).

Solo después del nuevo bautismo de Leonarda (ahora es Sol y es Luna, es luz y es oscuridad) se suceden tres escenas protagonizadas por cada uno de los tres pretendientes, y en la protagonizada por Lisardo es donde se glosan los cuatro versos de una antigua copla popular:

Zagala, no me agradáis  
vais y venís a la aldea?  
andáis triste y no sois fea.  
doyme a Dios si vos no amáis (vv. 1588, 1596, 1604, 1612)

La copla destila rechazo (“no me agradáis”), desconfianza, (“vais y venís a la aldea?/ andáis triste y no sois fea”) y una certeza (“doyme a Dios si vos no amáis”). El mecanismo social de la época se ha puesto en marcha y, a pesar de que ella persiste en mantener su fama intachable de viuda ejemplar en la dimensión exterior, la sociedad que son los tres galanes invasores:

No la toma en serio, sino como objeto de censura e irrisión. Los tres galanes, rechazados una y otra vez, sospechan (y están en lo cierto) que la viuda tiene un amante, y empiezan a murmurar sobre ella para deshonrarla (Fernández, 1986: 825-826).

La función dramática de esta copla hace las veces de interludio musical a pesar de que no se cante y a pesar también de que aparezca glosada en el parlamento de Lisandro. Estos cuatro versos populares recogidos en el *Cancionero sevillano* y que gozaron, incluso, de versiones a lo divino<sup>431</sup>, fueron el guion sobre el que Lope trazó una hoja de ruta siendo fiel al “esquema canónico Deseo-Amor-Matrimonio” (Oleza, 1990: 211). El recelo que destila el tono se personifica en los tres pretendientes que son, a su vez, la representación de una sociedad, la del siglo XVII, que ahoga a la protagonista y la conduce lenta pero inexorablemente hacia unas segundas nupcias.

La experiencia como dramaturgo que acumulaba Lope a sus espaldas en la horquilla temporal que enmarca la fecha de composición de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1609-1612) sea probablemente el motivo por el que en esta Comedia la cancioncilla popular, génesis del armazón compositivo, aparece glosada (vv. 1597-1600) en primer lugar por Casilda en su largo monólogo y, posteriormente, cantada por un Segador (vv. 1921-1932). El público tuvo, por tanto, la oportunidad de gozar de una letrilla que habría reconocido con total seguridad en su aparición no cantada, pero que Lope le permitía ahora disfrutar acompañada por un ritmo y una melodía que les resultarían familiares.

La relevancia estructural de este tipo de canciones y la pérdida de lirismo que supondría no ofrecerlas cantadas sobre las tablas marcó el aprendizaje de un Lope que empezó velándolas en sus comedias para acabar brindándoselas al público en su máximo esplendor. Lo interesante, no obstante, de todo ello es comprobar cómo en esta obra la respuesta de Casilda al Comendador es un romance de más de cincuenta versos

---

<sup>431</sup> “Doncella, a Dios agradáis,/ aunque estáis en el aldea:/ sois morena y no sois fea,/ sois castísima y amáis.” También “Dulce Jesús, ¿dónde vais?/ En aqueste pan sagrado/ escondido y disfrazado/ doy me a Dios si vos no amáis”. (Alín y Barrio, 1997, n.º. 168).

mediatizado por la inclusión de la copla popular y de ahí la asonancia en -ía que atraviesa toda su intervención (vv. 1556-1620).

### 5.2.3.9. Introito y conclusión

El criterio con que se aborde el estudio de los deslindes internos en las Comedias áureas puede brindar diferentes resultados, todos válidos, no obstante, si la aproximación de la investigación se apoya en sólidos cimientos. En la dramaturgia lopesca fue poco habitual que los tonos no cantados marcaran inicios o cierres de escenas y/o actos, pero el amplio corpus del Fénix hizo probable que en alguna de sus obras, como las que a continuación se analizarán<sup>432</sup>, sí recurriera el dramaturgo a un disimulado empleo de la antigua lírica popular con el que fijar veladamente un deslinde estructural.

Al primer contacto que mantienen los falsos amantes trastornados de *Los locos de Valencia* se adentra el espectador mediante un verso citado por Erifila (v. 931) que evoca el del *Romance de Muça*, “Afuera, afuera”, cuya función de introito en esta disparatada comedia hace las veces de bisagra, porque introduce al público espectador hacia el universo caballeresco en el que se hunde la conversación de la dama con Floriano. El diálogo de perturbados que entablan gira en torno a la materia caballeresca parodiada y dislocada, no obstante, por la pluma lopesca, ya que el Fénix identifica a Erifila sarcásticamente con Doralice y a Floriano, con Mandricardo, ambos personajes del poema italiano *Orlando furioso*<sup>433</sup>.

La aparente escena bucólica en el Prado donde se han dado cita los personajes de *Los amantes sin amor* se robustece de un aire más discursivo al que el espectador se adentra advertido por el incipit de un antiguo cantar (v. 2380) con el que Baramo inicia su relato. Él, y también Alceo, Rosileo y el protagonista de la comedia, Felisardo, comienzan a contar sus propias experiencias amorosa movidos por el rechazo que

---

<sup>432</sup> Estas son, por orden cronológico, *Los locos de Valencia*, *Los amantes sin amor*, *La moza de cántaro* y *El Caballero de Olmedo*.

<sup>433</sup> “*Orlando furioso* (1516) [...], es uno de los referentes literarios explícitamente mencionados y parodiados en *Los locos de Valencia*. Los episodios parodiados directamente son los de la rivalidad entre Rodomonte y Mandricardo por el amor de Doralice, hija del rey de Granada. En el poema italiano, a pesar de que ésta ha sido prometida a Rodomonte, rey de Zarza y de Argel, Mandricardo, rey de Tartaria, se enamora de ella al verla en su tienda y la rapta (XIV, 35-63). [...], Dorlaice elige a Mandricardo, preferencia que inspira vituperios a Rodomonte (XXVII, 104-121) y lo lleva poco a poco a la locura. De ahí que en la comedia de Lope, Floriano se identifique inmediatamente con Mandricardo cuando Erifila proclama que ella es Doralice” (Topé, 2003: 13-14).

Octavia le profesa al galán. El tono que dará pie a estas narraciones es de indiscutible sabor popular ya que se trata de “un tradicional comienzo formulístico de cuentos” (Alín y Barrio, 1997: 213) que decía así:

Erase que se era,  
lo que en norabuena sea.  
Y el bien que biniere  
para todos ssea.

Lope, no obstante, tan solo se nutre del primer y del último verso, que embebe en el relato de Baramo:

*Érase que sea, señores,  
una dama flaca y fea.  
El bien para todos sea,  
mal para quien trate amores (vv. 2380-2383)*

El incipit de la versión original funciona en *Los amantes* como el introito de una escena narrativa en la que todos los personajes van a contar sus propias experiencias amorosas armonizando cada relato “con la naturaleza social del narrador” (Hernández, 1992: 233). Cada personaje, por tanto, es al mismo tiempo emisor y receptor según narre o escuche unas historias con las que el Fénix se adhirió “en la muy antigua tradición de alabanza y vituperio de mujeres, aunque Lope, siguiendo la línea más habitual, emprende casi siempre el vituperio de mujeres” (Hernández, 1992: 126).

En *La moza de cántaro* el cierre de una escena exterior se trenza con el argumento de la obra porque la conclusión estructural enfatiza la imposibilidad de la protagonista de verse casada con el galán al que ama. El nuevo “status” al que se ha visto reducida doña María no tiene nada de máscara para la antigua dama que se identifica ahora plenamente con su actual quehacer de moza de cántaro. Una nueva identidad que, “por otra parte, tiene una duración significativa, ya que ocupa estructuralmente más del ochenta por ciento de la acción dramática” (Fernández, 1989: 443). Don Juan se ha enamorado verdaderamente de ella lo que supone una subversión del orden social establecido en la época. Doña María/ Isabel, sin embargo, es consciente de la distancia estamental que los separa y por este motivo, a pesar de haberse enamorado también del caballero, reniega de su amor apoyando la rotundidad de su decisión en la famosa letrilla gongorina con la que cierra su intervención: “Aprended, flores, de mí/ lo que va de ayer a hoy” (vv.1527-1528). No es suficiente el amor sin

artificialidades que ha nacido entre ambos, porque se identifica plenamente con su papel de humilde moza de cántaro. Los dos versos popularizados, por tanto, cierran la escena en que doña María ha despertado en su nueva realidad y ceden el paso a otro cuadro (vv. 1529-1576) protagonizado por personajes de su mismo eslabón social, los lacayos Pedro y Martín.

Los dos últimos versos de la famosa seguidilla que late tras el drama de *El Caballero de Olmedo* cierran el primer acto de la obra (vv. 886-887) acentuando el movimiento en el que don Alonso encontrará la Muerte. Inés es la enamorada que hará bailar al caballero ora con Amor, ora con Tánato, y esta danza con la vida es la que queda cifrada en el engarce de los dos versos con los que Lope concluye la primera jornada:

FABIA: Don Alonso ha de ser tuyo;  
que serás dichosa, espero  
con hombre que es en Castilla  
*la gala de Medina,*  
*la flor de Olmedo* (vv. 883-887)

La dama está desconsolada, porque la cinta verde que hubiera servido para reconocer a su enamorado don Alonso la visten ahora don Rodrigo y Fernando. La hechicera Fabia la consuela con su palabrería y le asegura que podrá reunirse con su verdadero amor. La seguidilla citada en su intervención y en un lugar tan estratégico de la Comedia se erige como uno de esos guiños con los que Lope fue alertando al espectador de la máxima que imponía el cantar popular, que el caballero debía morir:

La ironía trágica [...] puede hacerse presente en *El Caballero de Olmedo* en distintos modos, a cual más sabio: en tanto recuerdo de la canción, verbigracia, cuidadosamente estimulado a veces, como cuando para cerrar el primer acto se citan los dos últimos versos (886-887) y se deja al público el evocar los dos primeros y emocionarse con su doloroso mensaje (Rico, 1967: 42-43).

#### **5.2.4. Las líneas melódicas de los personajes: el diálogo**

El diálogo es la plática por antonomasia en el género dramático, porque mientras que en la narrativa puede evitarse su presencia, sobre las tablas este se imbrica con la acción hablada: aporta información, perfila a los personajes, es el hilo conductor de la trama principal, etc. El diálogo teatral fue, sin lugar a dudas, el cáliz sagrado de la

dramatúrgica lopesca donde, recuérdese, todo se engranaba con una intencionalidad concreta y, por lo tanto, los actores hablaban expresando mucho más de lo que decían.

Si en la conversación entre dos personajes, Lope ensartó unos versos populares no fue con la intención de que estos perdieran su lirismo en el escenario, sino para satirizar, las más de las veces, sobre una de las hebras del tejido argumental. Se comprobará a continuación, cómo este uso de tonos conocidos se distribuyó, por norma general, en el diálogo de los protagonistas de las Comedias con una intención irónico-burlesca y, aunque en menor medida, también recurrió a ellos el Fénix para describir, preludear, oponer e iniciar o cerrar escenas y/o actos.

La lírica tradicional, por tanto, sigue sirviendo de acicate para poetizar una escritura que velaba tesoros del acervo popular, pero que Lope trasladó a las tablas con pretensiones que excedieron los lindares estéticos. Un esclarecedor ejemplo se hallará en la última función, exclusiva de este sub-apartado, aquella que he denominado “Caracterizadora”, donde la modificación de un verso popular de acuerdo con la condición de los personajes que lo citan, contribuye a esclarecer su naturaleza ante los espectadores.

#### 5.2.4.1. Descriptiva

En *Los ramilletes de Madrid* el tono que evoca un verso del antiguo romance *Hortelano era Belardo* no lo engarza Lope, como en otras ocasiones, para expresar el adentro de sus personajes, sino que en esta comedia el verso citado primero por el lacayo Fabio (v. 655) y, a continuación, por la dama Belisa (v. 700) es una descripción literal de la belleza de la nueva enamorada de Marcelo, quien se ha visto obligado a poner los ojos en otra mujer tras el rechazo de Belisa:

FABIO: a las trazas del romance  
*manos blancas y ojos negros.*  
[...]  
BELISA: *manos blancas y ojos negros.*

El verso recuerda a aquella doncella “con el pecho blanco/ y la ceja negra” del romance lopesco proverbializado, pero en esta comedia alude y encumbra la hermosura de Rosela, la nueva dama de quien Marcelo ha quedado prendado mientras compraba flores en la calla Imperial de Madrid.

#### 5.2.4.2. Preludio

Los enamorados protagonistas de *Los amantes sin amor* también atraviesan calamidades hasta que Lope les permite, ya en el último acto, ser felices unidos en santo matrimonio. Hasta entonces, pero, se suceden en esta comedia varias tretas con las que Felisardo intenta esclarecer si la interesada Octavia lo ama de veras. Su última invención será fingirse muerto para comprobar si a la dama le duele su ausencia.

Con esta intención acude el galán, de noche, a casa de Octavia donde se produce el diálogo en el que se citan los versos de una canción muy manida en la dramaturgia lopesca aunque, en esta ocasión, el Fénix tan solo tomó los dos primeros versos de la letrilla:

FELISARDO: estando el pie en el estribo...

OCTAVIA: con las ansias de la muerte (vv. 2904-2905)

El origen de esta glosa se remonta a las cantigas de amigo de los cancioneros gallego-portugueses donde se incluían a propósito de la separación de los enamorados: “esa despedida ocasiona a los amantes un fuerte dolor y tal llega a ser que se compara a la muerte o les lleva a ella” (Maldonado, 2014: 696). Felisardo, sin embargo, ni ha partido ni tienen intención de hacerlo, pero al continuar Octavia glosando la afamada composición, su verso parece preludiar, sin que la propia dama lo sepa, la treta definitiva con la que Felisardo pretende dilucidar si lo ama de verdad. El público conoce las intenciones del caballero y, por lo tanto, el tono de Octavia no anticipa una acción desconocida para el espectador, pero sí para la dama quien, a continuación, creará ver materializado el verso de la canción: “¡Ay, mi bien, pues ya me dejas,/ echándome destas rejas,/ quiero matarme también!” (vv. 3053-3055).

#### 5.2.4.3. Irónico-burlesca

La irónico-burlesca es la función más cultivada por Lope en los tonos no cantados distribuidos en el parlamento de dos personajes. Todas las obras que se incluyen en el siguiente sub-apartado<sup>434</sup> pertenecen al género de la comedia y no es baladí que en todas ellas persiguiera el Fénix, recurriendo al lenguaje musical, despertar

---

<sup>434</sup> Por orden cronológico, estas son: *Los locos de Valencia*, *Los amantes sin amor*, *El acero de Madrid*, *La niña de plata* y *Los ramilletes de Madrid*.

las carcajadas de un público que acudía a los corrales hambriento de diversión. Probablemente porque durante esas horas de divertimento se desatendía la agitación y el desasosiego por la turbulenta realidad histórica que les tocó vivir. La sociedad áurea no se negó la posibilidad de ser feliz aunque a pequeñas dosis y, por lo tanto, parece que “nada era bastante para detener o atenuar la fiebre de esparcimientos que dentro de nuestro país daba la gente de más varia condición: nobles y plebeyos, eclesiásticos y seglares” (Deleito y Piñuela, 1954: 9).

## 1. Orientada a la trama<sup>435</sup>

En el *Antiguo Testamento* el tema de la locura se tiñe de una connotación negativa, porque se vincula al pecado y a la culpa. En la memoria del espectador actual resisten también las macabras prácticas analizadas por Michael Foucault<sup>436</sup> en relación con los internos del Hospital General de París recluidos a partir de 1656. Pudiera pensarse, por tanto, que el universo creado por Lope en *Los locos de Valencia* está pintado con los mismos trazos que los del filósofo francés, pero nada más lejos de la realidad, porque en la época en que el Fénix compuso su comedia, hacia 1590-1595, se había formado en el tejido social de aquel entonces una nueva relación con la figura del loco que el dramaturgo tuvo ocasión de presenciar en su primera visita a Valencia, entre los años 1589-1590, con motivo de su destierro.

En el siglo anterior, en 1409, se había fundado en la ciudad levantina el Hospital de los Inocentes, el primer manicomio exclusivo para locos que trató de propagar una imagen del enfermo pacífica y alejada de la idea de peligrosidad. Para ello, los administradores organizaban representaciones y exhibían a los internos por las calles con prácticas fuertemente teatralizadas que Lope no dudó en aprovechar para plasmar sobre las tablas una visión burlesca y tranquilizadora de la locura:

En varias ocasiones a finales del siglo XVI, precisamente en la época en que Lope estuvo en Valencia, los administradores hicieron llevar máscaras carnalescas a los locos que salieron a bailar acompañados por el ‘bisbet’, enmascarados y con cascabeles y sonajas en sus ropas (Tropé, 2003: 40).

---

<sup>435</sup> Las comedias que conforman este sub-apartado son, por orden cronológico: *Los locos de Valencia* y *El acero de Madrid*.

<sup>436</sup> Véase, Foucault, M., (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

En todo este universo de rebajamiento y comicidad llama la atención el peculiar uso del romance de “La bella malmaridada”, aquel que McGrady y Freeman consideraron “el más glosado de toda la literatura española” (1986: 19). Se ha comprobado cómo Lope recurrió a él en multitud de ocasiones<sup>437</sup>, pero el modo en que es empleado en *Los locos de Valencia* no se ha vuelto a hallar en ninguna de las Comedias incluidas en esta investigación: los dos primeros versos y el octavo del romance aparecen, cada uno de ellos, esparcidos en los tres actos de la obra: “La bella malmaridada” (v. 758, I), “de las más lindas que vi” (v. 1442, II), “sacadme, sacadme luego” (v. 2391, III), y esta diseminación es la que entorpece aún más su identificación dentro de la comedia. Lope ya había glosado e intercalado versos de conocidos romances, pero en un mismo acto y no tan alejados los unos de los otros. Sin embargo, la práctica llevada a cabo en *Los locos de Valencia* es para unos ojos contemporáneos tan compleja que incluso ha pasado desapercibida para la crítica: en su edición de la obra, Hélène Tropé se percata de los versos en el acto I y III, y así lo indica con explicaciones aclaratorias a pie de página, pero por lo que respecta al verso incluido en el acto II, no hay ninguna explicación que lo vincule con el conocido romance de adulterio por lo que se deduce que no fue reconocido por la editora.

La excepcionalidad de su uso puede radicar probablemente en la inmadurez como dramaturgo de Lope de Vega, en ciernes por aquel entonces y abocado a descubrir su esencia experimentando también con el lenguaje dramático-musical. No obstante, la función que estos tres versos adquieren en la obra es pareja al del resto de tonos glosados, intercalados, embebidos, aludidos o, directamente cantados de sus comedias y, por lo tanto, el romance de *La bella malmaridada* se trenza con el argumento dramático de *Los locos de Valencia*, porque esos tres versos subrayan la constante presencia del dios Eros, pero desde un acercamiento cómico-burlesco como está tratado todo en esta obra.

Sabido es que el cantar se enlaza con el género poético de las canciones de malcasadas y canta la trágica historia de una mujer despreciada por su marido y arrojada a la muerte tras confesarle su adulterio. Sin embargo, en *Los locos de Valencia* ese trasfondo ennegrecido abocado a Tánatos queda disipado, porque los versos del cantar se incluyen a la luz del tratamiento cómico que abraza esta obra: la inclusión del romance apuntala musicalmente al protagonista de esta fábula, la locura de amor, pero

---

<sup>437</sup> Basta con recordar el título de la comedia de *La bella malmaridada* o los versos glosados entre Lisardo y Beltrán en *El acero de Madrid* (vv. 3046, 3050, 3058, 3062), por ejemplo.

lo hace desde la atalaya cómico-burlesca que se aleja por completo de las tintes trágicas vinculadas con la muerte por adulterio del romance original.

Es evidente, por tanto, que el marco del Hospital lo presenta Lope como un mundo alterado y desordenado donde, a la socarronería de los romances, van a sumársele también los bailes populares para seguir acentuando un universo degradado que, sin embargo, al término de la obra, volverá a recobrar su centro.

José Bernardo García enumera en su libro *El ocio en la España del Siglo de Oro* aquellos bailes populares que escandalizaron a los moralistas de la época<sup>438</sup>, entre los que se encuentra el citado por Laida y Fedra (vv. 2039, 2044) en la locura de amor que tanto ama y criada fingen, porque ambas se han enamorado del también simulado loco, Floriano/Beltrán:

LAIDA: *Déligo, déligo, déligo...*  
GERARDO: ¿Qué es esto, sobrina mía?  
FEDRA: Que déligo de candéligo  
GERARDO: ¡Oh, qué estraña fantasía!  
Hija, ¿quién te ha puesto así?  
FEDRA: Beltrán, Beltrán, ¿no lo entiende?

Los disparates que verbalizan alcanzan su punto álgido con el baile del *déligo*, el cual desencadena la acción del tío de Fedra y administrador del Hospital, confiar a ambas locas (fingidas) a Pisano. Así pues, del mismo modo que el baile en *La dama boba* (1613) se erigía como la máxima demostración del entendimiento de Finea y suponía un punto de inflexión hacia la resolución feliz de la comedia; el *déligo* en *Los locos de Valencia* desencadena el internamiento de ama y criada, y se presenta como la manifestación de la cúspide de la locura de ambas.

Sin lugar a dudas “las reinas del baile popular fueron [...] la Chacona y la Zarabanda, singularmente esta última, aunque entre ambas había poca diferencia” (Deleito y Piñuela, 1954: 79), pero hermanada con ella se halló el *déligo*, “un baile que se acompañaba con repique de castañetas [...] Otros llamaban al mismo baile *andéligo*” (Deleito y Piñuela, 1954: 76). De asunto picante, lascivo y obsceno, la alusión a este baile en la comedia subraya el prisma rebajado que adquiere todo cuanto se encierra en

---

<sup>438</sup> “Los bailes populares que suscitaron mayor escándalo entre censores y moralistas, y contribuyeron a justificar la prohibición de las representaciones de comedias en los teatros públicos durante el cambio de siglo, fueron los del *ay-ay-ay*, la *capona*, el *polvillo*, el *rastreado*, el *déligo*, y sobre todo, el *escarramán*, la *chacona* y la *zarabanda*” (García, 1999: 44).

el recinto del Hospital, a cuya lista de dementes se han unido al cierre del acto II, y tras la escena del baile, Fedra y Laida, locas simuladas de amor.

*El acero de Madrid* es asimismo otra comedia con la que Lope desplegó toda su genialidad con una trama que ya no gira alrededor del tema de la locura, sino que se circunscribe en el universo de la comedia urbana que caracterizó buena parte de la producción lopesca. Pero ya fuera en el hospital de los locos o en el Prado de Madrid, la técnica de embeber versos de un mismo tono en parlamentos de distintos personajes también la empleó el Fénix en esta obra y con la misma intención: desatar las carcajadas de un público que reconocería al instante la dislocación burlesca que en boca de los personajes lopescos sufrieron las canciones del acervo popular.

Para amenizar la llegada de Belisa al Prado donde la espera su enamorado, Lisardo y su amigo Riselo se distraen hablando y glosando (vv. 712, 719, 728, 736) en el diálogo que mantienen una famosísima copla popular recogida por Margit Frenk en su *Nuevo corpus*, n°. 45B:

LISARDO: aquel si viene, no viene  
RISELO: aquel si sale o no sale  
LISARDO: no hay manjar que se le iguale  
LISARDO de cuantos el amor tiene (vv. 712, 719, 728, 736)

Los versos puestos en boca de Lisardo armonizan con el sentido primigenio de la canción popular, porque manifiestan la inquietud del galán por ver aparecer a su enamorada y la endiosan como la máxima exaltación de la belleza. Sin embargo, el verso citado por Riselo desborda comicidad, porque el caballero lo vincula con la preparación de pasteles (en la época, empanadas de carne) de la plaza de Antón Martín donde Riselo sugiere a su amigo ir a comer mientras aparece Belisa: “De acuerdo con su carácter burlón, Riselo glosa irónicamente la copla, contraponiendo al *manjar* de amor de la tradición (“no ay manjar que se le yguale”) los concretos manjares de carne del mercado madrileño” (Arata, 2000: 724).

Y siguiendo esta estela, en el último acto se vuelve a repetir la misma práctica, pero en esta ocasión, los dos personajes que citan los versos de un conocidísimo romance son, nuevamente Lisardo, aunque ahora el caballero dialoga con su lacayo Beltrán a quien se le atribuye, de acuerdo con la naturaleza de su personaje, la dislocación graciosa del tono tradicional.

El momento de máxima rigidez se alcanza, como así dictó Lope en su preceptiva, en el ocaso de la comedia: el padre de Belisa ha descubierto el engaño. Sabe que Beltrán no es médico y que su hija se fingía opilada. No obstante, la glosa de los versos del romance de adulterio más famoso de la lírica popular hispánica aminora la tensión antes de que se desanude el enredo

LISARDO: la bella malmaridada  
BELTRÁN: de las más lindas que vi  
BELTRÁN: si habéis de tomar amores  
BELTRÁN: no dejéis por otro a mí (vv. 3046, 3050, 3058, 3062)

Su inclusión, por tanto, armoniza con el universo desenfadado que abraza esta comedia, pero asimismo, el tono no solamente rebaja la rigidez de una escena cargante, sino que es también el vehículo al que recurre Beltrán para desvelar su identidad, pues recuérdese, iba vestido en hábito de mujer:

BELTRÁN: Si allí  
os halláis, Dios me confunda,  
si no os pegan una tunda  
*de las más lindas que vi.*  
[...]  
Por Dios, que no me dejéis,  
*si habéis de tomar amores.*  
Y pues tan bien os serví  
las mañanicas de mayo,  
si habéis de tomar lacayo,  
*no dejéis por otro a mí* (vv. 3047-3062)

## 2. Burlas entre personajes<sup>439</sup>

Otras situaciones en las que también se escucharían al unísono las risas de los espectadores serían aquellas en las que son los propios protagonistas los que ironizan y se burlan de las reacciones y los sentimientos de otros personajes.

Sucede así en *Los amantes sin amor* donde el caballero Felisardo recurre al verso de un popular villancico para menosprecia e infravalora el sufrimiento de Baramo para con su dama:

BARAMO: Y es niña la pecadora

---

<sup>439</sup> Las comedias que conforman este sub-apartado son, por orden cronológico: *Los amantes sin amor*, *La niña de plata* y *Los ramilletes de Madrid*.

FELISARDO:           ¿Qué hará cuando mayor? (vv. 2400-2401):

Ambas citas parecen evocar a un conocidísimo villancico recogido en el *Romancero General*, “Si eres niña y has amor/ ¿Qué harás cuando mayor?” (Durán, 1882b: 621). Hay, no obstante, una notable modificación del cantar y es por este motivo que Alín y Barrio son escépticos y se cuestionan si “¿se trata de una reminiscencia de la canción? Nos quedan dudas” (1997: 217). Las similitudes, sin embargo, a pesar de las alteraciones, existen.

Si se acepta que Lope bebió de nuevo del acervo tradicional, se admite también que el dramaturgo trenzó lenguaje musical con argumento dramático para que el cantar, especialmente el verso de Felisardo, se erigiera como un contrapunto burlesco que desdeña y desestima el relato de Baramo para con su dama, puesto que el engaño de la “niña” fue, a ojos del caballero, banal, tan solo una cuestión física<sup>440</sup>. Por el contrario, Felisardo sí que está sufriendo verdaderamente el desdén y la frialdad de su enamorada, y por este motivo, inicia su relato desestimando los anteriores de sus compañeros: “Éstos son cuentos del Prado/ y disparates de mozos./ Éste mío es, sin rebozos,/ para silla y para estrado,/ que no hay más que encarecer” (vv. 2464-2468). Es evidente, pues, cómo su interrogación irónica retomando el verso popular subraya su superioridad, porque parece ser que el dolor de este personaje es el único relevante incluso desde un acercamiento formal, ya que su relato va a ocupar más del doble de versos que el de sus predecesores.

Su narración girará en torno a las calamidades a las que ha tenido que recurrir para esclarecer si Octavia lo ama de veras. La última, fingir partir de Madrid hacia Valladolid para que en su falsa ausencia, su amigo Lorenzo intentara conquistar a la dama. Sucede, sin embargo, que Octavia acaba de ser testigo de todo cuanto ha relatado su caballero, porque ambos, sin saberlo, están compartiendo espacio escénico en el Prado. Y a la luz de esta treta, engarza Lope dos versos (vv. 2904-2905) entroncados con el viejo motivo lírico de “a una partida”, los cuales destilan una sagaz socarronería que haría las delicias de los espectadores áureos:

FELISARDO: estando el pie en el estribo...

OCTAVIA: con las ansias de la muerte (vv. 2904-2905)

---

<sup>440</sup> “Servíla porque pensé/ que tal vez se corresponda/ con una cara redonda/ lo que hay del cabello al pie”(vv. 2384-2387).

Felisardo asegura amar tanto a Octavia que pudiendo haberse marchado, es decir, “estando el pie en el estribo”, no lo ha hecho. La dama, sabedora del motivo de la falsa huida, le contesta continuando la afamada glosa, pero su mención está cargada de un matiz irónico-burlesco de quien conoce que en ningún momento él iba a partir, sino que todo fue engaño para comprobar si ella lo amaba de veras. Su respuesta sarcástica trenzada con la lírica hispánica ameniza, por tanto, todo este juego de vaivenes y de engaños que caracteriza la relación entre unos amantes que acabarán, en contra de lo pronosticado, gozándose bajo la protección de la unión sagrada del matrimonio.

En *La niña de plata*, Dorotea también cita (vv. 1072-1073, 1086-1087) un afamado tono del acervo tradicional para ironizar sobre los celos infundados de su galán don Juan. Para ello recurre a la idoneidad de los versos de un antiguo romance de adulterio con los que pretende demostrarle al caballero la inconsistencia de su sufrimiento:

Venga, venga la muerte contra mí  
que no es para desdichados el vivir.  
[...]  
Las tres de la noche han dado,  
corazón, ¿y no dormís? (vv. 1072-1073, 1086-1087)

El infante don Enrique de Trastámara está en la calle donde vive Dorotea con motivo de las fiestas de la encamisada y esto provoca que se enciendan todas las alarmas en don Juan, porque cree que su enamorada va a acceder a los requiebros del Infante. Don Enrique, por su parte, es insistente e incluso logra penetrar bajo una metafórica excusa, aplacar su sed, en el espacio interior de la dama. Esta intromisión sumada a “los elogios que los tres hombres dedican a la niña de plata, a quien obsequian con cabestrillo, reliquias y memorias” (Muriel, 2007: 565) abrasa de celos al caballero, quien recrimina a la joven que vayan “tres príncipes a tu casa” (v. 1058). Un reproche al que Dorotea contestará sarcásticamente aludiendo al conocido romance de adulterio para intentar evidenciar la inconsistencia de los sentimientos de su galán.

Si bien es cierto que encontramos en el corpus del Siglo de Oro un gran número de obras en las que los hombres son engañados por mujeres<sup>441</sup> (burlas cuyas raíces ya estaban presentes en la literatura medieval con su ejemplo más destacable en la sexta

---

<sup>441</sup> Para saber más, véase: Martín, A., (2006). «La burla erótica y el arte de engañar en el siglo de Oro». *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid, España: editorial Complutense, pp. 57-71.

jornada del *Decamerón*), la inclusión de este romance de adulterio en *La niña de plata* responde a un juego dramático de cáliz jocosos que pretende desarticular el inconsistente tormento de don Juan ante una supuesta ofensa que Dorotea no ha cometido:

Dorotea, *la niña de plata*, se burla de los celos de D. Juan, causados porque en una noche de fiesta el rey D. Pedro, el Maestre y D. Enrique, atraídos por la fama de su belleza y discreción, han llegado hasta su casa (Alín y Barrio, 1997: 231).

No obstante, el sarcasmo de Dorotea hiere a don Juan, porque cree el caballero de veras lo que para su enamorada es un mero juego retórico: “¿Búrlaste cuando me muero? [...] demonio se ha vuelto/ quien tuve por serafín!” (vv. 1074-1085). Por lo tanto, estos dos últimos versos del romance perderán en boca del galán el matiz sarcástico que emanaban en el parlamento de Dorotea y se erigirán en un grito de desesperación de aquel que se halla convencido de la ofensa y del desdén de su enamorada: “¡Venga la muerte, venga contra mí,/ que no es para desdichados el vivir!” (vv.1134-1135).

Otra dama que también se burla del hiperbolizado sufrimiento de su enamorado es Belisa en *Los ramilletes de Madrid*. Marcelo se ha visto obligado a partir hacia Irún con motivo de las dobles bodas reales de 1615 y Lope de Vega literaturiza su carta de despedida mediante la alusión a la historia de Belerma<sup>442</sup> y Durandarte, porque Marcelo compara sus lágrimas con las del protagonista del celeberrimo romance carolingio “¡Oh, Belerma, oh, Belerma”<sup>443</sup>, cuyo corazón fue extraído por su primo Montesinos y entregado a su enamorada Belerma como muestra de su devoción. La reacción de Belisa al ponderado sufrimiento de Marcelo es irónica y se expresa mediante un verso alusivo al famoso baile del “¡ay, ay, ay!”<sup>444</sup> (v. 2127) que el propio Quevedo había calificado en

---

<sup>442</sup> “El *Romance de Belerma* no es uno de los más antiguos entre los carolingios, pero fue sin duda uno de los más difundidos y más atestiguados, directa o indirectamente, en sus versiones enteras o en versos sueltos que llegaron incluso a proverbializarse. Fue también uno de los más glosados, parafraseados y, naturalmente, parodiados: baste recordar la cueva de Montesinos en el *Quijote*, cita indispensable” (Piacentini, 1990: 153).

<sup>443</sup> “El romance más glosado resulta ser, como era previsible, *La bella malmaridada* (19 glosas), seguido de *Belerma* (7 glosas) (Piacentini 1990), ambos objeto de burlas, el primero por su descaro, el segundo por su inverosimilitud en las clásicas parodias cervantinas y gongorinas” (Piacentini, Perrián, 2002: 14).

<sup>444</sup> Alín y Barrio lo recogen en su *Cancionero* pero a propósito de *La villana de Getafe* y nada mencionan sobre su inclusión en *Los ramilletes de Madrid*.

tono burlesco de “tan dolorido y tan mustio”<sup>445</sup> y que el lacayo Fabio se encargará de repetir (v. 2142) para seguir acentuando la burla.

Una conversación, esta que mantienen dama y criado, que seguirá estando tamizada por el lenguaje musical porque de nuevo volverá a recurrir Belisa a otro verso, “envuelto en un paño sucio” (v. 2140) de un famosísimo romance gongorino, “Diez años vivió Belerma” (Carreño, 1982: 106-114), cuyo tono burlesco tasa también a la perfección con el aire socarrón de la réplica de Belisa en la ficción teatral:

Continuando con las polémicas literarias, el acto III de nuestra comedia es el más denso de referencias, las cuales remiten todas al enemigo del momento: Góngora. [...] La reacción de Belisa a la literaturización de sus amores es absolutamente irónica, y en su respuesta maliciosa caben tanto su admisión de preferir el amor interesado como una referencia metateatral al autor de las *Soledades* (Trambaioli, 2006: 143).

#### 5.2.4.4. Opósito

Las obras lopescas son una rica cantera de la lírica hispánica popular, porque de ella se benefició el Fénix para enriquecer sus obras. Entre los romances más citados por el dramaturgo destaca desde el inicio de su producción el de *La bella malmaridada*, cuyos versos también veló en *Los locos de Valencia* para oponer el amor de sus protagonistas con la deslealtad de los personajes de la composición original.

Al Hospital de la obra llega Floriano fingiéndose loco para refugiarse tras creer que ha asesinado al príncipe Reinerio. Tras él, hace su entrada en el manicomio Erifila, quien también ha escapado aunque ella de las exigencias de su padre. Los dos son, por lo tanto, unos locos fingidos que dejan tras los muros del recinto el mundo de los cuerdos para aventurarse en sus nuevos roles, pues él será Beltrán y ella Elvira: “Floriano se enamorará de Erifila, siendo correspondido por ésta desde el primer momento y conformando la pareja principal del conflicto que Lope nos va a presentar” (García, 1989: 214).

La historia de amor se embrollará hasta el tipificado final feliz, pero con la peculiaridad de ser “el enredo de esta obra [...] más complicado de lo que habitualmente encontramos en las de nuestro teatro del siglo XVII”, porque “son seis los personajes dramáticos implicados directamente en el enredo” (García, 1989:214). La intrincada historia de amor recibe un tratamiento cómico en armonía con el género al

---

<sup>445</sup> Cortes de los bailes (Alín y Barrio, 1997: 119).

que se acoge el argumento. Un acercamiento burlesco que también se explota desde la ladera musical, porque los tres versos del romance de adulterio funcionan como alusiones irónicas vinculadas por opósito con la trama de amor de los protagonistas.

El primero de los versos, el íncipit del romance, “la bella malmaridada” (v. 758) está puesto en boca de Floriano en un diálogo que mantiene con la criada Laida quien, al igual que su ama Fedra, acaba enamorándose del fingido loco. En el acto II, será Erifila la que cite el segundo verso del conocido romance, “de las más lindas que vi” (v. 1442) a propósito de la “martingala” que ella y Floriano están haciendo creer a todos los miembros del hospital, porque entre burlas y veras acaban de confesarse su amor y solo entre ellos se han descubierto las caretas, porque el resto de personajes siguen siendo espectadores de sus roles de locos fingidos:

En varios momentos de la obra, diversos personajes se convierten en actores e interpretan el papel de un loco o una loca para engañar a otros. Sólo el espectador sabe que esa demencia repentina no es sino fingida. Los locos se convierten en comediantes ante otros personajes que pasan a ser espectadores. Ni son ni están locos, pero aparentan serlo mediante diversos juegos y equívocos sobre la propia identidad o la del otro” (Tropé, 2008: 479-480).

Finalmente, el último verso vuelve a estar en boca de Erifila y si aquel gozaba de un tono admirativo e irónico, este “sacadme, sacadme luego” (v. 2391) va a revertirse de un tono airado de quien acaba de dar por roto su compromiso al creer que la fingida boda entre Floriano y la loca de amor, Fedra, era en firme. En efecto, Erifila acepta marcharse con Valerio para recibir tratamiento en casa aunque, tal y como augura el propio Floriano, acabará regresando porque ella lo ama de veras y todo su ira eran celos.

Erifila no es, a diferencia de la protagonista del romance, ninguna adúltera y de ahí la función de opósito que los versos adquieren en *Los locos de Valencia*, porque su salida del manicomio tiene más de impulso encelado que de repensada decisión y en breve el espectador volverá a ver a la simulada loca entrando por la puerta del Hospital.

#### **5.2.4.5. Conclusión**

Fue práctica frecuente en Lope ensartar hacia la bisectriz de sus Comedias paréntesis musicales que avivaran el espectáculo hacia la mitad de la representación. Así sucede también en *Santiago el Verde*, donde el acto II se erige como el más sonoro

de toda la composición. Una musicalidad anunciada veladamente mediante un conocido verso que, aunque no se cante, cierra el acto I advirtiéndolo el regocijo que caracterizará la siguiente jornada.

Celia y don García esconden tras dilogías musicales las coordenadas espaciales y temporales que van a acoger su siguiente encuentro. Si primero es Celia quien recurre a un afamado villancico para recordarle a su galán el lugar en que se darán cita, en el “Soto de Manzanares” (v. 1139), a continuación es don García quien hace lo propio, pero él para anunciar el momento en que se volverán a ver, “En Santiago el Verde” (v. 1144).

Lope cierra de la mano de referencias musicales el primer acto despertando conocidas tonadas que solo posteriormente se cantarán en escena. Los versos que concluyen esta primera jornada (vv. 1144-1145) son repetidos hasta en dos ocasiones (primero por Don García y, a continuación, por Pedro) para activar la copla que en el acto II será la encargada de acoger la entrada de los tonos cantados en esta comedia: “¿Quién dice que no es este/ Santiago el Verde?” (vv. 1322-1323). En consecuencia, tanto el recordatorio del “Soto de Manzanares” como la ubicación de “Santiago el Verde” no solo son una lírica connivencia velada entre los amantes, sino que su dilogía debe entenderse también a la luz de la musicalidad que va a definir el siguiente acto.

#### **5.2.4.6. Caracterizadora**

La función caracterizadora que desempeñan los tonos en la dramaturgia de corral lopesca no se ha hallado en su vertiente cantada, sino tan solo en aquellos tonos enmascarados y en su versión dialogada, porque para la torsión de versos populares de acuerdo con la naturaleza de la *dramatis personae* que los citara, necesitó el Fénix a dos o más personajes, cuyas modificaciones de la letrilla los situaba a cada uno en el eslabón social al que debían acogerse.

*El acero de Madrid* es una obra compleja, porque su universo ficticio está creado con más personajes de los que normalmente habitan las comedias lopescas. Este añadido, que surgió de la complejidad de la canción popular que vio nacer la obra, condujo a Lope a tener que redefinir el rol de sus protagonistas. Un perfil que trazó subrepticamente y apoyándose de nuevo en la lírica popular hispánica que le brindó, en esta ocasión, la oportunidad de caracterizar a galanes, amigos y lacayos sirviéndose también de la ladera musical.

De la construcción que se autoimpone Lope destaca el ensamble de elementos advenedizos como la infrecuente amistad varonil entre Lisardo y Riselo o los tres niveles de personajes, cuyas vinculaciones afectan a la típica estructural pentagonal<sup>446</sup> de la comedia de enredo. La complejidad de la copla, génesis de esta obra, embrolló una trama a la que Lope tuvo que añadirle asuntos ajenos, como el de la fraternidad o el de la baja comicidad de determinados personajes para completar todo lo que la letrilla daba de sí.

En el Prado, el caballero Lisardo, su amigo Riselo y el lacayo Beltrán aguardan a la enamorada del galán, pero para amenizar la espera glosan la seguidilla “Mañanicas floridas” anteriormente cantada (vv. 639-642). Se trata de un ejercicio dramático con el que Lope pretendió caracterizar y fijar los tres niveles de personajes presentes en esta comedia a la luz de la torsión que cada uno de ellos hace de los dos últimos versos de la copla popular.

La primera intervención, la de Lisardo, no solo la caracterizó Lope con un registro lingüístico elevado y cargado de metáforas de influencia petrarquista, sino que además esta concluye con los dos versos originales del cantar tradicional, “recordad a mi niña,/ no duerma tanto” (vv. 663-664). El caballero, por tanto, en armonía con su naturaleza ficcional, queda ensalzado hacia la cúspide de la clasificación jerárquica. A continuación, es el turno de Riselo, cuya modificación de la seguidilla, “recordad a su tía/ no duerma tanto” (vv. 683-684), lo encastra en un nivel intermedio, a caballo entre el mundo elevado de su amigo Lisardo y las bajas formas de Beltrán. Y, finalmente, llega el turno del gracioso, cuya réplica grotesca lo lanza a los pies de la pirámide, al extremo opuesto al de su amo: “recordad mi fregona,/ no duerma tanto” (vv. 707-708).

Significativo de las tres glosas son los posesivos que emplean cada uno de los personajes, porque mientras que amo y criado utilizan la primera persona del singular (*mi niña*, *mi fregona*), Riselo recurre a la tercera (*su tía*), ya que no es cierta la apreciación de Canavaggio que aseguraba que “Lisardo, Riselo y Beltrán están esperando la venida de sus respectivas enamoradas” (2003: 125). Teodora, a quien espera Riselo, no es la amada del caballero, sino la tía de Belisa a quien debe distraer para que la pareja protagonista, Lisardo-Belisa, pueda encontrarse en su aventura amorosa. Desde esta perspectiva, por lo tanto, considero más acertadas las reflexiones

---

<sup>446</sup> Para saber más, véase, Serralta, F., (1987). *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, France: Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 22-33.

de Nadine Ly presentes en su esclarecedor estudio *Valeur et fonction de la troisième personne d'adresse dans la comédie de Lope de Vega; «El acero de Madrid»*:

Il convient de souligner ici la présence discrète, mais efficace, d'un signe linguistique bien mince, certes : les possessifs ou plutôt l'alternance des possessifs. Lisardo et Beltrán appellent –chacun au niveau qui lui revient– la dame qu'ils aiment et que tous deux désignent par *mi* suivi d'un substantif (*mi niña* ou *mi fregona*). Riselo, en revanche, n'est pas en droit d'invoquer Marcela, et la dame qu'il appelle n'appartient pas au domaine de ses sentiments véritables. Il ne peut donc ici la désigner sous possessif *mi*, et la rejette, sous possessif de troisième personne (*su tía*), dans le champ d'une personne extérieure à lui-même (Belisa), qu'il a accepté d'aider au détriment de sa propre aventure amoureuse (1977: 315-316).

Estas glosas, por tanto, no son un ligero intermedio lírico ensartadas por Lope con el único objetivo de agrandar al exigente público de los corrales, sino que su presencia en la comedia responde a una intencionada pericia del genio dramático del Fénix, porque con ellas se define “la relación jerárquica de las tres parejas de la intriga y la tonalidad cómica de cada una de ellas” (Arata, 2000: 130). Si es el cantar popular de la falsa opilada el que conduce la composición de esta obra, la lírica hispánica vuelve a ser la piedra de toque, ahora para caracterizar la naturaleza del extenso elenco de personajes que habitan esta comedia:

*El Acero de Madrid* réside précisément dans le fait que Lope édifie l'architecture de cette *comedia* sur trois plans ; le niveau supérieur met en œuvre l'ensemble Lisardo ; le niveau inférieur met en œuvre l'ensemble Beltrán ; quant au niveau moyen, il anime l'ensemble Riselo. [...] Riselo, du point de vue des *tratamientos*, et par l'usage simultané qu'il fait du VOS galant et de la troisième personne, généralement réservée aux valets, apparaît donc linguistiquement solidaire de deux niveaux de personnages : les *caballeros* et les *criados* (Ly, 1977: 304 y 314).

La infrecuente relación fraternal entre Lisardo y Riselo requería, sin embargo, mayor definición para que el espectador comprendiera quién asumía el rol de caballero galán en *El acero*. Para ello, Lope volvió a recurrir a la misma estrategia dramática, a la glosa de otro conocido cantar popular (vv. 712, 719, 728, 736), aunque ahora con el propósito de fijar la distancia que separa a los dos amigos a pesar de ser ambos caballeros, pues uno lo es de primer rango (Lisardo) y el otro, de segundo: “Riselo n'est pas «*caballero à part entière*»: il lui manque l'indispensable «*alter-ego*», le valet fidèle et astucieux que Lisardo trouve en Beltrán et Octavio en Salucio” (Ly, 1977: 312).

En esta ocasión embebió el Fénix una famosa copla tradicional que Margit Frenk ensartó en el apartado de *Amor gozoso*, núm. 45B:

LISARDO: Aquel ¿si viene, no viene?  
RISELO: Aquel, ¿si sale, no sale?  
LISARDO: no ay manjar que se le yguale  
LISARDO: de cuantos amor tiene (vv. 712, 719, 728, 736)

La fidelidad con respecto al tono popular que adquieren los versos en boca de Lisardo, se difuminan y robustecen de flagrante ironía cuando los cita Riselo. Mientras que los tres versos (el primero y los dos últimos del cantar original) citados por el caballero manifiestan su vehemente inquietud por ver aparecer a Belisa y sacralizan la superioridad de Eros por encima del resto de los placeres mundanos; el segundo verso de la cancioncilla citado por Riselo se distancia de su significado original y desborda comicidad, porque lo vincula el *semi-caballero* con la preparación de pasteles (en la época, empanadas de carne) de la plaza de Antón Martín que Riselo sugiere a su amigo ir a comer mientras llega Belisa.

Quedaba así patente la jerarquía de roles de los dos amigos, pero restaba todavía fijar la desigualdad estamental entre amo y criado por lo que, de nuevo, volvió a recurrir Lope a la glosa de un famosísimo romance de adulterio para establecer la distancia que separaba a Lisardo y a Beltrán:

LISARDO: la bella malmaridada  
BELTRÁN: de las más lindas que vi  
BELTRÁN: si habéis de tomar amores  
BELTRÁN: no dejéis por otro a mí (vv. 3046, 3050, 3058, 3062)

La dislocación jocosa y socarrona que los tres últimos versos adquieren en boca de Beltrán lanzan al criado a los pies de la pirámide estamental que corona su amo Lisardo y, por tanto, “on obtient donc le découpage suivant” (Ly, 1977: 312):

Niveau 1	
<i>Caballeros / damas</i>	LISARDO-BELISA-OCTAVIO
Niveau 2	
<i>Personnages intermédiaires</i>	RISELO-TEODORA-GERARDO
Niveau 3	
<i>Criados/criadas</i>	BELTRÁN-LEONOR-SALUCIO.

Estoy de acuerdo con la hipótesis de Couderc cuando afirma que Lope, al partir de la canción popular “Niña del color quebrado”, debía “encontrar un relleno o un refuerzo para su inspiración inicial, porque todo lo que la copla da de sí no es suficiente para la comedia que se dispone a escribir” (2003: 198). Sin embargo, lo interesante no es solo que sea un tono tradicional el que determine la composición de la obra, sino comprobar cómo Lope se sirve asimismo de la música para, mediante la inclusión o la glosa de cantares conocidos, anclar una estructura piramidal, cuyo vértice coronan Lisardo-Belisa. ¿Pero cómo pudo el dramaturgo dignificar el amor de la pareja si partía de un cantar de connotaciones eróticas y comicidad baja? De nuevo, el amplio elenco de personajes<sup>447</sup> es la tabla de salvación que le permitió al Fénix dignificar el eros de la pareja del primer nivel aunque ello fuera “a costa del segundo galán, Riselo” (Couderc, 2003:198).

En *El acero de Madrid*, por tanto, las glosas de canciones populares y bien conocidas por el espectador del siglo XVII no responden tan solo a ese pacto de complicidad de Lope con su público, sino que se prestan a la caracterización de unos personajes, en especial a la original simbiosis de Riselo, el cual “s’agit d’abord d’une place intermédiaire –au niveau des structures– entre les interventions de Lisardo (héros sérieux) et de Beltrán (*figura del donaire*)” (Ly, 1977: 327).

---

<sup>447</sup> “El número de damas, y sobre todo de galanes, sobrepasa ampliamente lo habitual en la comedia de enredo, o comedia urbana” (Couderc, 2003: 191).

## **CAPÍTULO VI**

### **CONCLUSIONES**



El sonido ha estado ligado a la supervivencia del ser humano desde tiempos remotos. En una era primogénita porque en la negrura de la noche el hombre neandertal aún podía escapar al oír las pisadas de una manada de mamuts; en la época del Renacimiento, porque se recuperó la esencia sanadora de la música que desde los pitagóricos se transmitió como efectivo bálsamo para el tormento de las almas agitadas. El oído es su órgano por excelencia y por él se filtraron los humildes cantos de los labradores y las melodiosas voces de las nodrizas con sus canciones de cuna. Todo un universo sonoro destinado a una reverberación silenciosa fuera de todo tiempo. Un mutismo que, no obstante, no llegó a cristalizar gracias al interés que durante el Renacimiento y, sobre todo, el Barroco despertó la lírica popular. Esta, como bien demostró Margit Frenk, no había gozado jamás de la dignificación a la que fue elevada en el Siglo de Oro entre otros, por dramaturgos como Lope de Vega, un poeta del pueblo. Bajo su pluma, música y poesía se hermanan en una simbiosis que rememoran las palabras de Luzzaschi en su *Sesto libro dei madrigali a cinque voci*:

Son la música y la poesía tan similares y de naturaleza tan emparentada que bien puede decirse [...] que ambas nacieron de un mismo parto en el Parnaso [...] Pero no solamente se asemejan estas gemelas en el aire y en el semblante, sino sobre todo en la semejanza del vestido y apariencia. Si una muda de traje, cambia también de hechura la otra (*Apud*. Guidobaldi, 1990: 51).

Gran parte de este legado descansa, por supuesto, en un silencio perenne, eterno, pero aquellas canciones que autores como Lope de Vega incorporaron en sus piezas dramáticas albergan el germen de nuestra esencia como comunidad y son por ello, un gran tesoro de la lírica popular hispánica. Nuestras raíces como pueblo pueden rastrearse a partir del análisis de unas canciones que cantan a la naturaleza, al amor, a la muerte, etc. con una frescura y vivacidad repetidamente imitada por los autores cultos, quienes las incorporaron en sus fábulas con intenciones que excedieron los lindares estéticos y lúdicos tan manidos por la crítica decimonónica a la hora justificar la inclusión de estos tonos en el teatro.

Es cierto que nuestros dramaturgos áureos supieron intuir y adaptarse a las demandas de su público en una dialéctica comercial sin precedentes en nuestra cultura teatral. Las canciones que Lope de Vega engarzó en sus tramas responden, por supuesto, a la óptima aceptación de estos tonos por parte de sus espectadores, quienes, a pesar de las dificultades socio-económicas, no perdieron el hambre de espectáculo a

imitación de sus monarcas. Porque fue el Barroco el siglo de las luces y de las sombras, del anverso y del reverso, y el público quiso, por encima de todo, divertirse.

Se entendió, por tanto, la eclosión teatral del siglo XVII como un espectáculo en el que todas las piezas engranaron a la perfección a la vista de la gran cantidad de Comedias que los dramaturgos escribieron respondiendo así a las necesidades de su público. En un primer acercamiento, no obstante, la crítica enfatizó la primacía del texto frente a la representación, motivo por el que los estudios que se sucedieron quedaron desmarcados de la concepción originaria del teatro áureo. Un abordaje textual que tildó a los tonos de estas obras de una importancia menor y totalmente alejada de cómo los concibieron y emplearon dramaturgos como el Fénix de los Ingenios. Fue la sagaz mirada de José Fernández Montesinos la que despertó a esos tonos del letargo al que la crítica, con su estrechez de miras, había condenado. El binomio que música y teatro formaron en el Siglo de Oro debía tener su correspondiente correlato en la época contemporánea si se pretendía aprehender ciertamente lo que ambas disciplinas legaron a la posteridad. Y tan solo un estudio interdisciplinario, alejado de las disciplinas específicas, podía abordar un campo que se presentaba, *a priori*, inconmensurable:

Es posible que una de las causas de que los progresos logrados en el estudio del Romancero nuevo no nos satisfagan sea que eruditos y musicólogos no han podido o sabido colaborar en el planteamiento y solución de estos problemas. En el estudio de este romancero los músicos tendrán más de una vez la última palabra, pues más de una vez sólo las estructuras musicales podrás explicar las estructuras verbales. Y siempre nos ayudarán a comprender muchas extrañezas en la transmisión de los textos (Fernández, 1970: 117-118).

El objetivo de esta investigación no radica en dotar de sonoridad ni en volver a insuflar vida a todos aquellos tonos que restan acallados en la dramaturgia de Lope de Vega, labor esta loable del equipo *Digital Música Poética*, sino en demostrar cómo las canciones que el Fénix engarzó en sus obras para corral rebasaron los confines lúdicos a los que durante muchos años estuvieron reducidas. Solamente un acercamiento alejado de la vertiente textual y próximo al texto representado podía dar como resultado las conclusiones extraídas tras años de investigación, pues es también la música un vehículo legítimo de aproximación al análisis del corpus lopesco. Y es que la primacía de la palabra que al espectador se le colaba por el oído frente a la parca escenografía que recibía por la vista, es el epicentro desde donde se partió para poder llegar a

categorizar hasta nueve funciones<sup>448</sup> que los tonos lopescos desempeñan si están estos enlazados con el argumento de la fábula teatral, y las tres<sup>449</sup> que ejercen si las canciones se imbrican con la propia estructura dramática de la obra.

El denominador común que hermana esta música integrada es que, a pesar de ser manifiestamente cantada por algún personaje, los protagonistas, el galán y la dama, quedaron exentos<sup>450</sup> de este elemento dionisiaco, de este ímpetu vital atribuido al dios griego, por el papel tipificado a que debían acogerse en las Comedias, especialmente a las de la primera mitad del siglo XVII.

Por otro lado, se trata de canciones, las más de las veces, surgidas del ingenio lopesco quien, no obstante, se nutrió de la esencia popular de aquellos otros tonos que también incluyó en sus obras y que eran, por pertenecer al pueblo, ampliamente conocidos por sus espectadores:

Probablemente no alcance, o sobrepase en poco, al centenar el número de canciones tradicionales que aparecen en el teatro de Lope. Tal constatación no deja de ser sorprendente y un tanto decepcionante por su cortedad: para un buen conocedor del acervo popular (y Lope lo era), resulta demasiado pobre. [...] Su cancionero teatral incorpora muchas (las más) que son, sin duda, invención propia, aunque en ocasiones sean pseudopopulares; y junto con las anteriores, canciones ajenas (hecho alguna vez reconocido), formas cultas, y textos de difícil catalogación. Y algo importante, *cerca de la cuarta parte de todo este material, es decir, casi un centenar de textos, no es cantado; son canciones no cantadas* (Alín y Barrio, 1997: VIII).

Y si las fuentes populares fueron un buen acicate, no bebió siempre de la misma y es por ello que son pocos los tonos que se repiten en diferentes obras: de los más de ciento treinta tonos cantados y no cantados que han sido objeto de análisis en la presente investigación, tan solo en ocho ocasiones recurrió el Fénix a la misma canción y en un mayor número de ocasiones, cuando lo hizo, estas no fueron cantadas o, al menos, ninguna acotación ni ninguna didascalia implícita hacen pensar que lo fueran.

La canción más en boga en aquella época, la de “la bella malmaridada”, es la que Lope empleó en tres de sus obras, dos comedias prematuras, *La bella malmaridada* y *Los locos de Valencia*, y una de su temprana etapa de madurez, *El acero de Madrid*. El resto de canciones, también populares, las repitió pero tan solo en dos Comedias, son tonos como el de “Amor, loco, amor loco” (*La bella malmaridada* y *La dama boba*),

---

<sup>448</sup> Estas son: ambientación, descriptiva, preludeo, amonestación, festiva, melancólica, persuasiva y evasiva, irónico-burlesca, y opósito.

<sup>449</sup> Estas son: interludio, introito y conclusión.

<sup>450</sup> Salvo los dos versos que canta don García en *Santiago el Verde*.

“estando el pie en el estribo” (*Los amantes sin amor* y *El Caballero de Olmedo*), “¿Quién te me enojó, Isabel?” (*La inocente sangre* y *La moza de cántaro*), “Las mañanas de San Juan, mozas” (*La hermosura aborrecida* y *La burgalesa de Lerma*), “Deja las avellanicas, moro” (*El villano en su rincón* y *La dama boba*) y el famoso baile del “Ay, ay, ay” (*La villana de Getafe* y *Los ramilletes de Madrid*). Y en medio de esta comparsa de música perteneciente al acervo tradicional, se cuele una canción cuya popularidad no ha podido ser atestiguada, por lo que probablemente se trate de un tono compuesto por Lope a imagen y semejanza de aquellos otros manifiestamente populares: “Guárdate del toro, niña,/ que a mí malherido me ha”, “es uno de los pocos textos no identificados que el Fénix utiliza en más de una ocasión” (Alín y Barrio, 1997: 314). Tras su letra, no obstante, quizás por haber sido creada ex profeso por el Fénix para sus Comedias, late un carácter admonitorio, función que desempeña en las dos obras en las que aparece, *El despertar a quien duerme* y *La burgalesa de Lerma*.

Fueron estas, y aun otras, las canciones que acompañaron a Lope lo largo de su trayectoria como dramaturgo. Tonos que, al margen de su semántica, el Fénix engarzó en sus creaciones, fueran estas comedias o dramas, guiado por unas necesidades dramáticas que le insuflaban un carácter u otro. “Estando el pie en el estribo”, por ejemplo, fue imbricada en el argumento de una comedia temprana, *Los amantes sin amor* (1601-1603) y veinte años más tarde volvió a recurrir el Fénix a ella, pero en esta ocasión para preludiar la muerte de *El Caballero de Olmedo* (1620-1625). Son tonos que Lope dobló para hacerlos funcionar tanto en comedias urbanas como en palatinas, y también en dramas, fueran estos imaginarios o de hechos particulares o famosos públicos. No desempeñaron, por lo tanto, la misma función: “¿Quién te me enojó, Isabel?” se canta en un drama historial de hechos famosos públicos, *La inocente sangre*, con una intención irónico-burlesca, porque a Lope le interesaba desarticular la desazón con que se había iniciado el acto III. Sin embargo, el mismo tono, pero imbricado en la trama de *La moza de cántaro*, una comedia urbana, responde a una mera descripción de aquello que está sucediendo en escena.

Por otro lado, se observa una evidente predilección por el segundo acto para amparar la musical en sus obras: en tan solo siete Comedias de las aquí analizadas el Fénix engarzó únicamente un tono y en un sesenta por ciento de los casos estas canciones están estratégicamente situadas en el segundo acto (*La fuerza lastimosa*, *La corona merecida*, *El perro del hortelano* y *Las bizarrías de Belisa*). El resto, las enhebradas en el primer acto, son obras de la primera etapa de Lope donde tan solo se

canta un verso (*El príncipe melancólico*) o el tono ni siquiera llega a cantarse (*El príncipe despeñado*). *La dama boba*, sin embargo, sí que alberga un único paréntesis musical amplio y este se engarza hacia el final de la comedia, porque le interesó a Lope evidenciar la evolución psicológica de la protagonista manifestada a través del baile que acompaña al tono del acto III.

Asimismo, en aquellas otras Comedias donde el dios Apolo goza de mayor presencia, también parece ser el segundo el acto idóneo para abrazar su primera salida a escena. Sucede así en obras como *La discreta enamorada*, *La inocentes sangre*, *La hermosura aborrecida*, *El bobo del colegio*, *Lo fingido verdadero*, *La octava maravilla*, *Servir a señor discreto*, *La niña de plata*, *El villano en su rincón*, *La moza de cántaro*, *Santiago el Verde*, *El Caballero de Olmedo* y *Por la puente, Juana*. En consecuencia, casi en la mitad de Comedias aquí estudiadas, en un cuarenta y ocho por ciento, el segundo acto es el que inaugura la entrada de tonos cantados sobre el escenario.

La crítica siempre ha enfatizado con mayor empaque determinadas funciones como si fuesen las únicas que desempeñaran los tonos. Todas las miradas se volcaron en observar cómo una canción ambientaba una escena rural, describía el sentimiento de un personaje o anticipaba unos hechos que no tardarían en materializarse en escena. Es por ello que las funciones de ambientación, descriptiva y preludeo encabezan esta investigación, porque son las más prolijas del Fénix, aquellas que se acogen a un mayor número de Comedias: de las treinta y cinco obras aquí analizadas, en más de la mitad aparecen tonos que ambientan una escena (57%)<sup>451</sup> o bien la describen (54%). Y en más de un tercio, canciones que preludian sucesos (42%), los celebran (34%) o ironizan y se burlan sobre ellos (31%). En el otro extremo se hallan, no obstante, aquellos otros tonos cuya función dentro de la trama argumental es bastante menos habitual, pero no por ello se incluyeron con un fin meramente lúdico y estético, porque estas canciones, aunque en menor medida, también fueron destinadas a calmar las almas agitadas de los personajes (20%), a amonestar comportamientos u oponerlos al desenlace final de la Comedia (14%) y, finalmente, a persuadir y a evadir tormentos amorosos (11%).

Todas ellas comparten la adscripción a cualquier género dramático, es decir, ora se hallan tonos descriptivos, festivos o irónico-burlescos en una comedia, ora trenzados en una tragedia con la excepción, no obstante, de las canciones que preludian la entrada de Tánatos, pues la anticipación de este personaje es cantada en la dramaturgia lopesca

---

<sup>451</sup> Los porcentajes dados siempre son en relación con las treinta y cinco Comedias que han sido objeto de análisis en esta investigación.

por una *misteriosa voz* y en dramas tanto de su etapa de madurez, *La inocente sangre* (1604-1608) y *El duque de Viseo* (1608-1609), como de su ciclo de senectud, *El caballero de Olmedo* (1620-1625). Son las tres unas tragedias nacidas al calor de un suceso histórico donde la Muerte queda anticipada por un tono del que, además, emana un aire amonestador que advierte al personaje de su inminente despedida.

Por lo que respecta a la función de ambientación, la crítica se empeñó en vincularla con el espacio rural y es cierto que, en parte, esta relación es palmaria en la dramaturgia lopesca, porque hubo en Lope una manifiesta voluntad de oponer dos escenarios: el campestre y el palaciego, o si se prefiere, el rural y el urbano. Por lo tanto, el criterio de la verosimilitud, tan socorrido por la crítica, resulta insuficiente para atribuirle a un tono la función de ambientación, porque la *conditio sine qua non* para que esto suceda radica en la contraposición de ambientes donde al rural siempre lo acompañó el Fénix de una musicalidad que enfatiza el bienestar de la naturaleza versus las coercitivas normas de la ciudad. Una naturaleza que fue entendida por Lope de Vega en su dislocación horaciana (*beatus ille*), pero también en su vertiente más amplia, esto es, con lugares como el Prado y el Soto de Manzanares.

Por otro lado, si la canción alberga en su contenido topónimos, referencias estacionales u otras alusiones que ayuden al lector-espectador a situarse en las coordenadas espacio-temporales, también debe atribuírsele la función de ambientación, porque con estas menciones se acentúa el marco ambiental en que está trascurriendo la acción, el cual es, no en pocas ocasiones, clave para el despertar amoroso de los protagonistas.

La segunda de las funciones más aprovechadas por el Fénix fue aquella en la que los tonos se orientan hacia la trama y con ellos se describen sucesos ya transcurridos en escena. Una recapitulación musical que si bien es cierto podía mencionar directamente a los personajes de las Comedias, en un número mayor de ocasiones estos eran sugeridos mediante referencias veladas que el espectador debía desarticular para aprehender los lazos trazados entre lenguaje dramático y lenguaje musical. Pero si por el contrario, las canciones fueron orientadas hacia los personajes, estas quedaron robustecidas por un halo emotivo que abandonó la estrofa del romance porque ahora los tonos gozaban de una mayor carga poética, ya que sus versos son el cauce de todo cuanto sienten especialmente los protagonistas, desde el amor hasta los celos, pasando por la desdicha y la envidia. Todo se expresa mediante unas letras que, recuérdese, no eran cantadas ni

por el galán ni por la dama a cuyos sentimientos aludía la canción, sino que eran los Músicos, las más de las veces, los encargados de cantar el adentro de los protagonistas.

Aunque el Amor es, para no pocos críticos, el verdadero protagonista de la Comedia lopesca, su papel en cualquier representación quedaba asegurado y en muchas de sus creaciones el Fénix quiso anticipar el material de las flechas de Cupido mediante las canciones: tanto las de oro, que simbolizan la buenaventura de los amantes, como las de plomo, que auguraban su separación, se ocultan encubiertas bajo unos tonos que preludian el éxito o el fracaso de la relación entre los protagonistas. Y también el reverso de Eros, Tánatos, tuvo cabida en la dramaturgia de Lope aunque en esta ocasión tan solo en dramas, ya que los tonos anticipan con sus letras un final trágico. Pero existen también en el corpus lopesco vaticinios desvinculados de los dos grandes motores de su dramaturgia, y por ello se hallan tonos que preludian sucesos sujetos al tejido de la propia acción dramática, se trata de desencadenantes argumentales, de anticipaciones frustradas y de mudanzas estamentales que la música predice, pero que el espectador tan solo puede percibir una vez finalizada la Comedia.

Las advertencias, sin embargo, se presentan en las obras lopescas algo más sencillas de desarticular, ya que el Fénix con sus tonos admonitorios no persiguió prevenir a sus personajes, sino evidenciar comportamientos indecorosos, envidiosos, irremisibles y deshonestos que ya habían sido expuestos en la Comedia. Es por este motivo que las canciones se engarzan, en su gran mayoría, en el acto III, pues con estos tonos se subrayan de un modo más o menos explícito actitudes indebidas de cuyas consecuencias el personaje debería haber aprendido, o no, una lección.

La festiva es, como la de ambientación, otra función que la crítica relacionó con la verosimilitud y sin embargo, un preciso análisis por las Comedias lopescas revela cómo esta también se imbrica estrechamente con la oposición de escenarios para alcanzar la tan perseguida intensificación trágica que dejaba sin aliento al espectador áureo.

Sería un error creer que la función festiva se supedita al género cómico, porque la realidad fue que Lope de Vega incluyó canciones celebratorias al margen del final que caracterizaría su obra. No obstante, sí que se ha hallado una reiterada armonía en el engarce de tonos nupciales celebrados en escenarios campestres. Unas bodas villanescas donde el amor puro y genuino de los desposados es compartido por el resto de personajes y por ello el romance es el metro escogido, porque con él se agrupa la colectividad. Una congregación que celebra alegre una boda donde la música y el baile

ensanchan el regocijo que, no obstante, acabará siendo truncado por la inclusión de un personaje externo a ese universo que amenaza la dicha celebrada. Estas discordancias a nivel externo son exclusivas de las nupcias entre personajes protagonistas y no se han hallado en las bodas de personajes secundarios donde, sin embargo, la contraposición se establece a nivel interno, ya que la letra disuena con el ambiente nupcial donde está siendo cantado el tono. Pero Lope no solo festejó celebraciones próximas al altar y vinculadas con la Iglesia, sino que sus tonos también cantaron otro tipo de fiestas villanescas, como la elección de un alcalde, el regreso de un villano a su verdadero hogar, etc.

Una revelación importante ligada a la función festiva es aquella que ha puesto de manifiesto cómo el Fénix, con sus cantos hiperbolizados (los himnos), persiguió objetivos que sobrepasaron los lindares dramáticos para dirigirse hacia fines personales. Sin abandonar el escenario villanesco, los cuadros en que todo un pueblo acoge la llegada de un personaje de rango superior son frecuentes en su dramaturgia, porque este tipo de recibimientos reflejaban el andamiaje estamental en que se sustentaba la sociedad del siglo XVII. La autoridad monárquica fue la más acogida bajo las tipificadas fórmulas de bienvenida que, al margen de dotar a la Comedia de una musicalidad demandada, postulaban al Fénix como un gran defensor de la monarquía hispánica ya que se trata de tonos vinculados a la fidelidad y al fervor de los vasallos frente a su figura de autoridad más importante, la real.

Esta misma estrategia basada en la “ideología de la lealtad vasálica”, como la denomina Salomon, es a la que también recurrió en aquellos otros tonos que, aunque exentos del armazón del cuadro de bienvenida, seguían exaltando especialmente a un personaje monárquico, cuyas proezas se encumbraban en un homenaje que no dejaba de velar una meta personal: el tan ansiado puesto de cronista real.

Pero bajo la función festiva, Lope de Vega no únicamente persiguió empresas políticas, sino también personales, pues sabido es que detrás de muchas de sus canciones el Fénix ocultó enclaves personales atribuibles a sus múltiples amores.

Y sin alejarse demasiado de las esferas de poder, la última de las catalogaciones de la función festiva, la conmemorativa, sigue el mismo hilo conductor que las canciones de himno y las de homenaje, pero en esta ocasión no se prioriza a la persona (monarca), sino sus acciones que, al margen de enraizarse en una contemporaneidad más o menos cercana a la del Fénix, con su alusión quiso el dramaturgo seguir

afianzando unos puntales que jamás llegaron, no obstante, a alzarlo con el ansiado puesto de cronista real.

Con matices semejantes pero desde escenarios y tratamientos distintos se hallan aquellos tonos cantados con la intención de sanar almas atormentadas por un mal de amor. La función melancólica queda en la dramaturgía lopesca supeditada a escenarios interiores de ambientes cortesanos y/o palaciegos, porque son tonos que los Músicos cantan para curar a personajes acomodados y no a humildes y rústicos villanos. En la génesis de nuestra poesía, las primeras manifestaciones en lengua romance surgieron hermanadas con el lamento de amor en unas composiciones, las jarchas, donde la voz femenina clamaba la pérdida de su enamorado. Pero el ingenio lopesco ensanchó esta tradición y bajo su pluma no solo sollozaron las mujeres, sino que los hombres sufrieron también el rechazo de su enamorada, y la música fue, recuperando la tradición pitagórica, el bálsamo escogido para sanar sendas penas de amor. Unos tonos que formalmente se engarzaron en el segundo acto, hacia la bisectriz de las Comedias, para que el tiempo dramático permitiera exponer los motivos de sus penas y encaminarlos hacia la sanación. Curación que, por otro lado, no se alcanza gracias a la música porque en Lope, Apolo no armoniza sus dos disciplinas, ya que los tonos son espejos donde los enfermos de “amor heros<sup>452</sup>” pueden verse reflejados.

Pero si la música perdió antes Eros todo su poder conmovedor, no fue así en aquellos otros tonos cuyos ecos sí despertaron consciencias dormidas, porque la música fue el motor escogido por Lope para que sus personajes tomaran determinaciones y actuaran. Es cierto que la función persuasiva está menos presente en su dramaturgía, pero junto con la evasiva enmiendan parte de nuestra herencia musical, porque si bien son tonos liberados de cualquier alcance curativo, su poder logra mover los afectos de unos personajes que gracias a estos tonos pueden también distraerse, aunque sea por unos pocos instantes, de sus ahogos de amor.

Y de dos funciones poco socorridas, a otra a la que el Fénix sacó mayor rendimiento en sus Comedias. Mucho se ha estudiado el agente cómico de las obras lopescas, especialmente la figura del gracioso, pero poco se ha ahondado en la hilaridad que desprenden sus tonos. La función irónico-burlesca es un evidente ejemplo de cómo la comicidad no revirtió siempre las mismas formas en la dramaturgía de un autor que hizo reír a toda una sociedad a quien las circunstancias tan solo daba motivos para

---

<sup>452</sup> Recuérdese que ya en el siglo XIII, Gordonio lo había definido como una “solicitud melancólica por causa de amor de las mujeres” (1991: 107).

llorar. De una manera equitativa, se hallan en Lope canciones que, o bien ironizan sobre el tejido argumental de las obras expresando musicalmente lo contrario a lo dicho o escenificado con anterioridad, o bien sus letras son una punzante burla de un personaje hacia otro. Unos guiños socarrones e inocentes que despertaban carcajadas ante unos espectadores que podían desarticularlos al instante hecho que, sin embargo, no sucedía con aquellas otras canciones, cuya carga irónica tan solo podía descifrarse al término de la representación, porque la ironía trágica fue en Lope un refinado ejercicio que materializó en escena aquello que en 1609 había plasmado en su tratado, “Terencio con Séneca” juntados. Se trata de unos tonos supeditados al género dramático por el final trágico con el que concluyen sus obras, un desenlace cifrado en la letra de la canción, pero cuyos puntos tan solo se unen, como en la vida, cuando se ha acabado.

La última de las funciones de los tonos cantados, la de opósito, no debe confundirse con la irónico-burlesca, porque esta expresa también lo contrario de la sucedido en escena pero con una perseguida voluntad hilarante que le otorga al cuadro una comicidad que aquella no le insufla. Quizá una de las críticas más vertidas sobre la Comedia Nueva sea aquella que alude a la tipificación de todo cuanto en ella sucedía, desde los arquetípicos personajes (dama, galán, gracioso, rey, etc.) hasta su final feliz. Dentro de este contexto en apariencia pre-sabido se enmarca la función de opósito donde, desde el lenguaje musical, el Fénix buscó desarticular cualquier conjetura que pudiera hacer adivinar al espectador el final de una Comedia. Como otras funciones, la de opósito, también queda subdividida según se trenzaran los tonos con los personajes o con la propia acción dramática, pero en ambos casos las canciones fueron engarzadas en el último acto para descuadrar a un público que creía haber inferido ya el final de la obra. No obstante, la diferencia entre ambos modos de ensamblar la canción radica en el tema: vinculado siempre con Eros en los tonos que se orientan hacia los personajes, porque las letras parecen aventurar un mal de amor que, a la postre, jamás llega a producirse. Y relacionado con otros protagonistas al margen de Cupido en aquellas canciones orientadas hacia la trama, porque se trata de tonos cuyo contenido disuena a la luz del conjunto de la obra dramática y todos ellos vienen a converger en la máxima gracianesca de que toda realidad es tan solo aparente.

Pero la importancia de los tonos no se circunscribió en la dramaturgia lopesca tan solo al argumento de sus fábulas teatrales, sino también a la estructura de sus Comedias, donde la tipología se reduce de nueve a tres funciones: interludio, introito y conclusión, son las que pueden desempeñar aquellas canciones, cuyos versos ya no

reverberan en la trama de las obras, sino que su importancia se expande ahora hasta llegar a trenzarse, incluso, con el armazón compositivo de estas. Eran, en consecuencia, tonos bien conocidos en la época, tanto que Lope hizo reposar sobre ellos el esqueleto compositivo de no pocas Comedias.

En seis de las treinta y cinco obras analizadas en esta investigación se sirvió el Fénix de un tono popular como fuente que alimentara la creación de todo un universo de ficción. Estas Comedias engendradas por una canción que hace las veces de interludio porque el tono fue la génesis de su escritura, no son exclusivas de la primera etapa de Lope, sino que fue práctica que lo acompañó a lo largo de su dilatada carrera como dramaturgo. Tanto en *La bella malmaridada* como en *La viuda valenciana* es una cancioncilla popular la que sirvió de arrancadero para forjar todo un armazón compositivo. Y la misma inspiración nacida de la tierra volvió a alimentar la creatividad de Lope cuando años más tarde se dejó embelesar por cuatro versos cargados de frescura que lo condujeron a la redacción de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o a la creación de su personaje más internacional, *El caballero de Olmedo*.

En otras ocasiones, los tonos también pueden funcionar como interludios, pero no porque inspiraran al Fénix en la creación de sus obras, sino porque en ellos hizo reposar Lope uno de los pilares sobre los que estas se erigen. Se trata de tonos populares o pseudo-populares que son en realidad anclajes dramático-musicales engarzados siempre en el segundo acto, hacia la bisectriz de las Comedias, porque fue este un lugar estratégico que le sirvió al Fénix para fijar líricamente el *leit motiv* sobre el que giraba la acción dramática: la honra, la deshonra, tópicos greco-latinos, el amor interesado, la armonía de los extremos o el despertar de consciencias dormidas son temas que Lope recrea en tonos que quedaron, de este modo, trenzados con los tejidos más profundos de sus fábulas teatrales.

Finalmente, los tonos pueden suponer asimismo un punto de inflexión dramática, porque tras ellos se empieza a desanudar el enmarañamiento que hasta entonces Lope se había encargado de enredar. En el género de la comedia urbana, este tipo de canciones son acompañadas, además, por un baile que con sus movimientos y ademanes simboliza el inicio del restablecimiento de la armonía, hasta entonces, perdida. Así sucede en obras como *La octava maravilla*, *La dama boba* y *La burgalesa de Lerma*. Por el contrario, el género dramático excluye en su escenificación el elemento del baile, por la seriedad del argumento a cuya gravedad no debía acompañarle la algarabía del movimiento. Sin embargo, en lo que sí se asemejan estos

tonos, independientemente del género dramático en que Lope los engarzara, es en su posición dentro de las Comedias, siempre en el acto III, pues como dictaba el Arte Nuevo, hasta los últimos versos no debía el dramaturgo sugerir el final de su obra.

La música, estrechamente vinculada al órgano del oído, se presentó en el teatro de la primera mitad del siglo XVII como una gran aliada también para marcar inicios y cierres de escenas y actos. Sobre un escenario parco en decorados, la línea de investigación abierta en los años ochenta por José María Díez Borque enfatizaba el texto representado versus el texto teatral, por lo que el elemento auditivo fijado en la palabra cantada se erigió también como una vía de aproximación válida para la dramaturgia lopesca. Desde estas mimbres, se ha comprobado cómo en Lope de Vega, el cambio discursivo y tonal fue acompañado, en varias ocasiones, de modificaciones espacio-temporales y también de mudanzas escénicas: en las funciones de introito y conclusión cobra fuerza el lugar en que Lope insertó los tonos, porque solo si abren o cierran actos y escenas la desempeñan, al contrario de las canciones que funcionan como interludios dramáticos, donde, al margen de la cierta regularidad con que Lope las engarzara en los actos II y III, lo que prima en ellas es su contenido tras el que palpita la génesis de la obra.

Pocas veces empezó Lope su representación teatral de la mano de la música, y cuando lo hizo, en su etapa primera, se dejó influenciar por tonos breves y populares que aspiraban a ganarse el favor del público desde el principio de la representación.

Más frecuentes fueron ya los inicios de actos donde este deslinde estructural que conllevaba una alteración del metro, fue acompañado también por un cambio de escenario con el que Lope persiguió, como en tantas otras ocasiones, enfatizar el aldeano en contraposición con la escena anterior que había tenido lugar en palacio o en la ciudad. De esta manera, las canciones abren cuadros abrazados por la naturaleza donde la armonía de la música subraya un bienestar previamente alterado por la primacía del interés individual.

Y del mismo modo, recurrió también el Fénix a los tonos para cerrar escenas aunque el contenido de estas canciones podía armonizar con el cierre formal que implicaba el tono o, por el contrario, la letra del cantar no concluía con ningún hilo argumental y, por lo tanto, el cierre se da tan solo a nivel estructural.

Pero la práctica más interesante del dramaturgo, aquella en que la función de introito y conclusión se imbrican, es la que puede observarse en algunas de sus Comedias donde las canciones enmarcan escenas aldeanas que compendian la esencia

del campo que a Lope tanto le interesó resaltar. Frente al rechazo de Palacio, doña Juana se refugia en la aldea y allí su acogida queda abrazada por una escena que se inicia y se concluye con la algarabía de la música y el baile. Y como en *La hermosura aborrecida*, también en *Con su pan se lo coma*, Lope abraza la llegada de Celio con un cuadro abierto y cerrado por un tono que celebra su regreso, de la Corte al campo, su verdadero hogar. No obstante, fue *Fuente Ovejuna* la obra en la que Lope más sublevó al dios Apolo al servicio de la estructura dramática. Cuantitativamente, porque en cada uno de los tres actos se halla una escena enmarcada por dos tonos, uno al inicio y otro al final. Y cualitativamente, porque estos tres paréntesis musicales marcan la ascensión hacia la muerte del que es el gran enemigo del pueblo de Fuente Ovejuna, Fernán Gómez de Guzmán: mientras que el primer cuadro recoge su bienvenida, el segundo muestra la causa que lo conducirá, ya en el tercero, hacia una muerte que él mismo se sembró.

No obstante, en la presente investigación no tan solo se han computado los tonos cantados, sino que también han sido objeto de análisis aquellos otros que probablemente no se recitaran sobre el escenario, porque no hay acotaciones y tampoco didascalias implícitas ni explícitas que hagan suponer lo contrario, pero, como ya auspiciaron estudiosos como José María Alín o María Begoña Alonso, estos fueron también muy habituales en Lope. Frente a las cien canciones de esta investigación manifiestamente cantadas, las más de un tercio que no lo fueron. Es decir, casi un cuarenta por ciento de las composiciones analizadas en este estudio no tuvieron su correlato melódico y rítmico sobre las tablas áureas aunque argumentalmente estos tonos siguen ejerciendo las mismas funciones que los cantados (ambientación, descriptiva, preludeo, amonestación, festiva, melancólica, irónico-burlesca, persuasiva y evasiva, opósito, interludio, e introito y conclusión, e incluso otra novedosa, la caracterizadora.)

Tradicción y música se hermanan en este ejercicio poético-musical a que Lope emplazó a su público si este quería aprehender de veras todos los efugios de sus Comedias. Eran, al calor de esa contemporaneidad, tonos fácilmente desarticulables para el espectador áureo que los identificaría de inmediato activándose en ellos tonadas conocidas. Para el crítico actual, sin embargo, la tarea resulta mucho más ardua, porque alejados de la tradición, no han sido pocos los tonos que hasta ahora habían pasado desapercibidos por hallarse velados entre los parlamentos de los personajes. Y he aquí una de las divergencias que separan la gran subdivisión de esta investigación: mientras que los tonos cantados quedaron exentos de serlo por los protagonistas de las Comedias,

los no cantados, al despojarse del elemento melódico y rítmico, sí los embebió el Fénix en los diálogos de galanes y damas.

Otra discrepancia se halla también en el origen de estos tonos, pues mientras que el de los cantados vacila entre la disposición de lo popular o la creación ex profeso de una canción; en los tonos no cantados fue *conditio sine qua non* que el Fénix engarzara cantarcillos tan solo provenientes de la tradición oral, porque a la postre, el objetivo del dramaturgo fue que su público se percatara de aquel guiño musical que lo hermanaba como sociedad compartidora de unas mismas raíces.

Estas líneas melódicas que acompañan a los personajes fueron, por lo tanto, una técnica más que sitúa el lenguaje musical como otro recurso desde el que Lope quiso atesorar sus fábulas teatrales. Las más de las veces, las imbricó con composiciones cantadas por lo que sus Comedias son una caja de resonancia que no solamente sonó sobre las tablas de los corrales de comedias, sino que también lo hizo en las mentes de los espectadores que acudían a ellos hambrientos de espectáculo. Todo un concierto musical, a lo sumo, que no quedó supeditado a una banal intención estética, sino que ensanchó la música hasta llegar a filtrarse entre las lazadas más profundas del tejido compositivo. Porque ambas disciplinas, la musical y la dramática se hermanaron como un correlato de la simbiosis que llegaron a formar en el siglo XVII músicos y dramaturgos, Lope y Vicente Espinel, Lope y Gabriel Díaz, Lope y su tan estimado, Juan Blas de Castro. Es, por lo tanto, nuestra responsabilidad entender esa unión como una vía de aproximación válida para el análisis de la Comedia lopesca que sigue en nuestros días más vigente que nunca, ya que “la melodía y el ritmo son contrarios a la pérdida” (Andrés, 2020: 16).

## **CAPÍTULO VII**

### **BIBLIOGRAFÍA**



## NOTA PREVIA

La bibliografía se ofrece clasificada, primero, en *Ediciones trabajadas*, las cuales corresponden a las treinta y cinco Comedias de Lope de Vega que conforman la columna vertebral de esta investigación y por las cuales se cita si no se indica lo contrario Y, a continuación, se presentan el resto de *obras consultadas* cuya clasificación atiende a una división funcional que pretende facilitar la búsqueda de las referencias citadas en este trabajo. La clasificación es la siguiente:

1. Ediciones trabajadas
2. Obras consultadas
  - 2.1. Otras ediciones consultadas
  - 2.2. Libros
  - 2.3. Artículos
  - 2.4. Otras referencias

### 1. EDICIONES TRABAJADAS

ALVITI, R. (Ed.). (2010). «*La burgalesa de Lerma*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, X, III. Lleida, España: Milenio, pp. 1509-1661.

ANDRÈS, C. (Ed.). (2001). *La bella malmaridada o la cortesana*, de Lope de Vega. Madrid, España: Castalia.

ARATA, S. (Ed.). (2000). *El acero de Madrid*, de Lope de Vega. Madrid, España: Castalia.

AUVERT, E. (Ed.). (1969). *El duque de Viseo*, de Lope de Vega. Valencia, España: Albatros.

CIRIA, M.S. (Ed.). (1992). *El príncipe despeñado*, de Lope de Vega. Navarra, España: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.

- CORTIJO, A., y TREVIÑO, E. (Ed.). (2015). «*La villana de Getafe*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, XIV, I. Madrid, España: Gredos, pp. 239-414.
- DIXON, V. (Ed.). (1981). *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Londres, Reino Unido: Tamesis.
- DURÁ, R. (Ed.). *Con su pan se lo coma*, de Lope de Vega. Recuperado de [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0561\\_ConSuPanSeLoComa.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0561_ConSuPanSeLoComa.php)
- FERNÁNDEZ, S. (Ed.). (2013). «*Ello dirá*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, XII, I. Madrid, España: Gredos, pp. 54-218.
- FERRER, T. (Ed.). (2001). *La viuda valenciana*, de Lope de Vega. Madrid, España: Clásicos-Castalia.
- GARCÍA, E. (Ed.) (2004). *Las bazarrias de Belisa*, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra.
- GÓMEZ, J., y CUENCA, P. (Ed.). (1995). «*El príncipe melancólico*, de Lope de Vega». *Obras completas de Lope de Vega*, III. Madrid, España: Turner, pp. 272-365.
- GÓMEZ, J., y CUENCA, P. (Ed.). (1995). «*Los amantes sin amor*, de Lope de Vega». *Obras completas de Lope de Vega*, XII. Cuenca, España: Turner, pp. 215-325.
- GONZÁLEZ, C. (Ed.). (1968). *La moza de cántaro*, de Lope de Vega. Salamanca, España: Anaya.
- GUARNER, L. (Ed.). (1965). «*Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega». *Comedias*. Barcelona, España: Editorial Iberia, pp.191-287.
- HARTZENBUSCH, J. E. (Ed.). (1860). «*La inocente sangre*, de Lope de Vega». *Comedias escogidas de Lope de Vega*, IV. Madrid, España: Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, pp. 350-372.

- JOSA, L. (Ed.). (2009). «*El despertar a quien duerme*, de Lope de Vega». *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Octava parte de sus comedias, loas, entremeses, y bailes*, I. Lleida, España: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 65-162.
- LÓPEZ, E. (Ed.). *Al pasar del arroyo*, de Lope de Vega. Recuperado de [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0476\\_ALPasarDelArroyo.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0476_ALPasarDelArroyo.php)
- MARÍN, J. M. (Ed.). (2011). *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra.
- MARTÍN, D. (Ed.). (1996). *La dama boba*, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra.
- MARTÍNEZ, J. A. (Ed.). (2010). *El villano en su rincón*, de Lope de Vega. Madrid, España: Clásicos Castalia.
- MONTGRONY, R. (Ed.). (1998). «*La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, II, I. Lleida, España: Editorial Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 73-241.
- MURIEL, E. (Ed.). (2007). «*La niña de plata*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, IX. Lleida, España: UAB, pp. 545-568.
- NOGUÉS, M., y VALDÉS, R. (Ed.). (2011). «*La octava maravilla*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, X, II. Lleida, España: Milenio, pp. 891-1041.
- PASTENA, E. (Ed.). (2008). «*La hermosura aborrecida*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, VII, II. Lleida, España: Milenio, pp. 835-966.
- PEDRAZA, F. (Ed.). (1990). «*La discreta enamorada*, de Lope de Vega». *Lope de Vega esencial*. Madrid, España: Taurus, pp. 427-528.
- PEDRAZA, F. (Ed.). (2003). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. Madrid, España: EDAF.

- RICO, F. (Ed.). (2016). *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (Ed.). (2015). «*La corona merecida*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, XIV, I. Madrid, España: Gredos, pp. 583-798.
- ROS, V. (Ed.). *Por la puente, Juana*, de Lope de Vega. Recuperado de [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0812\\_PorLaPuenteJuana.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0812_PorLaPuenteJuana.php)
- SÁEZ, F. (Ed.). (2014). «*Santiago el Verde*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, XIII, II. Madrid, España: Gredos, pp. 329-566.
- SAN JOSÉ, J. (Ed.) (2001). *El bobo del colegio*, de Lope de Vega. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- TROPÉ, H. (Ed.). (2003). *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega. Madrid, España: Castalia.
- WEBER DE KURLAT, F. (Ed.). (1975). *Servir a señor discreto*, de Lope de Vega. Madrid, España: Castalia.
- WRIGHT, E. (Ed.). (2012). «*Los ramilletes de Madrid*, de Lope de Vega». *Comedias de Lope de Vega*, XI, I. Madrid, España: Gredos, pp. 467-610.

## **2. OBRAS CONSULTADAS**

### **2.1. Otras ediciones consultadas**

- AGUIRRE, J. L. (Ed.). (1966). «Introducción». *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega. Madrid, España: Aguilar, pp. 9-53.
- AGUIRRE, J. L. (Ed.). (1966). *La viuda valenciana y Los locos de Valencia*, de Lope de Vega. Sant Antoni de Calonge, España: Aubí.

- BARRERA, J. (Ed.). (2008). «Introducción». *La doncella Teodor*, de Lope de Vega. Kassel, Alemania: Reichenberger.
- BLECUA, J. M. (Ed.). (1983). *Obras poéticas*, de Lope de Vega. Barcelona, España: Planeta.
- CAÑAS, J. (Ed.). (2007). *Libro de Alexandre (Anónimo)*. Madrid, España: Cátedra.
- CARREÑO, A. (Ed.). (1982). *Romances*, de Luís de Góngora. Madrid, España: Cátedra.
- CARREÑO, A. (Ed.). (1998). *Rimas humanas y otros versos*, de Lope de Vega. Barcelona, España: Crítica.
- DOMÉNECH, R. (Ed.). (1987). *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid, España: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, D. (Ed.). (2002). «Prólogo». *El maestro de danzar y La creación del mundo*, de Lope de Vega. Madrid, España: Gredos, pp. 15-258.
- FERNÁNDEZ, J. (Ed.). (1925). *Poesías líricas*, de Lope de Vega. Madrid, España: La Lectura.
- FERNÁNDEZ, J. (Ed.). (1951). *Poesías líricas*, de Lope de Vega. I. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- FRENK, M., y LABRADOR, J., y DIFRANCO, R. (Ed.). (1996). *Cancionero sevillano de Nueva York*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA, E. (Ed.). (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra.
- GRAZIA, M. (Ed.). (1981). *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Madrid, España: Alhambra.

- JAREÑO, E. (Ed.). (1969). *Poesías líricas*, de Tirso de Molina. Madrid, España: Castalia.
- LÓPEZ, J. E. (Ed.). (2015). *Comedias de Lope de Vega*, XIV. Madrid, España: Gredos.
- MARÍN, J. M. (Ed.). (1999). «Introducción». *El villano en su rincón*, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra, pp. 9-85.
- MCGAHA, M. (Ed.). (1986). «*Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega». *Acting is believing: a tragicomedy in three acts*. Texas, Estados Unidos: Trinity University Press.
- MCGRADY, D., y FREEMAN, S. (Ed.). (1986). «Introducción». *La bella malmaridada*, de Lope de Vega. Virginia, Estados Unidos: Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, pp. 11-27.
- PEDRAZA, F. (Ed.). (1993). «Introducción». *Rimas*, de Lope de Vega, I. Madrid, España: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 7-119.
- RUIZ, F. (Ed.). (1930). «Prólogo». *La villana de Getafe*, de Lope de Vega. XI. *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (nueva edición). Obras dramáticas X*. Madrid, España: Imprenta de Galo Sáez, pp. 27-31.
- SAINZ DE ROBLES, F. C. (Ed.). (1966). «*Por la puente, Juana*, de Lope de Vega». *Obras escogidas*, I. Madrid, España: Aguilar, pp. 1280-1306.
- ZAMORA, A. (Ed.) (1963). «Estudio preliminar». *El villano en su rincón y Las bazarrias de Belisa*, de Lope de Vega. Madrid, España: Espasa-Calpe, pp. VII-LXXVI.
- ZANUSSO, B. y LAPLANA, J. E. (Ed.) (2013). «Prólogo». *Al pasar del arroyo*, de Lope de Vega. *Comedias de Lope de Vega*, I, XII. Madrid, España: Gredos, pp. 649-672.

## 2.2. Libros

- ALBARRACÍN, A., (1954). *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto Arnaldo de Vilanova.
- ALCALÁ-ZAMORA, J., y LLANO, Queipo de., (2005). *Felipe IV. El hombre y el reinado*. Madrid, España: Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ALCINE, J., (1987). *Romancero viejo*. Barcelona, España: Planeta.
- ALÍN, J. M., (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, España: Taurus.
- ALÍN, J. M., y BARRIO, M. B., (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London, Reino Unido: Tamesis.
- ALONSO, D., (1950). *La lengua poética de Góngora (Parte primera corregida)*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- ALONSO, D., y BLECUA, J. M., (1956). *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Madrid, España: Gredos.
- ANDRÉS, R., (1994). *Tiempo y caída*. (vol. 1). Barcelona, España: Quaderns Crema.
- ANDRÉS, R., (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Capellades, España: Acantilado.
- ANDRÉS, R., (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Barcelona, España: Acantilado.
- ASENJO, F., (1987). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Málaga, España: Monte Mar.

- BAL, J., (1935). *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid, España: Residencia de Estudiantes.
- BANCES, F., (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. D. Moir (Ed.). London, Reino Unido: Tamesis Books.
- BARTHES, R., (2005). *Crítica y verdad*. Madrid, España: Siglo XXI de España.
- BENAVIDES, A., (1860). *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, 1. Madrid, España: Imprenta de Don José Rodríguez. Recuperado de [http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=17\\_04](http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=17_04)
- BLECUA, J.M., (1939). *Poesía lírica*. Zaragoza, España: Ebro.
- BOSQUE, I., (1990). *Indicativo y subjuntivo*. Madrid, España: Taurus.
- CAMOES, L., (1953). *Rimas de Camoes*. Álvaro J. Da Costa Pimpao (Ed.). Coimbra, Portugal: Por ordem da Universidade.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, E., (1991). *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Alemania: Reichenberger.
- CASSALDUERO, J., (1962). *Estudios sobre el teatro español: Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Duque de Rivas*. Madrid, España: Gredos.
- CASTIGLIONE, B., (2003). *El cortesano*. Mario Pozzi (Ed.). Madrid, España: Cátedra.
- CASTRO, A., (1983). «*El Caballero de Olmedo*». *Essays on Hispanic Literature in Honour of Edmund L. King*. London, Reino Unido: Tamesis Books.
- CASTRO, A., y RENNERT, H., (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca, España: Anaya.

- CERVANTES, M., (2009). *Entremeses*. Nicholas Spadaccini (Ed.). Madrid, España: Castalia.
- CHEVALIER, J., (1986). *Diccionario de los símbolos*. Con la colaboración de Alain Gherbrant. Barcelona, España: Herder.
- COMBET, L., (1971). *Recherches sur le "Refranero" Castillan*. París, Francia: Les belles lettres.
- CORREAS, G., (1954). *Arte de la lengua española castellana*. Madrid, España: CSIC.
- CORREAS, G., (1967). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales, 1627*. Burdeos, Francia: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- COTARELO Y MORI, E., (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, España: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- COTARELO Y MORI, E., (2000). *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada, España: Universidad de Granada.
- COVARRUBIAS, S., (1943). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Barcelona, España: Horta Editorial.
- COVARRUBIAS, S., (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (Ed.). Madrid, España: Iberoamericana.
- DARIAS DE LAS HERAS, V., (2018). *La música y los medios de comunicación*. Madrid, España: Dykinson.
- DE ARMAS, F.A., (1976). *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville, Estados Unidos: Biblioteca Siglo de Oro.

- DELEITO Y PIÑUELA, J., (1935). *El rey se divierte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., (1935). *También se divierte el pueblo (recuerdos de hace tres siglos)*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- DÍAZ, L., (2008). *La retórica de los afectos*. Zaragoza, España. Kassel, Alemania: Reichenberger.
- DÍEZ, J. M., (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, España: Cátedra.
- DÍEZ, J. M., (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, España: Bosch.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, España: Universidad de Murcia. Departamento de Literatura Española.
- DOMÍNGUEZ, A., y BERNARD, V., (1984). *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- DURÁN, A., (1882a). *Romancero General o colección de romances castellanos, I*. Madrid, España: M. Rivadeneyra Editor.
- DURÁN, A., (1882b). *Romancero General o colección de romances castellanos, II*. Madrid, España: M. Rivadeneyra Editor.
- ENTRAMBASAGUAS, J., (1961). *Lope de Vega y su tiempo: estudio especial de «El villano en su rincón»*. Barcelona, España: Teide.
- ESCOBAR, J., (2007). *La Plaza Mayor de Madrid y los orígenes del Madrid barroco*. Mercedes Polledo (trad.). Donostia-San Sebastián, España: Nerea, Caja Madrid, Obra Social.
- FERNÁNDEZ, J., (1969). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca, España: Anaya.

- FERRER, T., (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. London, Reino Unido: Tamesis Books.
- FERRER, T., (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*. Valencia, España: Universidad Nacional de Estudios a Distancia, Universidad de Sevilla, Universitat de València.
- FLÓREZ, M. A., (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCU).
- FOUCAULT, M., (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, M., (1997). *Lírica española de tipo popular*. Madrid, España: Cátedra.
- FRENK, M., (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. I. México, México: Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.
- FUENLLANA, M., (1554). *Libro de Música para vihuela intitulado Orphenica lyra*. Sevilla, España: casa de Martin de Montesdoca. Recuperado de <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/3554>
- GARCÍA, A., (2013). *Las musas ramera. Oficio dramático y consciencia profesional de Lope de Vega*. Madrid, España: Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA, L., (1972). *El tema del Conde Alarcos. Del romancero a Jacinto Grau*. Madrid, España: CSIC.
- GARCÍA, J., (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. III. Valladolid, España: Junta Castilla-León, Consejería de Educación y Cultura.
- GARCÍA, J.B., (1999). *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid, España: Akal.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., (1962). *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*. (Tesis doctoral dirigida por José Manuel Blecua Teijeiro). Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- GATTI, J.G., (1962). *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- GILABERT, G., (2015). *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*. (Tesis doctoral dirigida por la Dra. Lola Josa Fernández). Barcelona, España: Universitat de Barcelona. Recuperada de [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/64003/1/GASTON\\_GILABERT\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/64003/1/GASTON_GILABERT_TESIS.pdf)
- GÓMEZ, M., (1997). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- GÓNGORA, L., (1961). *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Mille y Giménez e Isabel Mille y Giménez. Madrid, España: Aguilar.
- GÓNGORA, L., (1980). *Letrillas*, Robert Jammes (Ed.). Madrid, España: Castalia.
- GORDONIO, B., (1991). *Lilio de la medicina*. Madison, Estados Unidos: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- GRACIÁN, B., (2015). *El criticón*. Santos Alonso (Ed.). Madrid, España: Cátedra.
- GRANJA, A., (2000). *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*. Madrid, España: CSIC.
- GRANJEL, L., (1971). *El ejercicio de la medicina en la sociedad española del siglo XVII*. Discurso pronunciado en la solemne apertura del Curso Académico 1971-1972. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- GUEVARA, A., (1967). *Menosprecio de corte alabanza de aldea*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

- HAZN DE CÓRDOBA, I., (1971). *El collar de la paloma*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ, C., (1992). *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Reichenberg Kassel.
- HERRERA, A., (1563). *Libro de Agricultura*. Valladolid, España: Francisco Fernández de Córdoba.
- HERRERA, F., (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Inoria Pepe y José María Reyes (Ed.). Madrid, España: Cátedra.
- HERRERO, M., (1930). *Estimaciones literarias del s. XVII*. Madrid, España: Editorial Voluntad.
- HIDALGO, M., (1935). *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*. Madrid, España: Victoriano Suárez.
- HIPONA, A., (1986). *Confesiones*. Madrid, España: Akal.
- HOGUE, H., (1955). *El Príncipe despeñado. A critical and annotated Edition of the autograph manuscript*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- IRIBARREN, J.M., (1955). *El porqué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de los dichos. Modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*. Madrid, España: Aguilar.
- JAUSET, J., (2017). *Música y Neurociencia: la musicoterapia sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: España, Editorial UOC.
- JÓDAR, M.P., (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. (Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Emilio de Miguel Martínez). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

Recuperada de [https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar\\_Jodar.pdf](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf)

JOSA, L., y LAMBEA, M., (2014). *Música para don Quijote: 10. ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!* Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/musica-para-don-quijote-10-oh-mas-dura-que-marmol-a-mis-quejas/>

KLIBANSKY, R., y PANOFSKY, E., y SAXL, F., (2016). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, España: Alianza Editorial.

LAMA, V., (2002). *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*. Madrid, España: Edaf.

LAMBEA, M., y JOSA, L., Y VALDIVIA, F., (2010). *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM). Recuperado de <http://digital.csic.es/handle/10261/22406>

LE GENTIL, P., (2011). *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, I. Genève, Suiza: Slatkine Reprints,

LIDA DE MALKIEL, M. R., (1962). *La originalidad artística en «La Celestina»*. Argentina: EUDEBA.

MANRIQUE, J., (1983). *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid, España: Castalia.

MARAVALL, J.A., (1955). *La Philosophie politique espagnole au XVIIe siècle*. Paris, Francia : Librairie Philosophique J. Vrin.

MARAVALL, J. A., (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona, España: Ariel.

- MARAVALL, J. A., (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona, España: Crítica.
- MARIANA, J., (2004). *Tratado contra los juegos públicos*. José Luis Suárez García (Ed.). Granada, España: Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ, J., (1991). *El indiano en las comedias de Lope de Vega*. Kassel, Alemania: Reichenberger.
- MENÉNDEZ, R., (1951). *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- MENÉNDEZ, R., (1958). *Los Romances de América y otros estudios*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ, R., (1968a). *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: teoría e historia, I*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ, R., (1968b). *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: teoría e historia, II*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., (1912). *Antología de poetas líricos castellanos, IX*, Madrid, España: CSIC.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, V*, Madrid, España: CSIC.
- MONTEMAYOR, J., (1932). *El Cancionero del poeta George de Montemayor*. Madrid, España: Bibliófilos Españoles.
- MORENO, M. J., (2010). *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

- MORLEY, G., y BRUERTON, C., (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid, España: Gredos.
- NAVARRO, R., (2013). *Mitos del mundo clásico*. Madrid, España: Alianza.
- NIETZSCHE, F., (1996). *Aurora*. Prólogo de Dolores Castrillo y Francisco Javier Martínez. Madrid, España: Biblioteca EDAF.
- OVIDIO, P., (2012). *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid, España: Alianza.
- PASCAL, B., (1998). *Pensamientos*. Mario Parajón (Ed.). Madrid, España: Cátedra.
- PEDRAZA, F., (2009). *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «Monstruo de la naturaleza»*. Madrid, España: EDAF.
- PÉREZ, L., y SÁNCHEZ, F., (1961). *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Madrid, España: CSIC.
- PIACENTINI, G., y PERIÑÁN, B., (2002). *Glosas de romances viejos: siglo XVI*. Pisa, Italia: ETS.
- PINCIANO, A., (1953). *Philosophia antigua poética* Alfredo Carballo Picazo (Ed.). Madrid, España: CSIC.
- PLATÓN, (1991). *El banquete, Fedón, Fedro*. Luis Gil (trad.). Barcelona, España: Editorial Labor.
- PLINIO EL VIEJO, (2003). *Historia Natural, VII-XI*. Madrid, España: Gredos.
- PORFIRIO, (1987). *Vida de Pitágoras*. M. Periago, (trad.). Madrid, España: Gredos.

- POZUELO, J. M., (1979). *El lenguaje poético en la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- QUANTZ, J. J., (2001). *On Playing the Flute. The Classic of Baroque Music Introduction*. E. E. Reilly (trad.). Boston, Estados Unidos: Northeastern University Press.
- QUEDEVO, F., (1981). *Poesía original completa*. Blecua (Ed.). Barcelona, España: Planeta.
- QUEROL, M., (1949). *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. Siglo XVI, 1*. Barcelona, España: CSIC.
- QUEROL, M., (1950). *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. Siglo XVI, 2*. Barcelona, España: CSIC.
- QUEROL, M., (1981). *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, España: Instituto del Teatro.
- QUEROL, M., (1986). *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las novelas, I*. Barcelona, España: CSIC.
- QUEROL, M., (1987). *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías sueltas puestas en música, II*. Barcelona, España: CSIC.
- QUINTILIANO, A., (1997). *Sobre la música*. Luis Colomer y Begoña Gil (trad.). Madrid, España: Planeta DeAgostini.
- ROBLEDO, L., (1989). *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua.

- ROBLES, J., (1935). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Baltimore, Estados Unidos: University of California.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgica en el Barroco hispano*. Madrid, España: Akai.
- RUÍZ, F., (2011). *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta el 1900)*. Madrid, España: Cátedra.
- SACKS, O., (2009). *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro*. Barcelona, España: Anagrama.
- SALOMON, N., (1965). *Recherches sur le Thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*. Bordeaux, Francia : Féret.
- SALOMON, N., (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, España: Castalia.
- SÁNCHEZ, F., y PORQUERAS, A., (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, España: Gredos.
- SÁNCHEZ, A., (1969). *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid, España: Gredos.
- SERRALTA, F., (1987). *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, France: Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail.
- SORIA, E., (2007). *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid, España: Marcial Pons.
- TENORIO, P., (1991). *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*. (Tesis doctoral dirigida por María Victoria López-Cordón Cortezo).

Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/2321/>

TERENCIO, P., (1947). *La Andriana; La suegra; y, El atormentado de sí mismo*. Buenos Aires, Argentina: Espasa-Calpe.

TURINA, J., (1936). *Homenaje a Lope de Vega. Para canto y piano*. Madrid, España: Unión Musical Española.

TURGOT, J., (1913). *Ouvres I*. Gustave Schelle (Ed.). Paris, Francia: Alcan.

ULLOA, P.,(1717). *Música universal o principios universales de la música*. Madrid, España: Imprenta de Música, por Bernardo Peralta. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093607&page=1>

UMPIERRE, G., (1975). *Songs in the plays of Lope de Vega: a study of their dramatic functions*. London, Reino Unido: Tamesis.

VALBUENA, A., (1969). *El teatro español en su siglo de Oro*. Barcelona, España: Planeta.

VEGA, L., (1962). *Carlos V en Francia*. Arnoold G. (Ed.). Philadelphia, Estados Unidos: Reichenberger, University of Pennsylvania Press.

VEGA, L., (1963). *El villano en su rincón y Las bizzarrías de Belisa*. Alonso Zamora Vicente (Ed.). Madrid, España: Calpe.

VEGA, L., (1966). *El duque de Viseo*. Francisco Ruiz Ramón (Ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.

VEGA, L., (1980). *La Dorotea*. Edwin S. Morby (Ed.). Madrid, España: Castalia.

VEGA, L., (1999). *El villano en su rincón*. Juan María Marín (Ed.). Madrid, España:

Cátedra.

VÉLEZ DE GUEVARA, L., (1988). *El Diablo Cojuelo*. Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano (Ed.). Madrid, España: Clásicos Castalia.

VILLAMIL, M. A., (2003). *Fenomenología del cuerpo y de su mirar*. Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomás.

VITSE, M., (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIè siècle*. Toulouse, Francia : Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail.

### 2.3. Artículos

AGULLÓ, C., (2003). «La seguidilla en la tradición literaria española». *Actas del XXXVIII del Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE)*, Madrid, España: AEPE, pp. 52-68.

AGULLÓ Y COBO, M., (1983). «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)». *El teatro en Madrid, 1583-1925: del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*. Madrid, España: Ayuntamiento de Madrid, Delegación Cultural, pp. 83-137.

ALBORG, C., (1981). «El teatro como propaganda en dos tragedias de Lope de Vega: *El duque de Viseo* y *El castigo sin venganza*». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, España: Edi-6, pp. 745-754.

ALÍN, J. M., (1964). «A Paleographic edition of Lope de Vega's Autograph Play *La nueva victoria de D. Gonzalo de Cordova*». *Archivum: revista de la facultad de filología*, XIV, pp. 262-273.

ALONSO, A., (1936). «Vida y creación en la lírica de Lope». *Anales de la Universidad de Chile*, 24, pp. 5-38.

- ALVAR, C., (1998). «Poesía culta y lírica tradicional». *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*. Sevilla: España: Universidad de Sevilla, pp. 99-111.
- ÁLVAREZ, M. R., (1995). «Formas renacentistas para una ideología barroca: *El duque de Viseo*, una tragedia de Lope de inspiración portuguesa». *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 1, 1, pp. 69-86.
- ALVITI, R., (2000). «La fiesta cortesana y el corral: los diferentes receptores de *La burgalesa de Lerma*». *Anuario de Lope de Vega*, 6, pp. 11-18.
- ANDERSON, E., (1960). «Lope dramatiza un cantar». *Crítica interna*. Madrid, España: Taurus, pp. 11-18.
- APARECIDA, A., (2016). «Violencia, tradición y muerte en *El duque de Viseo*, de Lope de Vega». *Theatralia: revista de poética del teatro*, 18, pp. 167-181.
- ARATA, S., (2002). «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega». *Homenaje a Frédéric Serralta. Las representaciones del espacio en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, España: Iberoamericana-Vervuert, pp. 91-115.
- ARELLANO, I., (1994). «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada». *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- ARELLANO, I., (1995). «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 3, pp. 411-443.
- ARELLANO, I., (1995). «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega». *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1995*. Almagro, España: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.

- ARELLANO, I., (2006). «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro». *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla, España: Renacimiento, pp. 329-359.
- ARTOIS, F., (2005). «El teatro en el teatro de *Lo fingido verdadero*. Nuevo intento de aproximación». *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, 88. Madrid, España: Casa Velázquez, pp. 181-189.
- ASENSIO, E., (1989). «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)». *Lope de Vega: el teatro*, 1, pp. 229-248.
- AVILÉS, R., (2016). «Música y teatro: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. 5, 10, pp. 75-89.
- BATAILLON, M., (1949). «*El villano en su rincón*». *Bulletin Hispanique*, LI, pp. 5-38.
- BECKER, D., (1989). «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, pp. 353-364.
- BERSHAS, HN., (1963). «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler». *Hispanic Review*, XXXI, 2, pp. 109-117.
- BIEDMA, A., (2005). «La escenografía aérea y fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega». *Escenografía y escenificación en el teatro español del siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría práctica del teatro*. Granada, España: Universidad de Granada, pp. 73-89.
- BLECUA, A., (1984). «Juan Sánchez Burguillos, ruiseñor menesteroso del siglo XVI». *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid, España: Editora Nacional, pp. 71-103.

- BOCSI, J. P., (1967). «Hungria en el teatro de Lope de Vega». *Revista de Literatura*, 31, 61-62, pp. 95-103.
- BRAS, M.J., (1999). «Recreación de la lírica popular en las Comedias de Lope de Vega». *Lírica tradicional europea*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional del Sur, pp. 9-34.
- BRIOSO, H., (1997). «De Madrid a Getafe: una comedia de Lope de Vega y un entremés de Hurtado de Mendoza». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, pp. 79-100.
- CABALLO-MÁRQUEZ, R., (2006). «Erotismo y fantasía: la mujer y la imaginación en *La viuda valenciana* y *La dama duende*». *Comedia performance. Journal of the Association for Hispanic Classical Theatre*, 3, 1, pp. 29-42.
- CAMPBELL, Y., (1977). «Dos canciones sobre amor e interés en el teatro de Lope de Vega: su función dramática». *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional de Valladolid*. Valladolid, España: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, pp. 287-293.
- CAMPBELL, Y., (2000). «Apertura estamental en *La villana de Getafe*». *Otro Lope no ha de haber: Atti del Convengo internazionale su Lope de Vega*, vol. II. Florencia, Italia: Alinea, pp. 131-138.
- CAMPBELL, Y., (2001). «La otra imagen del indiano en algunas comedias de Lope de Vega». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 15, pp. 69-81.
- CAMPBELL, Y., (2007). «Del ser al deber ser: *El duque de Viseo*». *Teatro de palabra: revista sobre teatro áureo*, 1, pp. 29-45.
- CAMPBELL, Y., (2010). «*El Duque de Viseo* y las políticas de Justo Lipsio». *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, 2, pp. 58-64.

- CANAVAGGIO, J., (1981). «Lope de Vega entre refranero y comedia». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, España: EDI-6, pp. 83-94.
- CANAVAGGIO, J., (2003). «Frescos vientos de Madrid...». *Criticón*, 87-88-89, pp. 125-128.
- CARBALLO, A., (1963). «La letrilla *Aprended, flores, en mí*, de Góngora». *Revista de Filología Española*, XLVI, 3/4, pp. 401-420.
- CARRASCO, F., (1992). «*Beatus ille* y la comedia clásica de labradores». *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, I. Barcelona, España: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 827-839.
- CASTANY, B., (2012). «*Perdida toda coherencia: el descubrimiento de América en la crisis de la consciencia europea*». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41, pp. 19-44.
- CASTRO, A., (1918). «Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope». *Revista de Filología Española*, pp. 256-292.
- CASTRO, J., (1972). «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega». *Les langues néo-latines*, 185, pp. 25-42.
- CEA, A., (2007). «¿*Quien te me enojó, Isabel?*... y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio Cabezón». *Cinco siglos de música de tecla española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. Almería, España: LEAL, pp. 169-194.
- CORBELLINI, N., (2013). «Edición digital de *Lo fingido verdadero*: herramientas para leer traducciones y tradiciones». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, pp. 193-205.

- CORNEJO, M., (2001). «Sevilla: puerto y puerta de las Indias. El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 15, pp. 97-126.
- CORNEJO, M., (2001). «La funcionalidad de los juegos de toros y cañas en el teatro de Lope de Vega». *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, 2, pp. 62-73.
- CORRAL, H., (1981). «Elementos populares, puntos sobresalientes y comentarios sobre *La moza de cántaro*, de Lope de Vega». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, España: Edi-6, pp. 449-460.
- COUDERC, C., (2003). «Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega». *Criticón*, 87-89, pp. 189-199.
- CRIVELLARI, D., (2015). «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)». *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, pp. 1-28.
- CUÉLLAR, D., (2000). «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*». *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. Ciudad de México, México: Colegio de México, pp. 67-89.
- DI PASTENA, E., (2006). «La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo». *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Italia: Libreria dell'Università Editrice, pp. 87-108.
- DÍEZ, J.M., (1975). «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro». *Semiología del teatro*. Barcelona, España: Planeta, pp. 49-92.
- DÍEZ, J.M., (1998). «De la villana que casó con noble». *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: función teatral y realidad histórica. Actas del II*

*coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"*. Granada, España: Universidad de Granada, pp. 471-492.

DÍEZ DE REVENGA, F.J., (1989). «Teatro clásico y canción tradicional». *Cuadernos de Teatro Clásico*, III, pp. 29-44.

DÍEZ DE REVENGA, F.J., (1990). «Lope de Vega, el teatro y la lírica tradicional». *Ínsula*, 520, pp. 16-17.

DÍEZ DE REVENGA, F.J., (2003). «*Blancas coge Lucina...*: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope». *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Almagro, España: Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 129-154.

DIXON, V., (1999). «*Lo fingido verdadero* y sus espectadores». *Diablotexto: revista de crítica literaria*, 4-5. Valencia, España: Universitat de València, pp. 97-114.

DIXON, V., (2013). «*Ya tienes la comedia prevenida [...] la imagen de la vida: Lo fingido verdadero*». *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid, España: Iberoamericana, pp. 159-182.

DOMÍNGUEZ, J., (2009). Reseña de *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, pp. 401-407.

EIROA, S., (2002). «Los villanos fingidos en Tirso de Molina: técnicas dramáticas y su representación». *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico*. Almagro, España: Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 237-254.

ENDRESS, H.P., (2006). «La creación de una obra maestra: *El Caballero de Olmedo*. Una tentativa de reconstrucción». *Actas del VII Congreso de AISO*, pp. 201-205.

- FERNÁNDEZ, E., (2008). «*La viuda valenciana* o el arte de provocar ocultando». *Hispania*, 91, pp. 774-784.
- FERNÁNDEZ, G., (2001). «*Amor loco, amor loco: un refrán puesto en copla*». *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*. Alcalá, España: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, pp. 147-160.
- FERNÁNDEZ, J., (1970). «Algunos problemas del Romancero nuevo». *Ensayos y estudios de la literatura española*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- FERNÁNDEZ, J., (1986). «Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: *un tan indigno ejemplo*». *Hispania*, 69, pp. 821-829.
- FERNÁNDEZ, J., (1989). «Esencia del amor y valoración de la persona en *La moza de cántaro* de Lope de Vega». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín, Alemania: Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 441-448.
- FERNÁNDEZ, J., (2004). «Inquietud, enajenación y desengaño: *Con su pan se lo coma* de Lope de Vega». *Memorias de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 1. Burgos-La Rioja, España: Iberoamericana, Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 787-794.
- FERNÁNDEZ, R., (2016). «Shailene Woodley: una opilada en el siglo XXI». *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, pp. 219-234.
- FERNÁNDEZ, J., (1951). «Lope y su tiempo». *Estudios sobre Lope*. Salamanca, España: Anaya, pp. 299-308.
- FERRER, T., (1998). «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral». Recuperado de <https://entresiglos.uv.es/?p=1781>

- FERRER, T., (1998). «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)». *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, España: Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 215-231. También disponible en <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/genealogica.pdf>
- FERRER, T., (2009). «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza». *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. 1. Madrid. Pamplona, España: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, pp. 159-185.
- FERRER, T., (2017). «Poder y autoridad en el Siglo de Oro». *Ínsula*, pp. 5- 9.
- FIADINO, E.G., (2001). «El juego festivo en *Santiago el Verde* de Lope de Vega». *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid, España. Frankfurt, Alemania: Iberoamericana, Vervuert, pp. 575-582.
- FICHTER, W.L., (1962). «Un ejemplo del genio creador de Lope de Vega: *El acero de Madrid*». *Modern Language Notes*, LXXVII, pp. 512-518.
- FLORES, E., y DÍAZ, J., (2009). «La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales». *Salud Mental*, 32 (1), pp. 21-34.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., (1961). «Séguedilles anciennes». *Revue Hispanique*, VIII, pp. 309-331.
- FRENK, M., (1961). «Refranes cantados y cantares proverbializados». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1/2, pp. 155-168.
- FRENK, M., (1962). «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro». *Anuario de Letras de México*, II, pp. 25-54.
- FRENK, M., (1995). «El cancionero oral». *Culturas en la Edad de Oro*. Madrid, España: Editorial Complutense, pp. 84-96.

- FUENTES, P.P., (2007). «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función». *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 18, pp. 27-67.
- GAGNON-RIOPEL, J., (2002). «Con la lengua me ofendió, con la lengua he de matarle: la sociedad moderna en *El duque de Viseo* y en *Saber del mal y del bien*». *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa*, pp. 147-154.
- GARCÍA, L., (2015). «Remedio terapéutico o vicio: la ingesta de barro en el Siglo de Oro». *Pasear por Madrid: historia, turismo cultural y tiempo libre*, 8, pp. 48-59.
- GARCÍA, L., (1989). «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco». *Cuadernos de teatro clásico*, 3, pp. 67-78.
- GARCÍA, L., (1989). «Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega». *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa, Canadá: Dovehouse Editors, pp. 213-228.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., (1965). «Función de la *letra para cantar* en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrara por una canción». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51, pp. 2-62.
- GARIANO, C., (1981). «Amor y humor en Lope de Vega». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, España: Edi-6, pp. 249-259.
- GIGAS, E., (1917). «Études sur quelques *Comedias* de Lope de Vega». *Revue Hispanique*, XXXIX, pp. 83-111.
- GILABERT, G., (2017). «*I will play the swan and die in music*. Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, pp. 270-285.

- GÓMEZ, X., (2015). «Las máscaras de la dama Leonarda en *La viuda valenciana* de Lope de Vega». *Atalanta*, 3, 2, pp. 5-20.
- GONZÁLEZ, A., (2006). «Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII». *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 317-329
- GONZÁLEZ, A., (2008). «*Las bizarrías de Belisa: personajes y relaciones*». *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, pp. 225-234.
- GONZÁLEZ, L.X., (2012). «Lope de Vega y el arte nuevo. Praxis y preceptiva de la comedia nueva». *Boletín GEC*, 16, pp. 189-202.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L., (1973). «Vasallaje ideal y justicia poética en *El duque de Viseo*». *Hispanófila*, 47, pp. 27-37.
- GRAZIA, M., (2008). «Los Reyes Católicos en el teatro de Lope de Vega». *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, España: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, pp. 229-247.
- GRICE, P., (1975). «Logic and conversation». *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Chicago Linguistic Society, pp. 41-58.
- GRILLI, G., (2001). «Virtudes públicas y privadas en unas comedias de secretario». *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid, España: Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 663-670.
- GUIDOABALDI, N., (1990). «Images of music in Cesare Ripa's *Iconologia*». *Imago Musicae*, VII, pp. 51-56.
- GUSDORF, G., (1982). «Pasado, presente y futuro de la investigación interdisciplinaria». *Interdisciplinarietà y ciencias humanas*. Madrid, España: Tecnos, pp. 32-52.

- HEINZ-PETER, E., (2006). «La creación de una obra maestra: *El caballero de Olmedo*. Una tentativa de reconstrucción». *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, pp. 201-205.
- HERMENEGILDO, A., (1992). «Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, España: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 993-1004.
- HERNÁNDEZ, C., (1988-1989). «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega». *Anales de Filología Hispánica*, 4, pp. 75-96.
- HESSE, E., (1960). «The sense of Lope's *El villano en su rincón*». *Studies in Philology*, 57, 2, pp. 165-177.
- JOSA, L., y LAMBEA, M., (2010). «Pien d'infinita e nobil meraviglia o la pervivencia de Petrarca en el tono humano del Barroco hispánico». *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV.XVIII)*, III. Madrid, España: Polifemo Librería- Editorial, pp. 2065-2086.
- KIRSCHNER, T., (1997). «Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega». *La década de oro de la comedia española, 1630-1640: actas del XIX Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, España: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61-83.
- KIRSCHNER, T., y CLAVERO, D., (1998). «Preguntas en torno a un título enigmático: *La corona merecida*». *Anuario de Lope de Vega*, 4, pp. 165-177.
- LAMBEA, M., (2006). «Música para teatro en los cancionero poético-musicales del Siglo de Oro». *En torno al teatro del Siglo de Oro: jornadas XVIII-XX*. Almería, España: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 125-143.

- LAND, J. A., (1974). «The importance of the Conde Enrique in Lope's *Las bazarrias de Belisa*». *Romanic Review*, 65, pp. 103-115.
- LARSON, D., (2000). «Leyendo la casa: imágenes escénicas en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*». *El texto en escena. Estudios sobre la comedia del Silgo de Oro*. London, Reino Unido: Tamesis, pp. 88-103.
- LÓPEZ, M., (2006). «La administración de la justicia señorial en el antiguo régimen». *Anuario de historia del derecho español*, 76, pp. 557-588.
- LÓPEZ, F., (1971). «La canción *Al val de Fuente Ovejuna* de la comedia *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega». *Homenaje a W.L. Fichter*. Madrid, España: Castalia, pp. 453-468.
- LÓPEZ, F., (1989). «Música y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*». *Cuadernos de teatro clásico. Música y teatro*, 3, pp. 45-52.
- LOPEZOSA, C., (1995). «Un singular edificio del Prado Viejo de San Jerónimo: la Torrecilla de Música». *Anales de historia del arte*, 5, pp. 93-100.
- LOUD, M., (1975). «Pride and prejudice: some thoughts on Lope de Vega's *El villano en su rincón*». *Hispania*, 58, pp. 843-850.
- LUCERO DE PADRÓN, D., (1967). «En torno al romance de *La bella malmaridada*». *BBMP*, 43, pp. 307-354.
- LY, N., (1997). «Valeur et fonction de la troisième personne d'adresse dans la comédie de Lope de Vega: *El acero de Madrid*». *Bulletin Hispanique*, 79, 3-4, pp. 301-328.
- MACCURDY, R., (1984). «*Peribáñez, El príncipe despeñado* y la *Historia de Lucrecia*: La cuestión de fuentes». *Josep Maria Solá-Solé: homage, homenaje*,

*homanatge: (miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, II. Barcelona, España: Purill libros, pp. 103-108.

MALDONADO, A. M., (2014). «Puesto ya el pie en el estribo como excusa para López Maldonado et alii». *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca, España: SEMYR, pp. 695-711.

MARÍN, J. M., (1989). «Las letras para cantar en *El villano en su rincón*». *Cuadernos de teatro clásico*, 3, pp. 53-65.

MARTÍN, A., (2006). «La burla erótica y el arte de engañar en el siglo de Oro». *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid, España: editorial Complutense, pp. 57-71.

MAUREL, S., (1982). «*Al pasar del arroyo*, de Lope de Vega, ou la philosophie aux champs moquée». *Bulletin Hispanique*, 84, 1-2, pp. 41-59.

MCCREADY, T., (1957). «*Era el remedio olvidar once more*». *Bulletin of the Comediantes*, 9, 2, pp. 17-18.

MOREL-FATIO, A., (1972). «Comer barro». *Mélanges de philologie romance dédiés à Carl Wahlund*. Genève, Suiza: Slatkine Reprints, pp. 41-49.

MORROS, B., (2009). «Melancolía y amor heros en *La Celestina*». *Revista de poética medieval*, 22, pp. 133-183.

MOSQUERA, I., (2013). «Influencia de la música en las emociones: una revisión». *Realitas, revista de ciencias sociales, humanas y artes*, 1, 2, pp. 34-38.

NIN DE CARDONA, J.M., (1973). «Principios de gobierno y política en la Edad Media, de Walter Ullmann». *Revista de estudios políticos*, 188, pp. 291-298.

- OLEZA, J., (1990). «La comedia: el juego de la ficción y del amor». *Edad de Oro*, IX, pp. 203-220.
- OLEZA, J., (2001). «El primer Lope: un haz de diferencias». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 658, pp. 12-14.
- OLEZA, J., (2012). «La importancia de llamarse Leonardo: en busca de un archipersonaje en el teatro de Lope de Vega». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 6, pp. 203-220.
- OLEZA, J., (2013). «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, pp. 105-140.
- OLEZA, J., (2013). «Variaciones del drama historial en Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, pp. 151-187.
- OLEZA, J., (2018). «Lope y los mercaderes. Un viaje de ida sin vuelta desde la Italia de los *novellieri*». *El poder de la economía. La imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Estados Unidos: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 287-303.
- ORTIZ, M., (2017). «Lope de Vega: entre la perspectiva oficialista y la crítica social». *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 34, pp. 84-96.
- PÁEZ, M., (2016). «Retórica de la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical». *Rétor*, 6, 1, pp. 51-72.
- PENAS, M. A., (1993). «Lexicalización, tópico literario y creación personal en la transmisión del teatro de Lope de Vega». *Edad de Oro*, 12, pp. 229-242.

- PÉREZ, L., (1981). «*La moza de cántaro*, obra perfecta». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, pp. 441-448.
- PÉREZ, L., (2018). «El Coro en la tragedia griega clásica: *Edipo Rey* de Sófocles». Recuperado de [www.academia.edu](http://www.academia.edu) 1/5/2018.
- PIACENTINI, G., (1990). «Una lectura de las glosas del *Romance de Belerma*». *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, I, pp. 153-164.
- PROFETI, M.G., (2004). «Góngora y Lope entre poesía y teatro». *Góngora Hoy VI, Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*. Córdoba, España: Diputación de Córdoba, pp. 223-246.
- REICHENBERGER, K., (1992). «América y los indios en el teatro de los Siglos de Oro». *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, homenaje a Jesús Cañedo. Pamplona, España: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Kassel- Edition Reichenberger, pp. 91-105.
- REID, R.T., (1935). «St John's Day in Spanish Literature». *Hispania*, XVIII, pp. 401-412.
- REY, A., (1986). «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*». *Edad de Oro*, 5, pp. 183-202.
- RICO, F., (1967). «*El caballero de Olmedo*: amor, muerte, ironía». *Papeles de Son Armadans*, 139, pp. 38-56.
- RÍO, M. J., (2008). «Imágenes para una ceremonia de frontera. El intercambio de las princesas entre las cortes de Francia y España en 1615». *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid, España: CEEH, pp. 153-184.

- RODRÍGUEZ, A., (1971). «Los cantables de *El villano en su rincón*». *Homenaje a W.L. Fichter*, pp. 639- 645.
- RODRÍGUEZ, A., y RUÍZ-FÁBREGAS, T., (1981). «En torno al Cancionero teatral de Lope». *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, España: Edi-6, pp. 523-532.
- ROMAOS, M., (2008). «Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea». *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 385-393.
- ROMEU I FIGUERAS, J., (1990). «Una cançó de refrany i cobles glossadores del segle XVI basada en la frase *Mal ja qui en dones fia!*». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 9, pp. 13-33.
- RONCERO, V., (2016). «Función del dinero en la estructura social en las comedias de Lope de Vega». *El dinero y la comedia española: XXXVII Jornadas de Teatro Clásico*. Castilla-La Mancha, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.37-58.
- ROZAS, J. M., (1984). «Lope contra Pellicer: historia de una guerra literaria». *La literatura en Aragón*. Zaragoza, España: Caja de ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 67-100.
- ROZAS, J. M., (1990). «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*». *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, España: Castalia, pp. 355-383.
- RUÍZ, P., (1995). «Valores dramáticos de los espacios escénicos de corral (*El caballero de Olmedo*, II, 1-3)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71, pp. 49-73.

- SAÉZ, F., (2013). «Cartografía urbana y espacialidad dramática en *Santiago el Verde*, de Lope de Vega». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, pp. 45-58.
- SÁNCHEZ, A., (1988-1994). «*El villano en su rincón*, lección política». *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3-1. Madrid, España: Castalia, pp. 323-338.
- SERRALTA, F., (1996). «El último Lope: *Las bizarrías de Belisa*». *Mira de Amescua en Candellero II. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII*. Granada, España: Universidad de Granada, pp. 469-477.
- SERRALTA, F., (2004). «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope». *Criticón*, 92, pp. 171-184.
- SERRALTA, F., (2009). «Las tres justicias poéticas de *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega)». *En buena compañía: estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, pp. 661-670.
- SERRALTA, F., (2011). «Sobre una referencia histórica de *La hermosura aborrecida* (Lope de Vega)». *Criticón*, 111-112, pp. 323-326.
- SPITZER, L., (1962). «Un tema central y su equivalente estructura en *Fuente Ovejuna*». *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, selección de J. F. Gatti. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, pp. 124-147.
- TEIXEIRA DE SOUZA, A., (2016). «La representación cómica del más allá de la muerte en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega». *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, pp. 601-631.
- TRAMBAIOLI, M., (2002). «*Amor con amor se paga*, ovvero la fortuna di una massima petrarchesca nel teatro del Siglo de Oro (Lope e Calderón)». *Atti del XX Convegno (Associazione Ispanisti Italiani)*, 1, pp. 339-350.

- TRAMBAIOLI, M., (2004). «Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas». *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, 2, pp. 1773-1783.
- TRAMBAIOLI, M., (2006). «Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política». *Criticón*, 96, pp. 139-152.
- TRAMBAIOLI, M., (2009). «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política». *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Madrid, España: Visor-Libros, pp. 167-191.
- TRAMBAIOLI, M., (2010). «Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano». *Bulletin of Hispanic Studies*, 87-7, pp. 755-772.
- TRAMBAIOLI, M., (2010). «Lope de Vega pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesananas». *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid, España: Visor, pp. 537-562.
- TRAMBAIOLI, M., (2011). «*Aquí Senado se acaba...*: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega». *Norme per lo spettacolo/ Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuovo*. Firenze, Italia: Alinea Editrice, pp. 185-198.
- TRAMBAIOLI, M., (2012). «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día». *Impossibilia*, 3, pp. 16-36.
- TROPÉ, H., (2004). «Desfiles de locos *entre veras y burlas* en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*». *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, pp. 554-564.

- TROPÉ, H., (2008). «Teatro y locura en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega». *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, III, pp. 477-483.
- URQUIJO E IBARRA, J., (1924). «Sobre unos versos en vascuence citados por Lope de Vega». *Revista Internacional de los estudios vascos*, 15, nº. 4.
- URZÁIZ, H., (2011). «La puesta en escena de *La corona merecida*, de Lope de Vega». *Monstruos de apariencia llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Barcelona, España: Prolope, pp. 41-72.
- VALDÉS, R., y FERNÁNDEZ, D., (2017). «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)». *Studia Aurea*, 11, pp. 339-370.

#### **2.4. Otras referencias**

- ANTONUCCI, F., (2007). «Introducción: para un estado de la cuestión». *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Madrid, España: Kassel, Reichenberger, pp. 1-30.
- CARREÑO, A., (1998). Review of the book *El cancionero teatral de Lope de Vega*. *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, pp. 461-464.
- DÍAZ, M., (1989). Reseña sobre *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37, 1, pp. 266-267.
- FRENK, M., (1959). Reseña sobre *Antología de la poesía española* por Dámaso Alonso y José M. Blecua. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3/4, pp. 360-363.

- MARTÍNEZ, M. P., (2004). Reseña sobre *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, CSIC. Recuperado de <https://digital.csic.es/handle/10261/7729>
- MIRANDA, I. (20 de abril de 2019). Música en directo, la “nueva medicina” que se investiga en los hospitales. *ABC*. Recuperado de [https://www.abc.es/sociedad/abci-musica-directo-nueva-medicina-investiga-hospitales-201904200112\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F](https://www.abc.es/sociedad/abci-musica-directo-nueva-medicina-investiga-hospitales-201904200112_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F)
- VEGA, L., (2015). «Elogio en la muerte de Blas de Castro. Al Rey nuestro Señor». *La Vega del Parnaso*, II. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 157-167.
- VILA-BELDA, R., (2003). «Onomástica y humor en *La gatomaquia* de Lope de Vega». *Hispanic Research Journal, Iberian and Latin American Studies*, 4, 3, pp. 207-221.
- VILAR, P., (1983). «El tiempo del *Quijote*». *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona, España: Ariel, pp. 332-346.
- VITSE, M., (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*». *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- WARDROPPER, B. W., (1971). «La venganza de Maquiavelo: *El villano en su rincón*». *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, España: Castalia, pp. 765-772.
- WEBER DE KURLAT, F., (1976). «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época». *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 12, 23-24, pp. 111-133.
- WEBER DE KURLAT, F., (1983). «La formación de la comedia: *Lope-Lope* y *Lope-prelope*». *Historia y crítica de la literatura española*, 3, 1, pp. 329-336.

WILSON, D., y SPERBER, D., (1992). «On verbal irony». *Lingua*, 87, pp. 53-76.

WILSON, E., (1962). «Imágenes y estructura en *Peribáñez*». *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Buenos Aires: Argentina: Eudeba, pp. 50-90.

WILSON, E., (2000). «Imágenes y estructura en *Peribáñez*». *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Buenos Aires: Argentina: Eudeba, pp. 50-90.

ZUGASTI, M., (2013). «Lope de Vega y la comedia genealógica». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, pp. 23-44.



## APÉNDICES



### *La bella malmaridada* (3)

**Acto I, vv. 1-2.** [Se inicia la comedia con dos versos tras los cuales late el *leit motiv* que atravesará toda la pieza dramática: la discordancia amorosa entre querer y no ser correspondido. No hay acotación que indique que se cante, pero ayuda a esclarecer el misterio las palabras que siguen a los dos versos iniciales: “Bien dijo Montemayor/ esta canción” (vv. 4-5)]:

TEODORO: Amor loco, amor loco;  
yo por vos, y vos por otro.

**Tipo de escena:** en Madrid, nocturna.

**Función:** preludio e introito.

**Precisión:** el personaje de Teodoro es quien pone en marcha toda la maquinaria lopesca con estos dos versos pertenecientes a la tradición oral. Se trata de un refrán cantado, cuyo significado se presta al juego dramático del subgénero de la comedia de enredo y, por lo tanto, el tono prelude desde el inicio de la obra la deriva por la que navegará el eje temático de la comedia.

**Recopilación:**

- Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 111.
- Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 76.
- Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 751.

**Acto I, vv. 466, 470, 478, 482.** [El Conde Cipión requiebra de amores a Lisbella y en la nocturnidad del Prado intenta conquistarla. En su intervención intercala cuatro versos del famosísimo romance que sirvió a Lope como punto de partida para escribir esta comedia. No se canta]:

CONDE CIPIÓN: La bella malmaridada  
de las más lindas que vi  
si habéis de tomar amores,  
no dejéis por otro a mí.

**Tipo de escena:** en Madrid, nocturna.

**Función:** persuasiva y evasiva, opósito e interludio.

**Precisión:** la presencia del famoso romance engarza a la perfección con la intención persuasiva del Conde, quien se presta e insiste en que Lisbella olvide al ingrato de su marido, pero lejos de lo que pudiera vaticinar la famosa composición (con una adúltera como protagonista), la copla funciona a modo de opósito, ya que aunque Lisbella esté mal casada, sigue siendo bien nacida.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 151.

-Asenjo, Barbieri, Francisco, (1987). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Málaga, Monte Mar, nº. 158.

**Acto II, vv. 1068-1072.** [El músico del Conde Cipión, Tancredo, intercala en su intervención este popular refrán para ejemplificar cómo deber ser el modelo de mujer ideal en el que se acoge a la perfección Lisbella. No hay acotación que indique que se cante]:

TANCREDO: Será dama en la ventana,  
y en el estrado, señora,  
en la aldea, aldeana  
y en el campo labradora,  
y en la mesa cortesana.

**Tipo de escena:** exterior (antes de que Lisbella salga de la iglesia).

**Función:** festiva.

**Precisión:** el origen de los versos al calor del refranero español es indiscutible, porque lo recoge Correas en su *Vocabulario*. Sin embargo, restan dudas sobre si se trata también de una canción popular, porque las recopilaciones como cantar más tempranas fechan del siglo XIX. Si se discurre que el refrán ya mudó en copla en la época en que Lope escribió la comedia, el tono se erigiría como un himno exaltador de la perfección de la casada a quien su marido no quiere bien. Por lo tanto, la música, también en esta ocasión, reforzaría el modelo ideal de esposa en el que se inserta Lisbella en contraposición con la adúltera protagonista del romance popular que da título a la obra.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 131.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 187.

## *El príncipe melancólico (1)*

**Acto I, v. 168.** [El enredo amoroso de esta obra se enraíza en una competencia fraternal: el Príncipe se obstina en creer que la dama Rosilena lo ama cuando en realidad aquella solo suspira por el galanteo del Infante Leonido. Ambos acuden a su ventana para que la duquesa desvele el misterio y una vez descubiertos sus verdaderos sentimientos, el flamante ganador de sus requiebros amorosos, el Infante, se jacta del triunfo sobre su hermano recurriendo a una letrilla que podría el Príncipe cantarle a Rosilena ahora que conoce la frialdad con que ella lo desdeña. No hay acotación que indique que se cante pero es el propio Leonido el que se refiere al verso como una “letrilla”]:

LEONIDO: Desde aquí puedes decille,  
si es que presentes reñille:  
*¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!*  
y otras dos o tres letrillas,  
si quieres, presto diré,  
que a cantar te ayudaré  
si acordares de decillas.

**Tipo de escena:** en Hungría, palaciega.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** el verso pertenece a la *Égloga I* de Garcilaso en la que Salicio se lamenta por la indiferencia de su amada Galatea, pero Lope le insufla nueva vida a la letrilla al trasportarla de la vida rústica a la palaciega y al mudarle su afligida significación por un aire burlesco del que se sabe victorioso ante la autoridad real. La letrilla es, por tanto, un recurso irónico-burlesco desde el que se aviva musicalmente el argumento dramático de esta comedia que reposa en un tratamiento cómico y totalmente alejado del posible conflicto trágico que pudiera residir en la obra.

**Recopilación:**

-Guerrero, Pedro, (1949). *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. Siglo XVI*, Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, vol. 1, Barcelona, CSIC, núm. 46.

-Josa, Lola & Lambea, Mariano, (2014). *Música para don Quijote: 10. ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/musica-para-don-quijote-10-oh-mas-dura-que-marmol-a-mis-quejas/>

### Los locos de Valencia (5)

**Acto I, v. 758; Acto II, v. 1442; Acto III, v. 2391.** [Llama la atención el peculiar uso de estos tres versos pertenecientes al romance popular de *La bella malmaridada*, porque Lope utiliza los dos primeros versos y el octavo para diseminarlos a lo largo de esta comedia. No hay acotaciones que indiquen que se cante]:

FLORIANO: la bella malmaridada (I)  
ERIFILA: de las más lindas que vi (II)  
ERIFILA: sacadme, sacadme luego (III)

**Tipo de escena:** los tres versos se cantan en un cuadro interior, dentro del Hospital de los Locos.

**Función:** opósito e irónico-burlesca.

**Precisión:** la intrincada historia de amor entre los fingidos locos (Floriano y Erifila) recibe a lo largo de toda la obra un tratamiento cómico-burlesco al que se unen los tres versos del romance de adulterio que funcionan como alusiones socarronas vinculadas por opósito con la trama de amor de los protagonistas quienes, lejos de acabar separados por la muerte de la esposa adúltera como en el romance original, terminarán sellando su amor con la promesa de matrimonio en el ocaso de la obra.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 151.

-Asenjo, Barbieri, Francisco, (1987). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Málaga, Monte Mar, nº. 158.

**Acto I, vv. 931 y 965.** [Lope recurre a dos versos del acervo popular pertenecientes a dos romances distintos para este primer diálogo disparatado entre los dos locos simulados, Erifila y Floriano. No hay acotaciones que indique que se cante]:

ERIFILA: ¡Fuera, afuera!  
FLORIANO: que a una mesa comen pan.

**Tipo de escena:** interior, dentro del Hospital de los Locos.

**Función:** introito e irónico-burlesca.

**Precisión:** el diálogo de perturbados que entablan gira en torno a la materia caballeresca parodiada por la pluma lopesca, ya que Erifila se identifica con Doralice y Floriano, rápidamente, con Mandricardo, ambos personajes del poema italiano *Orlando furioso*. A esta parodia se adentra el espectador mediante el verso del *Romance de Muça*, “Afuera, afuera”, cuya función de introito hace las veces de bisagra que introduce al público hacia el universo caballeresco donde Floriano será emparejado no solo con Mandricardo, sino también con Roldán e incluso con “los Doce/ que a una mesa comen pan”. Por lo tanto, el recurso burlesco de los versos de los romances y la parodia grotesca de los modelos caballerescos del poema de Ariosto contribuyen a crear el universo de degradación y rebajamiento en el que se hunde la comedia.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 221, pero no hacen alusión a su presencia en *Los locos de Valencia*.

**Acto II, vv. 2039 y 2041.** [Ambas recurren a la cita de este baile para exhibir y acentuar una falsa locura que, en realidad, esconde un intento de acercamiento al también fingido loco Floriano/ Beltrán. No hay acotaciones que indique que se cante]:

LAIDA: Déligo, déligo, déligo...  
FEDRA: Que déligo de candéligo.

**Tipo de escena:** interior, dentro del Hospital de los Locos.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** Laida, cansada de ver que Erifila y Floriano siempre andan juntos, pretende interponerse entre ambos y para ello decide fingirse loca y empezar a verbalizar disparates. Su ejemplo es como un espejo para Fedra, quien también busca conquistar a Floriano. Ambas continúan exhibiendo su locura incluso cuando llega Gerardo, el administrador del Hospital, ante quien bailan y alborotan con lo que a él no le queda otro remedio que confiarlas a Pisano.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 209.

**Acto III, vv. 2709-2710.** [Gerardo y Verino han decidido fingir las bodas entre la loca de amor Fedra y el falso loco de quien se ha enamorado, Floriano para intentar sanarla de su locura. La novia se inventa una grotesca genealogía para su futuro marido, cuya importancia hará que todo el mundo lo reciba con honores como ya se hiciera con Lanzarote. No hay acotaciones que indique que se cante]:

FEDRA: Su hermano es el rey Pepino,  
y Caláinos su madre,  
y *Lanzarote su padre,*  
*cuando de Bretaña vino.*

**Tipo de escena:** interior, dentro del Hospital de los Locos.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** los dos últimos versos pertenecen a un antiguo romance del siglo XV que cantaba la versión popular y humorística de la llegada del héroe acogido por damas y doncellas de alto rango que lo recibían, sin embargo, en humildes rocines. Su mención irónico-burlesca contribuye a enfatizar la gradación que está adquiriendo la sinrazón en esta comedia, donde distinguidos personajes de romances conocidos se ven ahora degradados en pro del tono cómico-burlesco con el que está tratado todo en esta obra.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2869-2870.** [Erifila cree que el matrimonio entre Floriano y Fedra será de veras y movida por los celos, decide irse con Valerio, quien la ama. Sin embargo, no tarda en regresar y creyendo que Floriano la ha traicionado casándose con otra, confiesa su secreto: él es quien mató al Príncipe. En medio de esta vorágine que arranca la confesión de la dama, Floriano exclama el refrán ¿puesto en copla? No hay acotaciones que indique que se cante]:

FLORIANO: ¡Mal haya el que su secreto  
descubre a mujer ninguna!

**Tipo de escena:** interior, dentro del Hospital de los Locos.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** los dos versos describen la expresión lamentosa y gemebunda del que se arrepiente de haber compartido su más íntimo demonio. No se ha encontrado en la

lengua castellana la certeza de que el refrán fuera cantado aunque sí que es cierto que su difusión en la lengua catalana fue mucho más prolija (*Mal aja qui en dones fia*) y una primera versión del refrán glosado se encuentra en el *Cancionero llamado de flor de enamorados, sacado de diversos actores*.

**Recopilación:** Rodríguez-Moñino, Antonio; Devoto, Daniel (ed.), (1954). *Cancionero llamado flor de enamorados: Barcelona 1562: reimpresso por vez primera del ejemplar único*, Oxford, The Dolphin Book.

### *La viuda valenciana (4)*

**Acto II, vv. 1588, 1596, 1604 y 1612.** [Después del encuentro a oscuras que han tenido Leonarda y Camilo se sucede la escena en la que los tres pretendientes de Leonarda expondrán por turnos sendos convencimientos sobre un posible amor secreto de la viuda. Y será el tercero de estos pretendientes, Lisandro, quien incluya en su parlamento los cuatro versos de una antigua copla popular. No se canta]:

LISANDRO: Zagala no me agradáis (v. 1588)  
vais y venís a la aldea? (1596)  
andáis triste y no sois fea (v. 1604)  
doyme a Dios si vos no amáis (1612)

**Tipo de escena:** exterior (callejera) y nocturna.

**Función:** interludio.

**Precisión:** la copla fija líricamente, aunque no se cante, no solo la desconfianza de los tres galanes, sino las habladurías de una sociedad constreñida y que constriñe. El mecanismo social de la época se ha puesto en marcha y, a pesar de que Leonarda persista en mantener su fama intachable de viuda ejemplar en la dimensión exterior, la sociedad, que son los tres galanes invasores, la ahogan y la acabarán empujando hacia lo que ella quiere evitar, unas segundas nupcias.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 168.

**Acto III, vv. 2337-2346.** [El trío de galanes, teñidos de una tez cómica por su falta de individualidad y por las ridiculizaciones en las que se ven envueltos, hacen guardia por la noche delante de la casa de Leonarda a la espera de que salga su criado Urbán, quien ellos creen que es el amante de la viuda. Se han propuesto matarlo y para amenizar la espera cantan cada uno de ellos una canción alrededor del verso “La viuda y su escudero”. Primero es el turno de Lisandro]:

LISANDRO: Mirando nuestros amores  
y su grave competencia,  
he presumido, señores,  
que Angélica está en Valencia  
con todos todos sus pretensores.

Vois sois Orlando el guerrero,  
y vos Sacripante fiero,  
[yo] Ferragud, bravo moro;  
pero Angélica y Medoro,  
La viuda y su escudero.

**Tipo de escena:** exterior (callejera) y nocturna.

**Función:** interludio

**Precisión:** los tres tonos, creados ex profeso por Lope para esta comedia, tienen en común el enclave deshonesto, pues le atribuyen a Leonarda amores con su criado Urbán. Esta primera canción se enlaza directamente con los temores del tío de la viuda, quien ya había manifestado (vv. 225-227) su recelo a que la compararan con una nueva Angélica, personaje este del poema caballeresco de Ariosto, *Orlando furioso*, la cual, tras rechazar a muchos nobles, acaba enamorándose de un joven sarraceno, Medoro, al que convierte en su marido.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2347-2356.** [Es ahora el turno de Valerio]:

VALERIO: Escudero el más honrado  
que salir de España pudo  
que a tener has acertado  
el más reluciente escudo  
de tus armas adornado;  
una medalla hacer quiero,  
aunque pobre caballero,  
de plata y de mil tesoros,  
donde estén como el cinco oros  
La viuda y su escudero.

**Tipo de escena:** exterior (callejera) y nocturna.

**Función:** interludio

**Precisión:** Valerio alude ya de un modo algo más evidente, aunque metafóricamente, a la consumación de las relaciones entre “la viuda y su escudero”, esto es, Leonarda y Urbán. Con cada tono la gradación erótica aumenta y será con la canción de Otón cuando la mención sea mucho más explícita.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2357-2366.** [Finalmente, es el turno de Otón]:

OTÓN:        En las celestes alturas  
              Siendo Géminis su nombre,  
              Hay un signo en dos figuras,  
              una mujer, otra hombre,  
              pegados en carnes puras.  
              Yo no soy buen estrellero;  
              pero, ¡por Dios verdadero!,  
              que cada noche imagino  
              que están como aqueste signo  
              La viuda y su escudero.

**Tipo de escena:** exterior (callejera) y nocturna.

**Función:** interludio

**Precisión:** en el tono de Otón la alusión sexual ya no está vedada detrás de personajes caballerescos ni de metáforas, sino que las dos figuras de Géminis evidencian los picantes y maldicientes pensamientos de los tres galanes, lo que ellos imaginan que une a Leonarda y a su criado, Urbán.

**Recopilación:**

## La fuerza lastimosa (1)

**Acto II, vv. 1192-1203.** [Se abre el segundo acto con una *infanta Dionisia muy triste* por la huida del Conde Enrique a España, quien ella cree que la ha deshonrado partiendo de la corte irlandesa después de gozarla. Lo cierto es que fue el duque Octavio quien lo hizo y, tras varios años, vuelve don Enrique a la corte acompañado ahora de su esposa Isabel y sus tres hijos. Por su parte, el Rey, preocupado por su hija, se preguntará: “¿Hasta cuándo ha de durar/ tan fiera melancolía,/ que la vida tuya y mía/ quiere de un golpe acabar?” (vv. 1164-1167). Para mitigar la tristeza de su hija, ordena a los Músicos que canten. Indica la acotación, *Cantan los músicos*]:

MÚSICOS: Madrugaba entre las rosas  
el alba, pidiendo albricias  
a las aves y a las fieras  
de que se acercaba el día,  
cuando, viéndose engañada  
del duque Vireno, Olimpa  
a voces dice en la playa  
a la nave fugitiva:  
“Plegue a Dios que te anegues,  
nave enemiga!  
Pero no, que me llevas  
dentro la vida.”

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** descriptiva, preludio, melancólica e interludio.

**Precisión:** a pesar de que el Rey recurre a la música para mitigar la desazón de su hija, esta no logra sanarla, sino que, irónicamente, ahonda más en su dolor al identificarse Dionisia con el personaje ficticio del tono, con Olimpia, abandonada por el duque de Vireno como Dionisia lo fue por el Conde Enrique. La fusión se materializa con la palabras de la Infanta: “Yo soy la que un triste día...” (vv. 1224-1229) que finalizan con la repetición de los cuatro últimos versos del tono (vv. 1254-1257), se desconoce si cantados o no, porque no hay en esta ocasión ninguna acotación que así lo indique. Cabe resaltar, además, cómo en esos cuatro últimos versos de la canción late sagazmente el destino trágico que el Conde Enrique le guarda a su mujer para enmendar un error que, por otro lado, no cometió. Por orden real debe asesinar a su esposa Isabel y el modo de hacerlo será “en el mar [...] / en un barco, en que un barrero / se puede dar al entrar, / y así, poco a poco lleno / de agua, irá al fondo del mar” (vv. 2105-2109).

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 346.

### Los amantes sin amor (4)

**Acto I, vv. 385-386.** [El diálogo se produce entre Felisardo y Mendoza: el caballero va leyendo los “ítems” del papel que le ha entregado su enamorada Octavia y el lacayo los objeta con intervenciones graciosas que acentúan el carácter interesado de la dama. A propósito de la exigencia de las doscientas varas de molinillo en el vestido, dirá Mendonza: No hay acotaciones que indiquen que se cante]:

MENDOZA: Parecéis molinero, Amor  
y sois moledor.

**Tipo de escena:** exterior (callejera) y urbana.

**Función:** descriptiva e irónico-burlesca.

**Precisión:** Lope traslada un tono de temática campesina a un ambiente urbano con un significado y una función totalmente renovados según el contexto en que ahora se circunscribe. Por un lado, los versos constituyen un contrapunto burlesco a las interminables peticiones de la descarada Octavia. Y, por el otro, la canción describe el estado de ánimo en el que se encuentra Felisardo, quien contestará: “Mohíno/ estoy de tanto molino” (Vv. 386-387). Nada tiene que ver la pesadez que siente con las faenas de la tierra, sino que el famosísimo estribillo es empleado para describir el agotamiento del que siembra durante tres años y no recoge más que desdenes.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 127.

- Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 457.

**Acto III, vv. 2380-2383.** [En el Prado, los planos se superponen: por un lado, Octavia y Damacio conversan en un diálogo en el que la dama lo tilda de cobarde por no haber vuelto a su casa tras ser reñido por Felisardo. Y, por el otro, Baramo, Alceo, Rosileo y el propio Felisardo inician unos relatos donde cada uno de ellos va a explicar “el favor/ que sus amores le dan” (vv. 2374-2375). El primero es Baramo y dice (No hay acotaciones que indiquen que se cante)]:

BARAMO: Érase que sea, señores,  
una dama flaca y fea.

El bien para todos sea,  
mal para quien trate amores.

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado) y conjunta.

**Función:** introito y preludio.

**Precisión:** La fórmula que da pie a la narración de todos los personajes es de indiscutible sabor popular, un comienzo tradicional con el que se iniciaban los cuentos, pero Lope, no obstante, tan solo se nutre del primero y del último verso que él incluye en los versos primero y tercero de Baramo. En este sentido, los dos versos popularísimos ejercen funciones distintas, porque el primero hace las veces de introito a una escena narrativa en la que todos los personajes van a contar sus propias experiencias amorosas. Y el tercero, adquiere la función de preludio, porque este “bien para todos” que se desea parece anticipar el desenlace positivo donde Felisardo acabará comprobando cómo Octavia lo ama de veras, y también don Lorenzo se casará con su dama, Clarinda.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 171.

**Acto III, vv. 2400-2401.** [Baramo no solo inicia su relato con la conocida fórmula del cuento, sino que también concluye su narración con un verso que junto con la contestación de Felisardo, parecen evocar ambos a un popular villancico. No hay acotaciones que indiquen que se cante]:

BARAMO: Y es niña la pecadora  
FELISARDO: ¿Qué hará cuando mayor?

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado) y conjunta.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** bebe Lope del popular villancico “Si eres niña y has amor/ ¿qué harás cuando mayor?” para que, especialmente la contestación de Felisardo, se erija como un contrapunto burlesco que menosprecia e infravalora el sufrimiento de Baramo con su dama, porque el engaño de la “niña” es, a ojos de Felisardo, banal, tan solo una cuestión física. Sin embargo, él sí que está padeciendo el desdén y la frialdad de su enamorada, Octavia y, por este motivo, y en armonía con su interrogación burlesca,

inicia su relato desestimando los anteriores de sus compañeros: “Estos son cuentos del Prado/ y disparates de mozos./ Éste mío es, sin rebozos,/ para silla y para estrado,/ que no hay más que encarecer” (vv. 2464-2468).

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 176.

-Frank, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, nº. 117.

**Acto III, vv. 2904-2905.** [Si hasta el momento Octavia había sido conocedora de todas las artimañas de Felisardo para comprobar si la dama lo amaba de veras, esta última treta (la falsa muerte de Felisardo) urdida por el propio caballero y don Lorenzo sí logrará su propósito. Con esta intención acude el galán, de noche, a casa de Octavia donde se produce el diálogo en el que se citan los versos de una canción. No hay acotaciones que indiquen que se cante]:

FELISARDO: estando el pie en el estribo...

OCTAVIA: con las ansias de la muerte

**Tipo de escena:** exterior (callejera) y nocturna.

**Función:** irónico-burlesca y preludeo.

**Precisión:** Felisardo asegura a Octavia amarla tanto que pudiendo haberse marchado, es decir, “estando el pie en el estribo” no lo ha hecho. La dama, sabedora del motivo de la falsa huida, le contesta continuando la afamada glosa, pero su mención está cargada de un matiz irónico-burlesco de quien conoce que en ningún momento él iba a partir, sino que todo fue engaño para comprobar si ella lo amaba de veras. No obstante, el verso de Octavia también alberga la función de preludeo, porque parece anticipar, con esa mención a la muerte, la treta del caballero, fingir su fallecimiento, para saber si ella realmente.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 186

### *El príncipe despeñado (1)*

**Acto I, vv. 706, 710, 718, 722 y 730.** [La inserción de los versos de la canción tienen lugar en la acción secundaria de la obra, los amores entre Danteo y Elisa, y en un nuevo escenario, la aldea, frente al escenario de la corte con la que se abría la composición. Danteo está despechado porque su enamorada Elisa ha sido obligada por su padre a casarse con otro hombre y glosará en sus quejas amorosas la cancioncilla popular. No se canta]:

DANTEO: ¡Vive leda, si podrás!  
y no penes atendiendo  
que según peno partiendo  
ya no esperes, que jamás  
te veré ni me verás.

**Tipo de escena:** exterior y villanesca.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** la reina huye de la Corte y pretende refugiarse en la aldea, pero este nuevo escenario también se presenta como un ambiente convulso, puesto que allí tendrá lugar la causa y la consecuencia de este drama palatino. La causa, porque en la aldea será donde Sancho vea a Blanca (esposa de su fiel mayordomo Martín) y se encapriche de ella hasta violarla en la corte. Y la consecuencia, porque también en la aldea Martín asesinará a Sancho despeñándolo por el Peñalén por haber violado a su esposa. Por lo tanto, desde el argumento secundario de la riña amorosa entre estos dos personajes, Lope traza el campo como un lugar escindido y conflictivo.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 167.

-Tono atribuido a Juan Rodríguez del Padrón y recogido por Víctor Lama en su *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 2002, p. 53.

### *La corona merecida (1)*

**Acto II, vv. 1503-1506.** [Tras la intempestiva salida nocturna del Rey, la reina Leonor se muestra inquieta en palacio junto a su dama Elvira y le pide a sus Músicos que canten para templar su inquietud consciente de que “oír templar un instrumento/ es darle mayor tormento/ y doblalle la pasión” (vv. 1496-1497). Indica la acotación, *Canten*]:

MÚSICOS: Agora sabréis de celos  
corazón,  
que, si pensáis que son cielos,  
infiernos del alma son.

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** descriptiva y melancólica.

**Precisión:** el tono, de presumible creación lopesca, ejerce la función melancólica, porque recurre a él la Reina para apaciguar su tormento, pero como la letra de la canción es un espejo en el que se ve reflejada, no logra moverle los afectos, ya que el tono describe ese infierno que hace abrasar su alma, los celos. Además, el tono acoge la salida al escenario del hombre con cuya actitud fría y distante mantiene desvelada a su esposa hasta el amanecer, el rey Alfonso. Es indiscutible, pues, cómo la canción emplaza al triángulo amoroso formado por los monarcas y doña Sol. Sin embargo, los celos que padece la reina Leonor tan solo quedan atestiguados desde el comportamiento de su marido y son inválidos desde la actitud heroica de doña Sol, cuya virtud la impulsa a sacrificar su belleza física a cambio de salvaguardar su belleza espiritual.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 228.

## La discreta enamorada (2)

**Acto I, vv. 556, 564, 572 y 580.** [Los deseos de Fenisa de casarse con Lucindo se ven truncados cuando el padre de este acude a su casa para pedir la mano de la joven. Este contexto de desvanecimiento de una ilusión no es desaprovechado por Lope de Vega, quien glosa una antigua cancioncilla en el parlamento de la dama. No se canta]:

FENISA:    Soñaba yo que tenía  
              alegre mi corazón  
              mas a la fe, madre mía,  
              que los sueños, sueños son.

**Tipo de escena:** interior y urbana.

**Función:** descriptiva y opósito.

**Precisión:** la copla es el cauce mediante el que Fenisa refleja su desazón ante la propuesta del Capitán, cuyo deseo desarticula las pretensiones tanto de la madre de Fenisa, quien ya se veía casada con “un hombre muy rico” (v. 440) como de la propia dama, por lo que la canción no solo describe su desaliento sino también el de su madre. Sin embargo, el tono, analizado a la luz del conjunto de la comedia, funciona a modo de opósito de lo que acabará sucediendo, porque la ingeniosidad de Fenisa será la llave que le brinde su ansiado matrimonio con Lucindo.

**Recopilación:**

- Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 163.
- Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 295.

**Acto II, vv. 1128-1138.** [Se abre la primera escena del segundo acto con Gerarda y Doristeo en el Prado acompañados por los Músicos. Indica la acotación *Cantan*]:

MÚSICOS: Cuando tan hermosa os miro,  
              de amor suspiro,  
              y cuando no os veo,  
              suspira por mí el deseo.  
              Cuando mis ojos os ven,  
              van a gozar tanto bien;  
              mas como por su desdén  
              de los vuestros me retiro,  
              de amor suspiro;

y cuando no os veo,  
suspiro por mi deseo.

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado de San Jerónimo) y nocturna.

**Función:** ambientación, descriptiva e interludio.

**Precisión:** la letra de la canción describe el padecimiento que está sufriendo Lucindo al ver a Gerarda en brazos de otro hombre. No obstante, los roles se invertirán, porque tras el tono ella se percata de que ama a Lucindo de veras, pero el caballero también ha advertido de que a quien adora realmente es a Fenisa.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 267.

## La inocente sangre (4)

**Acto II.** [La *Huerta de Salamanca* es el marco que acoge a los dos enamorados, a doña Ana y a don Juan de Carvajal. Un encuentro amenizado por la música del criado Leonido, quien canta una letra bajo las directrices de doña Ana. Indica la acotación *Canta*]:

LEONIDO: Por un sí dulce amoroso,  
dado de quien digo yo,  
diré a todo el mundo no.  
¡No, no!  
Si aquel a quien me rendí,  
y a quien mi remedio toca,  
junta de su dulce boca  
dos letras que digan sí,  
habrá tanta gloria en mí,  
que si la alcanzase yo  
diré a todo el mundo no.  
¡No, no!

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** descriptiva, persuasiva y evasiva, y conclusión.

**Precisión:** don Juan se muestra temeroso ante las intenciones del rey Fernando IV, quien pretende casar a doña Ana con otro. Como respuesta a estas pretensiones, la canción de inspiración popular describe la supremacía del amor de la dama, porque el cantar es el cauce mediante el que ella expresa sus sentimientos por don Juan. Lo ama a él y por decirle a su caballero “sí”, le dirá al resto “no” como ya hizo con García cuando este quiso cortejarla en el primer acto.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 70.

**Acto III.** [Los criados Morata e Isabel pretenden entretener a doña Ana, cuya tristeza e inquietud nacen de la partida de don Juan hacia la conquista de Gibraltar. El modo para distraerla recupera un antiguo romance que Morata intercala en una glosa que, según indica la acotación, *lee* el criado. No se canta]:

MORATA: Socorred con agua el fuego  
ojos, apriesa llorando,

que se está el alma abrasando

**Tipo de escena:** interior y cortesana (en casa de doña Ana en Palencia).

**Función:** descriptiva y persuasiva y evasiva.

**Precisión:** la glosa es una descripción en términos petrarquistas de los sentimientos de la dama, cuya alma también se abrasa ante la ausencia de don Juan. La creación del criado es un espejo en el que doña Ana se ve reflejada y por este motivo, lejos de entretenerla y disuadirla de su pena, la glosa la persuade a tomar determinaciones y a actuar: “Pensaba/ que ir a Gibraltar podía”. Quiere la dama, como el antiguo romance, apagar con agua el fuego, y para ello está dispuesta a poner en riesgo su vida y su honor, y a emprender, bajo el disfraz de hombre, el camino que le apacigüe su fuego de amor.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 162.

**Acto III.** [La criada Isabel está celosa, porque Morata ha compuesto una glosa para doña Ana y no para ella, motivo por el que reclama también su lugar proponiéndole irónicamente al criado que le glose un conocido estribillo. No se canta]:

ISABEL: ¿Quién te me enoja, Isabel?

**Tipo de escena:** interior y cortesana (en casa de doña Ana en Palencia).

**Función:** descriptiva e irónico-burlesca.

**Precisión:** el contenido del tono coincide tanto con el nombre de la criada como con su repentino enfado por un ataque de celos. Es evidente cómo se sirve Lope del popular verso con una intención burlesca que persigue quebrar la desazón con la que se abría el tercer acto y aminorar la tensión antes de la inminente partida de doña Ana vestida de soldado hacia Gibraltar.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 160.

**Acto III.** [El rey ordena que le hagan *afuera cantar* para conciliar el sueño tras mostrarse, por un instante, dudoso de su propia sentencia. A continuación, el tono que rebate la seguridad de un monarca que, a fogonazos, intuye su mal proceder. Indica la acotación, una voz *canta dentro*]:

UNA VOZ: Los que en la tierra juzgáis,  
mirad que los inocentes  
están a cargo de Dios,  
que siempre por ellos vuelve.  
No es ciega pasión ni amor:  
juzgad jurídicamente;  
que quien castiga sin culpa,  
a Dios la piedad ofende

**Tipo de escena:** interior y palaciega (en la habitación del Rey).

**Función:** amonestación, preludeo e introito-conclusión.

**Precisión:** la canción ocupa la misteriosa escena XXII y con su letra parece anunciar un mensaje celestial que preludeo el castigo divino dictado por la historia. Las últimas palabras de don Juan de Carvajal antes de ser injustamente despeñado (“al Rey Fernando emplazo/ para el tribunal de Dios”), recogidas en la *Crónica de Fernando IV*, parecen cumplirse y la canción es la encargada de amonestar su mal comportamiento antes de su destino final.

**Recopilación:**

### La hermosura aborrecida (3)

**Acto II, vv. 1461-1478.** [Se abre la más extensa de las escenas aldeanas con esta canción cuyo estribillo, un refrán popular, cerrará también la escena en los versos 1723-1724. Tras ser rechazada por don Sancho debido a su ascensión humilde, doña Juana huye a la sierra de navarra para evitar la muerte a manos de su marido. La tensión de la escena en la Corte se quiebra bruscamente con la algarabía de la música y la hospitalidad con la que los villanos acogen al estudiante Rodrigo, esto es, a doña Juana disfrazada. Indica la acotación *Vanse y salen los músicos, de villanos, en una aldea y dos labradores bailando, Flora y Constanza con sus panderos, y Bartolo y Enio villanos*]:

MÚSICOS: La mañana de San Juan, mozas,  
vamos a coger rosas.

UNO SOLO: Pues que tan clara amanece...

MÚSICOS: Vamos a coger rosas.

UNO: Y todo el campo florece...

TODOS: Vamos a coger rosas.

UNO: Aquí hay verbena olorosa

TODOS: Vamos a coger rosas.

La mañana de San Juan, mozas  
vamos a coger rosas.

UNO: Adonde cantan las aves...

TODOS: Vamos a coger rosas.

UNO: Y corren fuentes suaves...

TODOS: Vamos a coger rosas.

UNO: Aquí convida la sombra.

TODOS: Vamos a coger rosas.

La mañana de San Juan, mozas  
vamos a coger rosas.

[...]

MÚSICOS: La mañana de San Juan, mozas,  
vamos a coger rosas.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación, irónico-burlesca e introito y conclusión.

**Precisión:** se trata de una canción de sabor popular que alterna la repetición, completa o sesgada, del refrán con los versos cantados a una sola voz mediante los que se van dibujando los diferentes elementos que configuran el tópico virginiano del *locus amoenus* (amanecer, campo florido, verbena, aves, fuentes, sombra). A pesar de que el tono evoca la fertilidad de san Juan, considerada una fiesta del amor en el solsticio de verano, en la Comedia no se vincula el festejo con el dios Cupido, sino que su alusión

en la canción responde a una estrategia dramática que pretende ironizar sobre el germen de la obra: la ausencia del Amor tanto en la trama principal (la relación entre doña Juana-don Sancho) como en la secundaria (la relación entre Rodrigo/doña Juana-Constanza y don Sancho-Constanza).

**Recopilación:**

- Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 39.
- Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 547.
- Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1243A.

**Acto II, vv. 1923-1926.** [El primer sub-enredo tiene lugar en la villa donde Rodrigo/ doña Juana ha aprendido el oficio de cirujano casi al mismo tiempo que ha ocupado el corazón de Constanza. En el diálogo que la villana mantiene con su padre, el viejo Belardo, confiesa estar enferma y quererse sangrar; una treta cuyo objetivo no es otro que encontrarse con Rodrigo/ doña Juana, el barbero. Es Belardo quien, a propósito de las intenciones de su hija, cita la canción en su parlamento. No se canta]:

BELARDO: Caracoles habéis comido  
y mal os han hecho;  
menester os habéis sangrar  
de la vena del pecho.

**Tipo de escena:** interior (casa de Belardo) y aldeana.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** se trata de un cantarillo popular que alude a la dureza de la carne del caracol, pero que en la obra la emplea Lope como referencia burlesca de la fingida enfermedad de Constanza, quien tan solo quiere hacerse sangrar para quedarse a solas con don Rodrigo/ doña Juana, el barbero.

**Recopilación:**

- Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 113.
- Correas, *Arte de la lengua española castellana*, 1954, p. 456.
- Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1943, p. 197.

**Acto III, vv. 2487-2491.** [Es en la segunda sub-trama, la de la relación entre Constanza y don Sancho, donde Lope vuelve a recurrir a una canción popular para entretenerla con el argumento dramático. Es una adaptación del cantar tradicional que aparece embebida en la confesión de la villana. No se canta]:

CONSTANZA: un arroyo limpio...  
no haya miedo, madre,  
no haya miedo, digo,  
que por él tornase  
aunque su bullicio

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** es indiscutible la función descriptiva del cantar para con el tejido dramático de la Comedia, porque no se trata de una descripción que recoge hechos ya escenificados en la obra, sino que el espectador conoce la bajeza acometida por el virrey de Navarra, don Sancho, a través de la confesión de la villana que incluye unos versos de una antigua canción popular.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 170.

### *El bobo del colegio (4)*

**Acto II, vv. 1568-1579.** [Fulgencia está en Salamanca muy triste porque su hermano Octavio la ha obligado a volver de Valencia para que se case con don Juan. Ella no quiere ya que en Valencia se ha enamorado de Garcerán. Su hermano Octavio, viendo el desánimo de la joven, procurará alegrarla con música. Indica la acotación *Canten*]:

MÚSICOS: Claros aires de Valencia,  
que dais a la mar embates  
a sus verdes pantas flores  
y a sus naranjos azahares.  
Huéspedes frescos de abril,  
instrumentos de sus aves,  
campanitas del amor,  
que despertáis los amantes,  
llevad mis suspiros,  
aires suaves,  
al azahar de unas manos  
que en ellas nace.

**Tipo de escena:** interior y cortesana (en casa de Octavio).

**Función:** ambientación, preludio y melancólica.

**Precisión:** la letra de la canción esconde toda una simbología imbricada con la acción dramática. “Valencia” es la ciudad donde nació el amor entre Fulgencia y Garcerán, “azahares” es la flor del naranjo que Fulgencia le dio a Garcerán la primera vez que lo vio y la alusión al mes de “abril” remite al mes en que ambos se conocieron.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 308.

**Acto II, vv. 1596-1599.** [Siguen los Músicos intentando alegrar a Fulgencia con sus canciones y parece que así lo están logrando, sobre todo porque en los tonos mencionan a “Valencia” que fue la cuna del amor entre la dama y Garcerán. Vuelve a indicar a acotación *Canten*]:

MÚSICOS: Naranjitas me tira la niña  
en Valencia por Navidad  
pues a fe que si se las tiro,  
que se le han de volver azahar.

**Tipo de escena:** interior y cortesana (en casa de Octavio).

**Función:** ambientación, preludeo y melancólica.

**Precisión:** de nuevo, vuelven a aparecer en el tono las referencias simbólicas de “Valencia” y “azahar” que tan solo se vinculan con los dos enamorados, porque el resto de personajes allí presentes ni tan siquiera entienden la palabra y creen que los Músicos han dicho “azar”.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 53.

**Acto II, vv. 1608-1618.** [Se encadena el anterior tono con el siguiente por expreso deseo de la dama, quien vuelve a pedir a los Músicos que canten. Indican la acotación *Canten*]:

MÚSICOS: A una máscara salí,  
y paréme a su ventana  
amaneció su mañana,  
y el Sol en sus ojos vi.  
Naranjitas desde allí  
me tiró para favor,  
como no sabe de amor,  
piensa que todo es burlar,  
pues a fe que si se las tiro,  
que se le han de volver azahar.  
Naranjitas me tira la niña, etc.

**Tipo de escena:** interior y cortesana (en casa de Octavio).

**Función:** preludeo y melancólica.

**Precisión:** se trata de una glosa de la anterior canción (vv. 1596-1599) en la que el yo poético que se esconde detrás de los versos no es otro que Garcerán. Esa “máscara” a que hace referencia el tono es la misma que el galán debe vestir para acercarse a su enamorada. Urdió un plan y haciéndose pasar en Salamanca por un bobo que mantiene un Colegio Mayor, pretende estar cerca de Fulgencia. No obstante, esta es una treta que Fulgencia desconoce y por ello, cuando termina el cantar, la dama afirma volver a estar triste.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 53.

**Acto II, vv. 1643-1646.** [De nuevo insiste Fulgencia en que los Músicos vuelvan a cantar aunque ahora exige la dama que el tono sea de Valencia. Indica la acotación *Canten*]:

MÚSICOS: En el Grao de Valencia,  
noche de San Juan  
todo el fuego que tengo  
truje de la mar.

**Tipo de escena:** interior y cortesana (en casa de Octavio).

**Función:** ambientación, preludio y melancólica.

**Precisión:** se trata de un tono fijado en el binomio agua-fuego, representados en la canción por el “Grao” y la “mar”, y por “Valencia” y el “fuego” respectivamente. Una unión de contrarios que desde el plano semántico alude a los protagonistas de esta Comedia que, como en la canción, serán capaces de unir el frío salmantino, representado por Fulgencia, con el calor valenciano, personificado en Garcerán. No debe olvidarse, además, que la mención a la “noche de San Juan”, de connotaciones eróticas, también conlleva la simbiosis de elementos contrarios, porque es en esa noche mágica cuando tradicionalmente se aunaban el agua y el fuego.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 284.

### *El acero de Madrid (5)*

**Acto I, vv. 639-642.** [Lisardo se encuentra en el Prado esperando la llegada de su amada Belisa, quien ha trazado todo un plan fingiéndose opilada para poder acudir al encuentro. Con el galán se hallan también su amigo Risleo y su lacayo Beltrán, quien dirá: “Las aves le cantan ya/ a Belisa con voz suave” (vv. 637-638). Y, a continuación, la canción]:

BELTRÁN: Mañanicas floridas  
del mes de mayo,  
recordad a mi niña  
no duerma tanto.

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado).

**Función:** ambientación.

**Precisión:** esta seguidilla de inspiración popular ambienta y sitúa al espectador con las fiestas del mes de mayo, esto es, con el despertar de la fertilidad tras la congelación invernal como así ha nacido el amor entre Lisardo y Belisa.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 47B.

**Acto I, vv. 663-664; 683-684 y 707-708.** [La espera de los tres hombres se ameniza con la glosa de la seguidilla “Mañanicas floridas” que cada uno de los personajes realiza en un ejercicio dramático en el que Lope persiguió caracterizar y fijar los tres niveles de personajes presentes en esta Comedia. Una jerarquización necesaria, puesto que en esta obra el número de damas y galanes es ampliamente superior a lo habitual en una comedia de enredo lopesca. No se canta]:

LISARDO: recordad a mi niña,  
no duerma tanto.

[...]

RISELO: recordad a su tía,  
no duerma tanto.

[...]

BELTRÁN: recordad mi fregona,  
no duerma tanto.

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado).

**Función:** caracterización.

**Precisión:** el primero en realizar la glosa es Lisardo, cuya réplica, caracterizada por un registro lingüístico elevado y por el empleo de metáforas de influencia petrarquista, lo elevan a la cúspide de la clasificación jerárquica de los niveles de personajes, y de ahí los dos versos finales de su intervención. A continuación, es el turno del amigo Riselo, quien queda encastrado en un nivel intermedio, a caballo entre el mundo elevado de su amigo Lisardo y las bajas formas de Beltrán. Y, finalmente, será el turno del gracioso, cuyos versos finales lo lanzan a los pies de la pirámide, al extremo opuesto de su amo.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 47B.

**Acto I, vv. 712, 719, 728 y 736.** [Antes de la aparición de Belisa en el Prado, Lope vuelve a recurrir a la glosa de un conocido cantar popular, pero esta vez solamente puesta en boca de la pareja Lisardo-Riselo aunque persiguiendo el dramaturgo el mismo propósito que en la ocasión anterior: subrayar la distancia existente que separa a los dos amigos a pesar de ser ambos caballeros, uno de primer rango (Lisardo) y otro a medio camino (Riselo). No se canta]:

LISARDO: aquel si viene, no viene

RISELO: aquel si sale o no sale

LISARDO: no hay manjar que se le iguale

LISARDO de cuantos el amor tiene.

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado).

**Función:** caracterización e irónico-burlesca.

**Precisión:** los versos puestos en boca de Lisardo armonizan con el sentido primigenio de la canción popular: manifiestan la inquietud del galán por ver aparecer a su enamorada Belisa y la endiosan como la máxima exaltación de la belleza. Sin embargo, el verso dicho por Riselo desborda comicidad, porque el caballero lo vincula con la preparación de pasteles (en la época, empanadas de carne) de la plaza de Antón Martín donde Riselo sugiere a su amigo ir a comer mientras aparece Belisa.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 139.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 45B.

**Acto II, vv.1345-1360.** [Hacia la mitad del segundo acto inserta Lope su particular versión del erótico cantar que engendra la esta Comedia. Los Músicos acuden a casa de Belisa como uno de los remedios para, con sus canciones, curarla de su fingido mal, una opilación que le ha permitido, en el acto I, encontrarse con Lisardo en el Prado. Indica la acotación *Canten*]:

MÚSICOS: Niña del color quebrado,  
o tienes amor, o comes barro.  
Niña, que al salir el alba  
dorando los verdes prados,  
esmaltan el de Madrid  
de jazmines tus pies blancos;  
tú, que vives sin color  
y no vives sin cuidado,  
o tienes amor, o comes barro.  
Que salgas tan de mañana  
con tal cuidado me espanto;  
estoy por decir por ti:  
eso que comes no es barro,  
pues madrugas y no duermes  
y andas por mayo en el campo,  
o tienes amor, o comes barro.

**Tipo de escena:** interior (en casa de Belisa).

**Función:** descriptiva, amonestación, melancólica, persuasiva y evasiva, e interludio.

**Precisión:** la canción refleja la propia situación de Belisa, ya que ella también sale “tan de mañana” y anda “por mayo en el campo”, pues el fingido médico Beltrán, lacayo de su enamorado Lisardo, le ha recomendado “tomar el acero” para sanar su impostada opilación. Por otra parte, la canción también es una advertencia explícita para el padre de la joven quien, advertido por el tono, decide casar a su hija. Irónicamente, por tanto, el cantar no sana la melancolía de Belisa, sino que lo precipita todo: alza un verdadero obstáculo entre ella y Lisardo, el conde Octavio quien, para más inri, comparte espacio interior con la dama por su relación de parentesco.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 54.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 240.

**Acto III, vv. 3046, 3050, 3058 y 3062.** [Prudencio ha descubierto la verdadera identidad de Beltrán y ya conoce que el lacayo no es médico y que su hija no estaba opilada. Lo encierra en una de las habitaciones de su casa, pero Belisa, mudando sendas vestimentas, lo libera y acuden ambos a la puerta de la casa de Lisardo donde este y su criado, disfrazado de mujer, glosarán un conocidísimo romance antiguo. No se canta]:

LISARDO: la bella malmaridada  
BELTRÁN: de las más lindas que vi  
BELTRÁN: si habéis de tomar amores  
BELTRÁN: no dejéis por otro a mí.

**Tipo de escena:** exterior y callejera (en la puerta de la casa de Lisardo).

**Función:** caracterización e irónico-burlesca.

**Precisión:** es quizá el momento más tenso de la obra y el más peligroso para Belisa, puesto que su padre ha descubierto toda la verdad, pero la inclusión de estos versos de un antiguo romance puestos en su mayoría en boca del gracioso Beltrán aminoran la tensión de la última treta de Belisa. Del mismo modo que el engarce de la copla “Aquel si viene, no viene” jerarquizaba el primer y el segundo nivel de los personajes (Lisardo y Riselo), el carácter jocosos y socarrón de este último tono no cantado dibuja el tercer vértice de una pirámide en la que Beltrán, como gracioso, ocupa el tercer nivel.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 151.

-Asenjo, Barbieri, Francisco, (1987). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Málaga, Monte Mar, nº. 158.

### Lo fingido verdadero (3)

**Acto II, vv. 1466-1489.** [Cantan los Músicos de la compañía de Ginés, quienes van a representar una comedia ante el nuevo emperador Diocleciano. A la representación la precede una loa y a esta, una canción que pretende ganarse el favor del público, esto es, de los personajes-espectadores (Diocleciano, Maximiano, Léntulo, Patricio y Camila). Indica la acotación *Siéntanse y salen los músicos*]:

MÚSICOS: Entró Diocleciano en Roma  
con el más notable aplauso  
que se ha contado en el mundo  
de ningún César romano.  
El mejor emperador  
que ciñe el divino lauro  
es el que por sus hazañas  
eligieron sus soldados.  
Roma, Roma triunfando,  
toca instrumentos varios,  
y Marte, entre soldados vencedores,  
toca, toca trompetas y atambores.  
No están los merecimientos  
en Imperios heredados,  
sino en la virtud del alma  
y las obras de los brazos.  
Y así, merece el Imperio  
el divino Diocleciano,  
porque por sola virtud  
merece el Imperio sacro.  
Roma, Roma triunfando,  
toca instrumentos varios,  
y Marte, entre soldados vencedores,  
toca, toca trompetas y atambores

**Tipo de escena:** metateatral (los personajes de la Comedia marco van a pasar a ser personajes-espectadores de la comedia inserta de Ginés).

**Función:** ambientación, festiva e introito.

**Precisión:** la composición, de presumible creación lopesca, es un introito metateatral que previno al espectador áureo de que iba a adentrarse hacia un nuevo nivel ficcional y convirtió, asimismo, a los propios personajes de la comedia en personajes-espectadores de la representación interna. Además, con la inclusión de esta canción, Ginés, director de la compañía, pretendió mediante la *captatio benevolentiae* ganarse el favor del público motivo por el que en el tono se conmemora la grandeza del emperador Diocleciano ante quien va a representarse esta obra.

## Recopilación:

**Acto II, vv. 1588-1617.** [Se inicia la comedia inserta con una canción, cuya fórmula tradicional aunque engalanada por Lope, no pasaría desapercibida ente los espectadores del siglo XVII. Indica la acotación *Salen los músicos*]:

MÚSICOS: No ser, Lucinda, tus bellas  
niñas formalmente estrellas,  
bien puede ser;  
pero que en su claridad  
no tengan cierta deidad,  
no puede ser.  
Que su boca celestial  
no sea el mismo coral,  
bien puede ser;  
mas que no exceda la rosa  
en ser roja y olorosa,  
no puede ser.  
Que no sea el blanco pecho  
de nieve o cristales hecho,  
bien puede ser:  
mas que no exceda en blancura  
cristales y nieve pura,  
no puede ser.  
Que no sea sol ni Apolo,  
ángel puro y fénix solo,  
bien puede ser;  
pero que de ángel no tenga  
lo que con ángel convenga,  
no puede ser.  
Que no sean lirios sus venas  
ni sus manos azucenas,  
bien puede ser;  
mas que en ellas no se vean  
cuantas gracias se desean,  
no puede ser.

**Tipo de escena:** metateatral (los personajes de la Comedia marco van a pasar a ser personajes-espectadores de la comedia inserta de Ginés).

**Función:** festiva e introito.

**Precisión:** el hilo conductor de la canción es la conocida fórmula “bien puede ser... no puede ser” presente en muchos textos del Siglo de Oro al popularizarla Góngora en su “Que pida a un galán Minguilla”. El tono es un himno exaltador de la belleza de Camila que Ginés incluye al inicio de la representación para disculpar el

enfrentamiento que tendrá lugar entre los dos galanes, Rufino (Ginés) y Octavio (Octavio), de la escenificación, pues ambos desean ser correspondidos por semejante deidad en la tierra. Sucede, sin embargo, que la comedia representada por los personajes-actores es un reflejo de la realidad y, por lo tanto, Ginés con este introito musical está declarándole su amor a Camila, porque pretende conquistarla desde la ficción.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 73B.

**Acto III, vv. 2602-2613.** [La escena es paralela a la que tuvo lugar en el acto II. Es la segunda representación interna en la Comedia marco. La primera fue una comedia, la que van a representar ahora Ginés y su compañía es, no obstante, una tragedia. Indica la acotación *Sale la música*]:

MÚSICOS: Cristo, que vivió en el mundo  
después que del Padre Eterno  
bajó a tomar en María  
carne el Santísimo Verbo,  
dejó su ley con su sangre  
escrita, y este Evangelio  
siguen los que de su nombre  
desde entonces le tuvieron;  
por tan alta confesión  
mueren infinitos dellos,  
que van a vivir con él  
a la gloria de su reino.

**Tipo de escena:** metateatral (los personajes de la Comedia marco van a pasar a ser personajes-espectadores de la Comedia inserta de Ginés).

**Función:** preludio, festiva e introito.

**Precisión:** de nuevo la canción es un introito musical que advierte al espectador áureo de que va a adentrarse en un segundo nivel ficcional a la vez que es el preámbulo que vuelve a convertir a los personajes de la Comedia marco en personajes-espectadores de la Comedia inserta. Ginés, el director de la pieza, ha decidido alabar a Cristo a quien él mismo, fundiéndose con su personaje León, va a acabar encomendándose. Este preludio lo alberga el tono en los últimos cuatro versos que, también, en esta ocasión, se trenzan argumentalmente tanto con la Comedia interna como con la Comedia marco.

Con la primera, porque el cantar anticipa la muerte de León (Ginés) a quien unos soldados llevan preso. Con la segunda, porque la canción augura el reconocimiento de Ginés con su personaje, una identificación que, como anticipa el tono, lo conducirá “a la gloria de su reino”, esto es, hacia la muerte.

**Recopilación:**

### *El duque de Viseo (3)*

**Acto III, pp. 259-260.** [Las tres canciones tienen lugar en la escena XXI del último acto de la Comedia y están separadas por las breves intervenciones del duque de Viseo. En medio de la tenebrosidad de la noche, escucha el protagonista una voz que canta e indica la acotación *Una voz canta dentro tristemente*]:

VOZ: Don Juan, Rey de Portugal  
ese que llaman el Bravo,  
quejoso vive en Lisboa  
de sus deudos y vasallos.  
Con su fuerte condición  
piensa que quieren matarlo  
los portugueses famosos,  
cuatro inocentes hermanos.  
Al Condestable destierra  
también al conde de Faro,  
y a don Álvaro, el menor;  
que la envidia puede tanto.

**Tipo de escena:** exterior (en la calle) y nocturna.

**Función:** descriptiva e introito.

**Precisión:** el tono describe narrativamente la trama principal de lo sucedido en los actos I y II, las vicisitudes de los “cuatro inocentes hermanos”, pero en esta canción tan solo se menciona a tres de ellos, al Condestable, al conde de Faro y a don Álvaro, ya que al cuarto, al duque de Guimarás, le reserva Lope los cuatro versos de la siguiente canción.

**Recopilación:**

**Acto III, p. 260.** [La segunda de las canciones de la escena XXI está reservada íntegramente al duque de Guimarás]:

VOZ: Al duque de Guimarans  
mandó en público teatro  
cortar la honrada cabeza,  
digna de roble y de lauro.

**Tipo de escena:** exterior (en la calle) y nocturna.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** el tono describe narrativamente la trágica historia del duque de Guimaráns haciendo hincapié en su lealtad a la monarquía para acentuar la injusticia de su muerte.

**Recopilación:**

**Acto III, p. 260.** [La última canción de la escena XXI queda reservada para el protagonista que da título a este drama, el duque de Viseo]:

VOZ: Del buen duque de Viseo  
mancebo fuerte y gallardo,  
tiene mil quejas el Rey,  
con ser su primo y cuñado.  
Guárdate, Duque inocente;  
guárdate, Abel desdichado;  
que malas informaciones  
ensangrientan nobles manos.

**Tipo de escena:** exterior (en la calle) y nocturna.

**Función:** preludio, amonestación e interludio.

**Precisión:** el tono advierte y prelude el asesinato del protagonista de la obra. Su muerte es la verdaderamente importante, también desde un acercamiento formal y por ello le dedica Lope en la canción el doble de versos al duque de Viseo que al de Guimaráns. El tono y la siguiente escena (en la que la sombra del difunto duque de Guimaráns subraya desde la ultratumba el consejo puesto en música: “Guárdate del Rey [...] Que te guardes”) se trenzan con uno de los temas que atraviesa toda la Comedia, el de la idealización del vasallaje ideal, puesto que, a pesar de ser consciente de que va a morir, acude el de Viseo ante su Rey.

**Recopilación:**

## La octava maravilla (2)

**Acto II, vv. 2087-2094.** [La condición morisca de Tomar, rey bengalí, lo embarrota en la prisión de Sevilla tras ser acusado injustamente de ladrón por querer vender un diamante. Allí, antes de su aparición en escena, Lope engarza la primera canción de la obra, cuya letra contrasta con las burdas palabras del diálogo que han mantenido previamente los presos, Garrido y Calancho. A continuación, indica la acotación *Canten dentro con jura los músicos*]:

MÚSICOS: Cuántas veces me brindan  
tus ojos bellos,  
como son de pimienta,  
bebo con ellos.  
Mi forzado me dice,  
que no le sigo,  
daré vienta a las velas  
con mis suspiros.

**Tipo de escena:** interior y carcelaria (en Sevilla).

**Función:** ambientación y descriptiva.

**Precisión:** las dos seguidillas ambientan la escena carcelaria en la que está apunto de aparecer Tomar, cuya re-aparición en el escenario acomoda la música con una triste letra que bien puede trenzarse con las lamentaciones del rey bengalí por el rechazo de su enamorada doña Ana.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 18 y 317.

**Acto III, vv. 2662-2673 y 2684-2687.** [Con motivo de los desposorios de Ozmín y Briseida (hermana de Tomar) la acción se traslada a Bengala donde unos mercaderes de especias obsequian a los futuros reyes con un retrato de Felipe III y celebran la unión con música cantada en portugués. Carvallo organiza a sus compañeros y, a continuación, indica la acotación *Dancen esto entre seis: tres portuguesas y tres portuguesas*]:

TODOS: Menina fermosa e crua  
bein sei eu  
quein dexara de ser seu

si vos quisereis ser sua.  
 PORTUGUÉS: Menina mais que na idade  
 Se, para me querer bem,  
 vos nam vejo ter vontade,  
 é porque outrem vo-la tem;  
 tem-vo-la, e faz-vo-la crua.  
 Porém eu,  
 já tomara nao ser meu  
 se vós nao fôrais tan sua  
 [...]

TODOS: Menina fermosa e crua  
 bein sei eu  
 quem dexara de ser seu  
 si vos quiserais ser sua.

**Tipo de escena:** interior y palaciega (en Bengala).

**Función:** descriptiva, festiva e interludio.

**Precisión:** el estribillo del tono cantado por todos los personajes es un popular mote luso que en 1595 había sido glosado por Camoes en una de sus cantigas de la que también reproduce Lope la primera *volta* aunque descarta las dos siguientes del texto camoniano. El tono lamentoso que desprende el cantar contrasta con la escena festiva de los mercaderes bailando una folía y cantando para celebrar los desposorios entre Ozmín y Briseida, porque la música es la encargada de acomodar la escena para la re-aparición del personaje con quien poder vincular el yo poético del cantar, el moro Tomar. La canción está describiendo las inquietudes del verdadero rey bengalí, pero desde este interludio musical, Lope recrea asimismo una de las hebras del tejido argumental de esta comedia: el motivo del rechazo aunque no amoroso, sino social que padecieron los moros y los moriscos en el Siglo de Oro, incluso de la atalaya de Tomar y doña Ana, para quienes el único final digno residiría, a pesar de ser cristianos, fuera de España. Pero el Fénix dulcificó esta expulsión con el final feliz de la historia de amor que pretendió ser un reflejo apologético de la política de expansión de Felipe III.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 50.

-Camoës, (1953). *Rimas de Camoës*. Edición de Álvaro J. Da Costa Pimpao, Coimbra, p. 51.

*Peribáñez y el Comendador de Ocaña (5)*

**Acto I, vv. 126-165.** [Se celebran los desposorios entre Peribáñez y Casilda con un romancillo de cuarenta versos acompañado de un baile, la folía. Indica la acotación *Canten y danzan*]:

MÚSICOS: Dente parabienes  
el mayo garrido,  
los alegres campos,  
las fuentes y ríos.  
Alcen las cabezas  
los verdes alisos,  
y con frutos nuevos  
almendros floridos.  
Echen las mañanas,  
después del rocío,  
en espadas verdes  
guarnición de lirios.  
Suban los ganados  
por el monte mismo  
que cubrió la nieve,  
a pacer tomillos.

(Folía.)

Y a los nuevos desposados  
eche Dios su bendición;  
parabién les den los prados,  
pues hoy para en uno son.

(Vuelva[n] a danzar.)

Montañas heladas  
y soberbios riscos,  
antiguas encinas  
y robustos pinos,  
dad paso a las aguas  
en arroyos limpios  
que a los valles bajan  
de los yelos fríos.  
Canten ruiseñores,  
y con dulces silbos  
sus amores cuenten  
a estos verdes mirtos.  
Fabriquen las aves  
con nuevo artificio,  
para sus hijuelos  
amorosos nidos.

(Folía.)

Y a los nuevos desposados  
eche Dios su bendición;  
parabién les den los prados  
pues hoy para en uno son.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación y festiva.

**Precisión:** tanto la canción como la danza funcionan a modo de divertimento, porque se están celebrando los desposorios entre Peribáñez y Casilda. No es opulento el cantar en su contenido, sino más bien todo lo contrario: son cuarenta versos humildes, llanos, en los que se comprueba cómo los labradores están íntimamente arraigados al lugar en el que han nacido y al que sienten que pertenecen. Son conscientes de su estamento social y cantan de acuerdo con su condición, porque no necesitan más para ser felices, sino que la naturaleza siga el orden establecido de las cosas. En este sentido, el tono ayuda a la ambientación de la escena, porque en él se enfatiza musicalmente el medio en que está trascurriendo la acción, un espacio colindante (un patio o un corral) a la casa de Peribáñez y Casilda, esto es, rodeados de naturaleza.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 404.

-El último verso de la canción gozaba de una dilatada popularidad recogida en: Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1412.

**Acto II, vv. 1463-1480.** [Los segadores son los encargados de cantar este tono antes de acostarse. Dice Lorente “Ya comienzo el son” (v. 1462) y, a continuación, indica la acotación *Canten con las guitarras*]:

Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!  
Trébole de la casada,  
que a su esposo quiere bien;  
de la doncella también,  
entre paredes guardada,  
que fácilmente engañada,  
sigue su primero amor.  
Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!  
Trébole de la soltera,  
que tantos amores muda,  
trébole de la viuda,  
que otra vez casarse espera,  
tocas blancas por defuera,  
y el faldellín de color.  
Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** preludio.

**Precisión:** el estribillo popular de esta canción preludia la felicidad del matrimonio entre Peribáñez y Casilda, ya que el trébol era considerado en la época como una planta bienaventurada en amores. Su presencia, por tanto, en la canción anticipa simbólicamente la fidelidad de Casilda, “que a su esposo quiere bien” con lo que la dicha amorosa entre los desposados queda asegurada a pesar de los intentos por franquear la casa de don Fabrique.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 97A.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 852.

**Acto II, vv. 1597-1600.** [Los cuatro famosos versos que sirvieron de arracadero para esta Comedia los engarza Lope, primeramente, en el largo parlamento de Casilda quien, asomada a la ventana, rechaza los requiebros amorosos del Comendador. No se canta]:

CASILDA: Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que al Comendador de Ocaña  
con la suya guarnecida.

**Tipo de escena:** interior-exterior (Casilda asomada en la ventana de su casa).

**Función:** descriptiva e interludio.

**Precisión:** en el tono, a pesar de que no se cante, late el verdadero eje vertebrador de la obra: la fidelidad de Casilda. Los versos del romance popular describen la pureza de su amor, porque prefiere la labradora la humildad de su esposo que las riquezas del Comendador.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 315.

**Acto II, vv. 1921-1932.** [Hacia el final del segundo acto vuelve Lope a engarzar otro tono cantado por un segador en el que aparecen, además, los cuatro versos famosos que sirvieron de arracadero para esta Comedia. Indica la acotación *Canta un segador*]:

La mujer de Peribáñez  
hermosa es a maravilla,  
el Comendador de Ocaña  
de amores la requería.  
La mujer es virtuosa  
cuanto hermosa y cuanto linda;  
mientras Pedro está en Toledo  
desta suerte respondía:  
«Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que no a vos, Comendador,  
con la vuesa guarnecida.»

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** descriptiva, persuasiva y evasiva, e interludio.

**Precisión:** el tono mantiene un diálogo transparente con la acción dramática, porque describe lo sucedido entre Casilda y el Comendador. Peribáñez, sospechoso de sus más bajos deseos, ha vuelto a Ocaña para salvaguardar su honra. En el camino de regreso, se muestra angustiado, pero el canto del segador lo sosiega y logra mover los afectos del labrador, porque en el tono se resalta la virtud de Casilda al rechazar los requiebros de amor de don Fabrique.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 315.

**Acto III, vv. 2725-2734.** [El Comendador, Luján y los Músicos han llegado a casa de Peribáñez, porque el rechazo de Casilda no mina los deseos de don Fabrique. Por última vez va a entrar clandestinamente en casa de los desposados y en esta ocasión su aliada es la prima de Casilda, Inés, quien al escuchar la canción en la calle, debe abrirle la puerta. Esa es la señal. Indica la acotación *Músicos canten*]:

MÚSICOS: Cogióme a tu puerta el toro,  
linda casada;  
no dijiste: “¡Dios te valga!”  
El novillo de tu boda  
a tu puerta me cogió;  
de la vuelta que me dio  
se rio la villa toda;  
y, tu grave y burladora,  
linda casada,  
no dijiste: “¡Dios te valga!”

**Tipo de escena:** exterior y nocturna (delante de la casa de Peribáñez y Casilda).

**Función:** descriptiva, persuasiva y evasiva, y conclusión.

**Precisión:** la canción describe de nuevo el incidente que había tenido lugar al inicio de la Comedia, momento en que, por casualidad, el Comendador conoció a Casilda. Por otro lado, la música cumple su cometido e Inés abre las puertas a don Fabrique, pero el elemento irónico reside en que este desconoce que Peribáñez ha regresado de Toledo y se encuentra escondido en su propia casa. Todos los elementos parecen presagiar lo inevitable (que el Comendador va a violar a Casilda), pero justo antes de que esto suceda, Peribáñez sale de su escondite y lo atraviesa con una espada.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 254.

### *Servir a señor discreto* (4)

**Acto II, vv. 1601-1604.** [Don Pedro y Girón han huido de Sevilla tras dilapidar el galán toda su hacienda en conquistar a doña Leonor. Ahora, sin dinero, prefiere escapar bajo el pretexto de recoger un hábito a que su enamorada sepa que, en realidad, es un hidalgo empobrecido. En esta huida, hacia la mitad de la comedia, Lope introduce la primera canción]:

ESTEBAN: Mariquita me llaman  
los arrieros,  
mariquita me llaman,  
voyme con ellos.

**Tipo de escena:** exterior y de paso (en la posada, a las puertas de la ciudad de Córdoba).

**Función:** ambientación.

**Precisión:** la seguidilla ambienta y da color a una escena de tránsito. Argumentalmente, el tono enfatiza el motivo de la huida de don Pedro, porque los arrieros a los que hace referencia el cantar eran personas siempre en el camino que conducían a las animales de carga de un lugar a otro. Esta idea de movimiento, por tanto, armoniza con el viaje que han emprendido amo y lacayo.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 48.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 176.

**Acto II, vv. 1832-1835 y 1840-1847.** [Acaban de llegar don Pedro y Girón a Madrid y como no tienen dinero, no saben qué comer ni dónde dormir. Sin embargo, en ese mismo lugar en el que se encuentran, en el Prado, se halla también el conde Puertocarrero, quien acabará convirtiéndose en la tabla de salvación para el pobre hidalgo. Oyen música de fondo e indica la acotación *Los músicos y Liciso y Finardo y Celio, gentilhombres*]:

MÚSICOS: Cuando ríen las fuentes  
desta alameda  
va llorando la niña

duelos y ausencias.  
[...]  
Cuando al cielo tiran  
menudas perlas,  
cupidos del agua  
que tiran flechas  
y sobre las trazas  
caen risueñas,  
va llorando la niña  
celos y ausencias.

**Tipo de escena:** exterior (en el Prado) y nocturna.

**Función:** opósito.

**Precisión:** se trata de una seguidilla de contenido culto que refleja la posible tristeza de doña Leonor por la separación de su amado. El agua es el elemento que engarza la oposición entre las fuentes del paisaje y los llantos de la muchacha. Sin embargo, esas lágrimas no se llegarán a vincular con la dama, porque la generosidad del Conde permitirá que ella y don Pedro sean, al fin, felices en un matrimonio hipogámico tan ansiado por los dos.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 265.

**Acto III, v.1958.** [Se inicia el tercer acto con la llegada de doña Leonor a Madrid y la pesquisa de la dama en búsqueda de don Pedro queda descrita en el verso que entona su criada, la mulata Elvira, en tono jocosos]:

ELVIRA: Cantemos pues que se esconde  
don Pedro: “¡Ay! ¿adónde, adónde?”

**Tipo de escena:** exterior (a la llegada de doña Leonor y Elvira a Madrid).

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** el verso cantado destila, aunque en clave sarcástica, un halo desesperado que envuelve tanto a Fernando como a su hija Leonor por encontrar a aquel noble que honre su linaje. Es el enclave burlesco que ridiculiza el eje temático de la acción principal: el binomio amor-interés por el que Leonor se encuentra en Madrid deseosa de estar casada con un hombre y su hábito de Santiago.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 208.

**Acto III, vv. 2781-2809.** [Lope inserta la última canción hacia el final de la comedia con motivo de la celebración de los desposorios de don Pedro y doña Leonor. Elvira toma la iniciativa y el músico la acompaña. Indica la acotación *Salen músicos y la violilla; canten y dancen así*]:

MÚSICOS: Taquitán mitanacuní  
español de aquí para allí,  
de aquí para allí,  
soy nuevo y soy chapetón  
pencacuní.  
No tengáis deso vergüenza  
que india nací;  
al amor pintan desnudo  
miraldo en mí.  
En España no hay amor,  
créolo así;  
allá reina el interés  
y amor aquí  
Taquitán mitanacuní,  
español de aquí para allí,  
de aquí para allí.  
En las Indias nace el oro  
chichicorí,  
no le buscan ni le estiman,  
España sí;  
los bienes del alma adoran.  
veisme aquí.  
Amor con amor se paga,  
nunca lo vi,  
Español, si no lo creéis  
miraldo en mí,  
taquitán mitanacuní,  
español de aquí para allí,  
de aquí para allí.

**Tipo de escena:** interior (en casa del Conde) y celebrante.

**Función:** festiva, irónico-burlesca e interludio.

**Precisión:** la letrilla pseudo-indiana o pseudo-negra festeja la unión entre don Pedro y doña Leonor, pero Lope le insufla un halo irónico-burlesco al tono donde se recupera el binomio amor-interés representados en el cantar por el diálogo que mantienen una indiana (América/Nuevo Mundo) y un chapetón (España). Con el nuevo continente se identificaría la mulata Elvira, intérprete de la canción y cuyo desinterés

por lo material ha quedado patente a lo largo de toda la obra. Y, en el lado opuesto, se encontrarían don Pedro, doña Leonor y el padre de esta, don Fernando.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 384.



el segundo acto como un personaje sumido en la tristeza por el desdén de su enamorada. A pesar de que en un principio su hermano, el rey don Pedro, intentó sanarlo mediante los conocimientos médicos del moro Zulema, se acaba recurriendo a la música para intentar templar su melancolía. Cantan los Músicos]:

MÚSICOS: El blanco y nevado pecho,  
posada del dios Cupido...  
[...]  
Por los caños de Carmona,  
por do va el agua a Sevilla...  
[...]  
Caminad, suspiros,  
adonde soléis,  
y si duerme mi niña,  
no la recordéis.

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** ambientación y melancólica.

**Precisión:** no es sencillo mover los afectos de don Enrique quien rechaza los dos primeros intentos de los músicos por cantar. El primero, porque mediante esos dos versos se exalta el amor y el segundo, porque la alusión a Sevilla le recuerda a su enamorada que en la obra se la describe como “la sibilia de Sevilla”. Pero no desisten los Músicos y el siguiente intento sí que logra ser del agrado del Infante, ya que la seguidilla alude a la manifestación externa del tormento amoroso, los suspiros, con los que don Enrique puede sentirse identificado.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 253.

### *El despertar a quien duerme (4)*

**Acto I, vv. 152-153.** [La obra se inicia con personajes pertenecientes a la esfera palaciega, el conde Anselmo y el capitán Fabio, y para adentrar al espectador en la buenaventura de la aldea recurre Lope a la música. Indica la acotación *Salen Perote, Filena, Silvia, Danteo, Jacinto y Montano con sus instrumentos*]:

MÚSICOS: Que si verde es la verbena,  
más blanca es la azucena.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación e introito.

**Precisión:** el refrán cantado se emplea para acentuar la alegría de la vida campesina en oposición a la Corte. La escena dichosa a la que el espectador se adentra de la mano de la música, no obstante, se quebrará con la aparición violenta del capitán Fabio, quien finge una nueva identidad para desentrañar las supuestas malas intenciones del inocente Rugero.

**Recopilación:**

- Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 77A.
- Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 384.
- Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1255B.

**Acto I, vv. 430-432 y 440-441.** [Se acentúa la importancia que la música adquiere en la aldea mediante el personaje de Perote quien, al pretender ser elegido alcalde, enumera como una de sus cualidades más destacables el saber de música y de baile. Para demostrar este conocimiento cita en su parlamento conocidos versos del acervo popular que probablemente, y para acentuar aún más sus destrezas, cantará]:

PEROTE: “Entra mayo y sale abril”  
y aquello de “Perantón”  
y “Cata el lobo dó va?”  
[...]  
“¡San Martín y San Millán  
guarda el vino y guarda el pan!”

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación.

**Precisión:** los tonos populares colorean una escena aldeana que pretende pintarse jubilosa y dichosa en contraposición a la Corte representada por el Capitán con cuya salida a escena vuelve a emborronarse la felicidad del cuadro aldeano.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 189, 198 y 203.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 269.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1126A y 1270A.

**Acto I, vv. 697-730.** [Se celebra, finalmente, la elección de Perote como nuevo alcalde con música y baile. Indica la acotación *Cantan*]:

A las cañas juguemos,  
señoras damas,  
que de cañas y de amores  
lo mejor son las entradas.  
¡Fuera, afuera, afuera!  
¡Aparta, aparata, aparta!  
Los celos corren agora.  
¡Qué mal corren, que bien paran!  
Azul llevan la librea,  
por eso celos le llaman.  
Ya corre la crueldad  
con su cuadrilla encarnada.  
las banderillas partidas  
de verde color de nácar;  
El ausencia va tras ella,  
cuadrilla desesperada.  
Bien dice el color que lleva,  
mil estrellas plateadas.  
De negro sale el olvido,  
todo de sueños de plata,  
que viste el color pajizo  
con mil lunas de mudanza.  
A las cañas juguemos,  
señoras damas,  
que de cañas y de amor  
lo mejor son las entradas.  
Guárdate del toro, niña,  
que a mí malherido me ha.  
Niña, guárdate del toro,  
que a nadie guarda decoro,  
sino a la lanza de oro  
con que el interés le da.  
Guárdate del toro, niña,  
que a mí malherido me ha.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación, festiva, amonestación y conclusión.

**Precisión:** la canción es la última exaltación festiva del campo antes de que los arcabuceros se lleven preso injustamente a Rugero. Ellos son, como dice el tono, la “cuadrilla desesperada” que por la envidia del Gobernador lo embarrotan. A pesar, por tanto, de que la canción advierta al villano mediante el símbolo del toro, su desdicha parece inevitable y el acto I se cierra con Rugero fuera de la aldea y de camino a prisión.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 221 y 298A.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 311.

**Acto II, vv. 1157-1171.** [Rugero está encarcelado y los villanos pretenden comunicarle el plan que han urdido para sacarlo de allí. Para ello, una canción anegada de metáforas será el vehículo escogido. La acotación indica *Sale a la reja Rugero*, y es entonces cuando los villanos empiezan a cantar y a bailar. Indica la acotación *Cantan*]:

DANTEO: A la lima, a la lima, que es alba,  
a la lima, que tocan al alba.  
Estábase el rui señor  
a la sombra de una rama,  
gorjeando con su pico  
sus amorosas desgracias.  
Mal hubiese el cazador  
que le cautivó las alas  
y le presentara al rey  
en la prisión de una jaula.  
Los pájaros de su aldea,  
buscando invenciones varias,  
unas limas le presentan  
y al pie de la torre cantan,  
a la lima, a la lima, que es alba.

**Tipo de escena:** exterior (a los pies de la torre donde está encarcelado Rugero).

**Función:** descriptiva y preludio.

**Precisión:** el tono es metáfora velada de lo que ha ocurrido hasta el momento y de cómo ahora los villanos pretender rescatar a Rugero. Sin embargo, el preludeo que vaticina la canción queda truncado porque el Guarda 1 logra desarticular el plan.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 215.

### La villana de Getafe (7)

**Acto I, vv. 164, 174, 184 y 194.** [La labradora Pascuala es la encargada de presentarnos a la protagonista de esta comedia, Inés, la villana de Getafe, cuyo principal rasgo distintivo es, en estos momentos, una belleza encumbrada por la tristeza que la invade. El motivo de su ahogo queda latente en el cantar que Pascuala engasta en su primera intervención en el escenario. No se canta]:

PASCUALA: Zagala, no me agradáis  
vais y venís a la aldea  
andáis triste y no sois fea  
doyme a Dios si vos no amáis.

**Tipo de escena:** exterior (en las calles de Getafe).

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** se trata de una popularísima canción mediante la que Lope cifra el conflicto dramático de la comedia. Pascuala sospecha que Inés se ha enamorado y sus presagios, descritos en el cantar, se corroboran cuando la villana le confiesa el romance que tuvo hace un mes con un cortesano a quien ella no puede olvidar, don Félix.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 168.

**Acto I, vv. 347-348.** [Tras la confesión de Inés, Pascuala le recomienda que olvide a su amante, porque la diferencia social es un eslabón insorteable que no le permitirá gozar de su amor. Para olvidarlo, le habla de un nuevo pretendiente, Hernando, personaje del mismo rango que Inés y que, además, la ama. Sin embargo, las flechas de Cupido se han ahincado con fuerza en el corazón de la villana, quien expresa su tormento con dos versos de una conocida canción que cita mientras se queja. No se canta]:

INÉS: Era el remedio olvidar  
y olvidóseme el remedio.

**Tipo de escena:** exterior (en las calles de Getafe).

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** los dos versos pertenecen a una canción bien conocida en la época de Lope, especialmente en los primeros cincuenta años del siglo XVII, y describe la imposibilidad de Inés de renunciar al amor que siente por don Félix a pesar de la distancia estamental que los separa. El tono se erige como una declaración de intenciones que encierra el tesón de la villana por el verdadero amor que le procesa a su galán.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 184.

**Acto I, vv. 648 y 650.** [Don Félix ha partido de Madrid hacia Sevilla por cuestiones de negocio, pero su criado Lope se apea delante de una posada de Getafe porque olvidó herrar el caballo. Los personajes que protagonizan ahora la escena de paso y sus acciones contribuyen a colorear este cuadro costumbrista donde un *estudiante, de camino*, canta para amenizar al resto de *caminantes*]:

BEATRIZ: ¿Sabe, por dicha, *En esta larga ausencia?*

MARTÍNEZ: ¿Quién no sabe ese tono en todo el mundo?

*Canta*

*En esta larga ausencia...*

**Tipo de escena:** exterior (delante de un mesón de Getafe).

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** la primera referencia a esta canción, la de Beatriz, probablemente no se cantara o quizá la actriz que interpretara a este personaje sí que modularía su voz para activar los acordes de la conocidísima composición. La acotación, por el contrario, indica cómo Martínez sí empezaría con total certeza a cantarla aunque su intervención es interrumpida por Ruiz, otro *caminante*, que reniega del tono aludiendo que “no ha de haber reponso,/ sino cosas alegres” (v. 650-651). La canción ironiza sobre el inexistente pesar que don Félix siente por haber tenido que partir a Sevilla dejando a doña Ana en Madrid. A diferencia del yo poético del cantar, él no sufre ante la falta de su enamorada, sino que busca divertirse en brazos de otra mujer. Recuérdese que esta larga secuencia distendida y alegre tiene lugar después del reencuentro entre don Félix e Inés, a quien él llama “Mi labradora” (v. 507).

**Recopilación:**

**Acto I, vv. 719-743.** [Tras el anterior malogrado verso, la música no cesa y en esta ocasión, además, estará amenizada por el baile al que se sumará Inés. Es ella misma, tras rechazar ocho bailes, la que propone el tono del *Ay, ay, ay*. Indica la acotación *Cantan y bailan*]:

Una dama me mandó  
que sirviera y no cansase,  
que sirviendo alcanzaría  
todo lo que desease.  
¡Ay, ay, ay!  
Una señora me pide  
sobre su amor cien ducados;  
¿qué haré yo, ¡triste de mí!,  
que los busco y no los hallo?  
¡Ay, ay, ay!  
Celoso estoy de una dama,  
y no puedo sosegar  
de dolores de una pierna:  
¿de cuál me debo quejar?  
¡Ay, ay, ay!  
Para San Juan debo a un hombre  
dineros en cantidad;  
¿qué haré yo, que cada día  
me parece el de San Juan?  
¡Ay, ay, ay!  
Quiera entrar en cierta casa,  
donde era su dueño honrado;  
cogiéronme entre las puertas  
y hanme dado muchos palos.  
¡Ay, ay, ay!

**Tipo de escena:** exterior (delante de un mesón de Getafe).

**Función:** preludio.

**Precisión:** el estribillo del *¡Ay, ay, ay!* refleja, no sin cierto aire burlesco, el padecimiento que va a sufrir durante toda la comedia Inés quien, recuérdese, está bailando bajo la atenta mirada de don Félix. Los movimientos de la labradora, sus ademanes y sus gestos se bailan al son de una letra que aúna lo culto y lo popular a imagen y semejanza del encuentro entre corte y aldea que simboliza Getafe, y el tono prelude la victoria del amor sobre el interés o, si se prefiere, de la villa (Inés) sobre palacio (don Félix). Especialmente los versos que cierran la primera quarteta son los que anticipan el triunfo de los engaños de la villana, el éxito de su segundo enredo, cuando, disfrazada de Gila, entrará a servir para doña Ana y logrará impedir el matrimonio de su galán con otra dama, con doña Elena.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 98.

**Acto I, vv. 888-889 y 900-901.** [Inés cita, después de su baile, a don Félix en la tapia de su casa para esa misma noche. El diálogo que ambos mantendrán es, en realidad, una lucha de fuerzas entre la conducta descaradamente engañosa de un supuesto noble (cuya única intención es gozar de la villana), y la actitud cautelosa de Inés, consciente de la desigualdad que los separa. El recelo de la labradora vencerá la obstinación del galán por penetrar en su casa, y su desconfianza la cifra Lope musicalmente en un tono trezado en la intervención de la villana, el cual se repite hasta en dos ocasiones. No se canta]:

INÉS: Vete, mis ojos, vete;  
mira que amanece.

**Tipo de escena:** interior (en casa de Inés) y nocturna. Don Félix, fuera, en la calle.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** el contenido de los versos se trenza con el género de las alboradas, pero en esta comedia su inclusión no está relacionada con la separación de los amantes tras haberse fundido en la intimidad que ofrece la noche, sino que su empleo describe el recelo de la labradora, quien desconfía de los requiebros amorosos de don Félix por su enraizada conciencia social. La música vuelve a ser el cauce mediante el que Lope expresa una de las cualidades distintivas de la protagonista, Inés, quien no se deja encandilar por la promesa de matrimonio y se mantiene firme en su decisión de no dejar entrar al galán en su casa.

**Recopilación:**

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 454A.

**Acto II, vv. 1637, 1642, 1647, 1652 y 1657.** [Es el primer reencuentro entre doña Ana y don Félix después de que este partiera a Sevilla y, a pesar de que la dama ya ha intentado sonsacarle al criado Lope si su señor le había sido infiel (vv. 1287-1352),

sus sospechas volverán a ser la piedra de toque del diálogo que mantendrá ahora con el noble y en el que la dama citará los versos de una conocida canción. No se canta]:

DOÑA ANA: ¡Afuera, consejos vanos  
que despertáis mi dolor!  
No me toquen vuestras manos  
que en los consejos de amor  
los que matan son los sanos.

**Tipo de escena:** interior (en casa de doña Ana) y cortesana.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** estos cinco versos de autoría culta (se atribuyen al Duque de Sessa) y entretreídos en el parlamento de doña Ana acopian las sospechas, los celos y el rechazo de la dama ante los posibles escauceos de don Félix en Sevilla, los cuales, lamentablemente para ella, están bien fundados.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 136.

**Acto III, vv. 2939-2940, 2949-2950 Y 2978.** [La acción de la comedia ha ido avanzando al dictado de las tretas de la villana, empeñada en desarticular cualquier relación amorosa de don Félix, pero cuando crea Inés que ya lo ha conseguido, sus planes se le volverán en contra. Esta desesperación la expresa la villana en un soliloquio en el que trenza los versos cultos de una conocida canción. No se canta]:

INÉS: aquí verán mis males,  
que en vano corre el que sin dicha nace  
[...]  
porque vean mis males  
que en vano corre el que sin dicha nace  
[...]  
que en vano corre el que sin dicha nace

**Tipo de escena:** interior (en casa de doña Ana) y cortesana.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** don Félix ha perdonado la afrenta de doña Ana, quien lo rechazó por creerlo moro, y ahora quiere volver a casarse con ella. La buenanueva cae como un jarro de agua fría sobre la villana Inés, desesperada al ver cómo sus manejos se han

transformado ahora en sus peores males. De nuevo será la música el cauce por el que el dramaturgo filtre el desaliento de la protagonista, esta vez de la mano de unos versos cultos atribuidos a don Francisco de Baroja, príncipe de Esquilache.

**Recopilación:**

*El villano en su rincón (6)*

**Acto II, vv. 1252-1301.** [Envueltos en un ambiente idealizado que evoca la literatura pastoril, los villanos cantan y danzan alrededor de un olmo una larga composición, pero en la escena se encuentran también dos personajes pertenecientes a la esfera cortesana, Otón y Marín. Indica la acotación *Canten los Músicos y Bruno cante solo*]:

MÚSICOS: A cazar va el caballero  
por los montes de París,  
la rienda en la mano izquierda,  
y en la derecha el neblí.  
Pensando va en su señora,  
que no la ha vista al partir,  
porque, como era casada,  
estaba su esposo allí.  
Como va pensando en ella,  
olvidado se ha de sí:  
Los perros siguen las sendas  
entre hayas y peñas mil.  
El caballero va a su gusto,  
que no le quiere regir.  
Cuando vuelve el caballero,  
hallose de un monte al fin;  
volvió la cabeza al valle,  
y vio una dama venir,  
en el vestido serrana  
y en el rostro serafín.  
[Sale Lisarda a bailar]  
Por el montecico sola.  
¿cómo iré?  
¡Ay Dios! ¿Si me perderé?  
¿Cómo iré, triste, cuitada,  
de aquel ingrato dejada?  
Sola, triste enamorada,  
¿dónde iré?  
¡Ay Dios! ¿Si me perderé?  
-¿Dónde vais, serrana bella,  
por este verde pinar?  
Si soy hombre y voy perdido,  
mayor peligro lleváis.  
-Aquí cerca, caballero,  
me ha dejado mi galán,  
por ir a mar un oso  
que ese valle abajo está.  
-¡Oh mal haya el caballero  
en el monte al lubricán  
que a solas deja su dama,  
por matar un animal!  
Si os place, señora mía,

volved conmigo al lugar,  
y porque llueve, podréis  
cubriros con mi gabán.  
Perdido se han en el monte  
con la mucha obscuridad;  
al pie de una parada peña  
el alba aguardando están.  
La ocasión y la ventura  
siempre quieren soledad.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación, descriptiva y preludio.

**Precisión:** se trata de una larga composición dividida en tres partes, un romance, un zéjel y, de nuevo, otro romance aunque en esta ocasión en forma dialogada. Los veinte primeros versos del romance inicial retoman el motivo medieval del cazador y la serrana con los que se podría vincular Otón y Lisarda quien, justo en ese momento, sale a escena para bailar el zéjel. La letra del tono describe ahora las preocupaciones de la villana por el amor que siente hacia su galán aunque la canción no se trenza solamente con el argumento secundario de los amores entre estos personajes, sino que el motivo de la pérdida del que habla el último romance parece preludiar la treta que urdirá el Rey (fingirse perdido en el bosque) para lograr ver a Juan Labrador.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 68.

**Acto II, vv.1865-1876.** [El verdadero conflicto dramático que subyace en la obra es el rechazo de Juan Labrador hacia su monarca al que honra y respeta, pero al que se niega a ver como ha dejado grabado en su epitafio. Sin embargo, el encuentro entre el villano y el Rey tendrá lugar entre fingimientos y falsedades, porque urde el monarca todo un plan para acercarse a él: perderse por el monte y acudir a casa de Juan Labrador bajo los ropajes de un falso alcaide de Paris. El villano lo acoge y es en la cena cuando cantan los Músicos]:

MÚSICOS: ¡Cuán bienaventurado  
aquel puede llamarse justamente,  
que sin tener cuidado  
de la malicia y lengua de la gente,  
a la virtud contraria,  
la suya pasa en vida solitaria!  
Caliéntase el enero

alrededor de sus hijuelos todos,  
a un roble ardiendo entero,  
y allí contando de diversos modos  
de la extranjera guerra,  
duerme seguro y goza de su tierra.

**Tipo de escena:** interior y aldeana (en casa de Juan Labrador).

**Función:** irónico-burlesca e interludio.

**Precisión:** Lope bebe de la influencia garcilasiana de la segunda égloga para crear esta silva de doce versos de enclave horaciana en la que se elogia la vida natural y sin preocupaciones alejada del mundanal ruido de la corte. Sin embargo, el dramaturgo no se limita en esta obra a recrear el viejo tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, sino que este tono es tan solo una cara de la moneda para cuyo reverso deberá el espectador restar paciente, pues hasta el acto III (vv. 2880-2885) no podrá interpretarse la canción en un sentido global y unitario.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 263.

**Acto III, vv. 2027-2040.** [Se inicia el tercer acto con un cuadro villanesco en el que se recrea la costumbre labriega del vareo de la aceituna. La dureza del trabajo se ameniza con la canción. Indica la acotación *Los Músicos de villanos, Constanza, Belisa y Lisarda con varas*]:

MÚSICOS: ¡Ay fortuna,  
cógeme esta aceituna!  
Aceituna lisonjera,  
verde y tierna por de fuera,  
y por de dentro madera,  
fruta dura y importuna,  
¡Ay fortuna,  
cógeme esta aceituna!  
Fruta en madurar tan larga  
que sin aderezo amarga;  
y aunque se coja una carga,  
se ha de comer solo una.  
¡Ay fortuna,  
cógeme esta aceituna!

**Tipo de escena:** exterior y labriega.

**Función:** ambientación y descriptiva.

**Precisión:** este zéjel, junto con la siguiente canción “Deja las avellánicas, moro”, es el telón de fondo que otorga vivacidad a las costumbres labriegas del vareo. Sin embargo, el tono describe en clave metafórica la anatomía del Amor: bajo el simbolismo de la aceituna se presenta como atractivo y tierno de “por fuera”, pero amargo y duro “por dentro”. La situación sentimental de Lisarda se le asemeja: ha conocido los ropajes exteriores más sedosos del amor, pero también las contrariedades que le amargan los pensamientos y le entristecen el corazón por lo que el regocijo general del resto de villanos contrasta con el abatimiento de la joven.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 241.

**Acto III, vv. 2069-2106.** [Si el impulso que movía a los villanos a cantar la anterior canción era hacer más grata la labor del vareo, este segundo tono se presenta como un intermedio al trabajo para contentar a la apenada Lisarda. Es Bruno quien le da permiso a la joven para acompañar a los músicos con el baile: “Vaya, pues habrá después/ para la vara ocasión”]:

MÚSICOS: Deja las avellánicas, moro,  
que yo me las vararé.  
Tres y cuatro en un pimpollo,  
que yo me las vararé.  
Al agua de Dinadamar,  
que yo me las vararé.  
Allí estaba una cristiana,  
que yo me las vararé.  
Cogiendo estaba avellanas,  
que yo me las vararé.  
El moro llegó a ayudarla,  
que yo me las vararé.  
Y respondiöle enojada,  
que yo...  
Deja las avellánicas, moro,  
que yo...  
Tres y cuatro de un pimpollo,  
que yo...  
Era el árbol tan famoso,  
que yo...  
Que las ramas eran de oro,  
que yo...  
De plata tenía el tronco,  
que yo...  
Hojas que le cubren todo,

que yo...  
Eran de rubíes rojos,  
que yo...  
Pues el moro en él los ojos,  
que yo...  
Quisiera gozarle solo,  
que yo...  
Mas dijole con enojo,  
que yo...  
Deja las avellánicas, moro,  
que yo...  
Tres y cuatro de un pimpollo,  
que yo...

**Tipo de escena:** exterior y labriega.

**Función:** ambientación, preludeo y persuasiva y evasiva.

**Precisión:** la canción pretende ahuyentar la tristeza de Lisarda, pero también preludeo alegóricamente la mudanza que van a sufrir Juan Labrador y sus hijos, ya que el árbol engalanado que se menciona en el tono simboliza el ascenso social que, lejos de sus iniciales pretensiones, va a sufrir el labrador, pues por orden real deberá trasladarse a vivir a palacio.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 22A.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1109A.

**Acto III, vv. 2880-2885.** [En palacio, Juan Labrador descubre la verdadera identidad de aquel falso alcaide de París y delante del monarca reconoce su error. El Rey manda llamar a los Músicos, quienes ambientarán la velada en una escena paralela a la transcurrida en el humilde hogar del villano]:

MÚSICOS: ¡Cuán bienaventurado  
un hombre puede ser entre la gente,  
no puede ser contado  
hasta que tenga fin gloriosamente,  
que hasta la noche obscura  
es día, y vida hasta la muerte dura!

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** amonestación, opósito e interludio.

**Precisión:** el tono se contrapone al cantar del acto II con el que comparte íncipit (vv. 1865-1876), porque amonesta la excesiva contundencia y la actitud arrogante e inarmónica de Juan Labrador para con su Rey.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 263.

**Acto III, vv. 2919-2924.** [El interludio musical que acompaña la velada queda interrumpido por la entrada con *máscaras y sayos* de tres alegorías que ponen encima de la mesa un cetro, una espada y un espejo. Los tres objetos están vinculados al Rey y a la monarquía, y es el emblema del espejo el que Juan Labrador ha descuidado. Ese ha sido su error y la sentencia quedará reforzada musicalmente en el último tono de esta Comedia. Indica la acotación *Tornen a cantar*]:

MÚSICOS: ¡Cómo se alegra el suelo,  
cuando sale de rayos matizados,  
el sol en rojo velo,  
así, viendo a su Rey, está obligado  
el vasallo obediente,  
adorando los rayos de su frente!

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** festiva.

**Precisión:** el cantar es un himno que subraya la grandeza de la acción del monarca entendido como la única fuente de calor capaz de concertar los extremos. El tono, situado estratégicamente al final de la obra, recoge la moraleja de la doctrina monárquica que irradia el calor del Rey, que es sol, a diferencia de la vida aislada y fuera de su protección que es a la que aspiraba Juan Labrador.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 256.

*La dama boba (1)*

Acto III, vv. 2221-2310. [Octavio llama a sus dos hijas, Nise y Finea, para que dancen y pueda de este modo comprobarse otro de los nuevos talentos de Finea. Indica la acotación *Octavio, Miseno y Liseo se sienten; los Músicos canten, y las dos bailen así*]:

MÚSICOS: Amor, cansado de ver  
tanto interés en las damas,  
y que, por desnudo y pobre,  
ninguna favor le daba,  
pasóse a las Indias,  
vendió el aljaba,  
que más quiere doblones  
que vidas y almas.  
Trató en las Indias Amor,  
no en joyas, sedas y holandas,  
sino en ser sutil tercero  
de billetes y de cartas.  
Volvió de las Indias  
con oro y plata;  
que el Amor bien vestido  
rinde las damas.  
Paseó la corte Amor  
con mil cadenas y bandas;  
las damas, como le vían,  
desta manera le hablan:  
¿De dó viene, de dó viene?  
-Viene de Panamá.-  
¿De dó viene el caballero?  
-Viene de Panamá.-  
Trancelín en el sombrero,  
-Viene de Panamá.-  
cadenita de oro al cuello,  
-Viene de Panamá.-  
en los brazos el grig[u]iesco,  
-Viene de Panamá.-  
las ligas con rapacejos,  
-Viene de Panamá.-  
zapatos al uso nuevo,  
-Viene de Panamá.-  
sotanilla a lo turquesco.  
-Viene de Panamá.-  
¿De dó viene, de dó viene?  
-Viene de Panamá.-  
¿De dó viene el hijo de algo?  
-Viene de Panamá.-  
Corto cuello y puños largos,  
-Viene de Panamá.-  
la daga en banda colgando,

-Viene de Panamá.-  
 guante de ámbar adobado,  
 -Viene de Panamá.-  
 gran jugador del vocablo,  
 -Viene de Panamá.-  
 no da dinero y da manos,  
 -Viene de Panamá.-  
 enfadoso mal criado;  
 -Viene de Panamá.-  
 es Amor, llámase indiano,  
 -Viene de Panamá.-  
 es chapetón castellano,  
 -Viene de Panamá.-  
 en criollo disfrazado.  
 -Viene de Panamá.-  
 ¿De dó viene, de dó viene?  
 -Viene de Panamá.-  
 ¡Oh, qué bien parece Amor  
 con las cadenas y galas!  
 Que solo el dar enamora,  
 porque es cifra de las gracias.  
 Niñas, doncellas y viejas  
 van a buscarle a su casa,  
 más importunas que moscas,  
 en viendo que hay miel de plata.  
 Sobre cuál le ha de querer,  
 de vivos celos se abrasan,  
 y alrededor de su puerta  
 unas tras otras le cantan:  
 ¡Deja las avellánicas, moro,  
 que yo me las varearé!  
 El Amor se ha vuelto godo,  
 -Que yo me las vareare.-  
 puños largos, cuello corto,  
 -Que yo me las varearé.-  
 sotanilla y liga de oro,  
 -Que yo me las varearé.-  
 sombrero y zapato romo,  
 -Que yo me las varearé.-  
 manga ancha, calzón angosto.  
 -Que yo me las varearé.-  
 Él habla mucho y da poco,  
 -Que yo me las varearé.-  
 es viejo, y dice que es mozo,  
 -Que yo me las varearé.-  
 es cobarde, y matamoros,  
 -Que yo me las varearé.-  
 Ya se descubrió los ojos.  
 -Que yo me las varearé.-  
 ¡Amor loco y amor loco!  
 -Que yo me las varearé.-  
 ¡Yo por vos, y vos por otro!  
 -Que yo me las varearé.-  
 Deja las avellánicas, moro,  
 que yo me las varearé.

**Tipo de escena:** interior y cortesana.

**Función:** interludio.

**Precisión:** bajo la protección de Apolo se defiende la virtud educadora del amor a la luz de la perfecta ejecución del arte de danzar. Esta escena IV del tercer acto, donde la música y la danza adquieren el protagonismo, es el punto álgido, el clímax, del enredo argumental. La perfecta ejecución de los movimientos de Finea demuestran cómo la dama al fin “el seso cobró” (v. 2348) por lo que el enmarañamiento del nudo temático empezará a desanudarse.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 22B.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 751 y 1109A.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 76.

### *La burgalesa de Lerma (3)*

**Acto I, vv. 375, 390, 399, 440, 449, 469 y 486.** [Al margen de su carácter encomiástico, esta comedia enraíza su enredo en el motivo de los celos. Unos celos que provocan que don Félix abandone Madrid cansado de presenciar los cortejos del Conde Mario a su enamorada Clavela. El pretexto que sintetiza su partida es el *leit motiv* de la carta que el caballero le deja a su enamorada, y el cual será repetido por la dama en repetidas ocasiones. No se canta]:

CLAVELA: Ya no más por no ver más.

**Tipo de escena:** interior (en casa de Clavela) y cortesana.

**Función:** descriptiva y preludio.

**Precisión:** se trata de un mote de autoría culta, de Gabriel, “el músico”, que funciona como catalizador de la desesperación exasperante de la dama, quien repite en bucle un verso que preludia el desamor entre la pareja don Félix-Clavela, porque en esta comedia “más pueden celos que amor”. La repetición obsesiva del tono fija su perplejidad ante la huida del caballero y describe su situación, pues se inclina la dama hacia la muerte. Se trata, no obstante, de una reacción hiperbólica cargada de ironía, ya que rápidamente se desvincula de sus deseos moribundos y acepta los requiebros amorosos del Conde Mario.

**Recopilación:**

**Acto II, vv. 1401-1402, 1411-1412 y 1421-1422.** [Vuelve don Félix de Lerma y si en el acto I era Clavela quien padeció, brevemente, el rechazo del galán, en la segunda jornada será él quien sufra, también escuetamente, el desdén de la dama, porque ante su partida, esta decidió atender los amores del Conde. El calvario de don Félix quedará fijado en la canción-refrán que también repetirá el galán en varias ocasiones en un espiral paralelo al de su enamorada en el acto I. No se canta]:

DON FÉLIX: que no es para cada día  
morir y resucitar.

**Tipo de escena:** exterior (en la calle).

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** de nuevo la canción, esta de origen popular, es una coda que recoge en tan solo dos versos la encrucijada del enredo amoroso ante el aborrecimiento de Clavela, pero no es menos cierto que en la repetición del refrán late una cierta ironía, porque don Félix no va a sacrificarse titánicamente para olvidarse de ella, sino que ora urdirá un plan para provocar los celos de la dama, ora acabará aceptando sin objeciones la mano de Leonarda al final de la comedia. Por lo tanto, su tono, al igual que el de Clavela en el acto I, filtran sendas reacciones bajo el mismo tapiz hiperbolizado y anclado en un tratamiento irónico-burlesco típico de la comedia urbana.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 196.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 247.

**Acto III, vv. 2904-3026.** [Al jardín del Conde Mario se ha trasladado la acción y allí se desarrollará hasta el cierre de la comedia. Tanto huéspedes como criados son agasajados con música en una de las escenas cantadas y bailadas más extensas del corpus lopesco. Más de ciento veinte versos en los que se dan cita canciones populares con otras surgidas del ingenio lopesco, pero todas ellas traídas a colación tanto de las circunstancias históricas que vieron nacer la obra como de la acción interna que mueve a los personajes de ficción. Indica la acotación *Danzan, cantan y bailan*]:

Al monte de Burgos  
iba yo, mi madre,  
donde Mudarrilla  
mató a Ruiz Velázquez,  
arcabuz al hombro,  
con pólvora fácil,  
frascos de marfil,  
portafrascos de ante.  
De las altas sierras  
vi bajar a un valle,  
a buscar las sombras  
de los verdes sauces,  
dos serranas bellas  
con canciones tales,  
que a escuchar el tiempo  
pudiera pararse.  
Ya no cogeré yo verbena  
la mañana de San Juan,  
pues mis amores se van.

Ya no cogeré verbena,  
que era la hierba amorosa,  
ni con la encarnada rosa  
pondré la blanca azucena.  
Prados de tristeza y pena  
sus espinos me darán,  
pues mis amores se van.  
Ya no cogeré verbena  
la mañana de San Juan,  
pues mis amores se van.  
Para ver entonces  
sus hermosos talles  
celosías hice  
de unos arrayanes:  
la más blanca dellas,  
bella como un ángel,  
los cabellos de oro  
desataba al aire.  
La menor, trigueña,  
entre dos cendales,  
rizadas cubría  
hebras de alamares.  
Vi bajar tras ellas  
dos bellos zagales  
del prado de Lerma  
y en su villa alcaldes.  
[Salen dos a bailar]  
Pellicos de seda  
llenos de alamares,  
calzones de Holanda  
con puntas de Flandes.  
“¡Hola! –dicen ellas–,  
los del nuevo traje,  
¿vistes en la villa  
a sus majestades?”  
“Al Rey –les responden–  
vimos una tarde,  
y a sus bellos hijos,  
que Dios se los guarde.  
Las fiestas que vimos  
han sido notables,  
bien podemos dellas  
componer un baile.”  
Diéronse las manos,  
reverencia se hacen;  
luego los tres de ellos  
hácense a una parte.  
Como toros dicen  
que a la plaza salen,  
alquilé ventana  
por ver y guardarme.  
UNO: Niña, guárdate del toro.  
TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
UNO: Guárdate del toro, niña.  
TODOS: Que a mí mal ferido me ha.

UNO: Es amor que desatina.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Arma la frente de lira.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Al que coge, sin guarida.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Mata de celos y envidia  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Niña, guárdate del toro.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Guárdate, niña, del toro.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Da engaños y pide oro.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Da vueltas al más dichos.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Al más cuerdo vuelve loco.  
 TODOS: Y a mí mal ferido me ha.  
 UNO: Igualarlos quiere a todos.  
 TODOS: Que a mí mal ferido me ha.  
 Guárdate del toro, niña,  
 que a mí mal ferido me ha.  
 Luego vi que hacían,  
 queriendo imitarles,  
 el juego de cañas  
 que hicieron los grandes,  
 y aplicando a todo  
 sus dulces cantares,  
 dos a dos entraban  
 diestros y galanes.  
 Parta, ao; parta, ao; parta, ao;  
 toca las trompetas, ao.  
 Donde las damas están;  
 carreritas vienen,  
 carreritas van.  
 Corra Amor, háganle plaza,  
 quede el interés corrido,  
 que un hombre tan mal nacido  
 no es justo que entre en la plaza.  
 Si Amor la desembaraza,  
 a la noche habrá sarao.  
 Parta ao; parta ao parta ao,  
 toca las trompetas ao.  
 Donde las damas están;  
 carreritas vienen,  
 carreritas van.  
 Acabado el juego  
 pasan por delante  
 del Rey y de la Reina;  
 humillados vanse.

**Tipo de escena:** exterior (en el jardín del Conde Mario) y cortesana.

**Función:** ambientación, descriptiva, preludio, amonestación, festiva e interludio.

**Precisión:** Lope hace converger todas las hebras que tejen esta comedia. Por un lado, la letra para cantar describe y conmemora a la monarquía y a su círculo cortesano mediante alusiones veladas fácilmente reconocibles por el público para quien, en un primero momento, estuvo destinada la obra, el cortesano. Y, por el otro, la canción también amonesta y preludia el fracaso de una relación, la de Clavela y don Félix, anclada desde un inicio en el binomio celos-amor que los conducirá a su desunión fijada en el estribillo simbólico: “Ya no cogeré verbena/ la mañana de San Juan,/ pues mis amores se van”.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 106 y 298B.

### Con su pan se lo coma (9)

**Acto I, vv. 914-921 y 926-929** [Celio se encuentra con el rey Ramiro en el monte y creyéndolo un hidalgo lo acoge en su hogar tras haberse perdido mientras cazaba. Las palabras del villano y la hospitalidad con la que lo atiende sorprenden al monarca. Alrededor de la mesa, se canta para amenizar la velada. Indica la acotación *Cantan dentro*]:

Por las sierras de Altamira  
huyendo va el rey Marsilio  
un domingo de mañana,  
si entre moros hay domingo.  
Siguiéndole va don Sancho  
en un caballo morcillo,  
que a quien hizo este romance  
lo dijo el caballo mismo.

[...]

Llamaba el moro a Mahoma,  
pero no le daba oídos,  
que estaba haciendo buñuelos  
con tres o cuatro moriscos.

**Tipo de escena:** interior (en casa de Celio) y aldeana.

**Función:** preludio.

**Precisión:** el romance morisco queda interrumpido por los comentarios irónicos de Inarda y Laureta, los cuales, junto con el tono, contribuyen a la aclimatación de una atmósfera campestre. Con su creación, Lope pretendió burlar todas aquellas repeticiones mecánicas que habían ido proliferado en los círculos literarios, pero al margen de esta pretensión que rebosa los lindares ficcionales, la canción preludia el enredo dramático de la comedia: la sordera de Celio ante las peticiones de su padre.

**Recopilación:**

**Acto II, v. 1604.** [A pesar de los deseos de su padre, Celio acepta la propuesta del Rey y abandona su hogar en la aldea para dirigirse a la corte. Allí ha logrado ganarse la confianza del monarca hasta el punto de que todas las negociaciones pasan por sus manos. Tomé llega a palacio con noticias de Fabio, gemelo de Celio, que no está de acuerdo con la nueva vida ajetreada, envidiosa y fatua de su hermano. Celio,

enfurecido con él, lo rechaza embebiendo en su discurso un famosísimo verso. No se canta]:

CELIO: no me dirán,  
cuando canten “*el villano*”  
que me dan, como a mi hermano  
*la cebolla con el pan*

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** opósito.

**Precisión:** Celio se ha enfurecido por el rechazo que le procesa Fabio y altanero se desliga de la humildad vinculada a su vida anterior y a su hermano mediante el uso comparativo que en su respuesta adquiere el verso de la conocidísima canción: mientras su hermano tiene pensamientos bajos propios de villanos y debe conformarse con la llanura del pan y la cebolla, él ahora puede escoger acompañar ese pan con “polla” o “perdiz regalada” y todo ello lo come “en plata dorada”, por lo que el verso del tono opone a dos hermanos, cuya semblanza física parece ser ahora lo único en lo que se asemejan.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 169.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1540A.

**Acto II, vv. 1884, 1887 y 1891.** [Es significativo que la única canción que se canta en la corte se robustezca de un halo triste al ser denominada por Fabio como “endecha”. Este ha sido invitado a la corte por su hermano y allí espera ahora a que Celio lo reciba. Pero previamente, el espectador es testigo de todo el ritual ceremonioso que acompaña el despertar de Celio, quien pretende que los Músicos le canten “una cosa alegre” (v. 1885)]:

MÚSICOS: Pensativo está Rodrigo...  
[...]  
Melisendra está en Sañuela...  
[...]  
En un arroyo de perlas...

**Tipo de escena:** interior y palaciega.

**Función:** melancólica.

**Precisión:** la transformación que ha sufrido Celio durante su estancia en la Corte la ha podido comprobar el espectador con sus despotas comentarios hacia sus propias y humildes cunas. Ahora se ha endiosado, ninguno de los tonos que intentan cantar los músicos lo satisfacen, porque el sufrimiento que se destila de ellos armoniza con su nueva situación, saturada por los trajines de la corte. Ha pedido que la música lo alegrara, pero esta no logra su cometido y, por lo tanto, la tristeza de la única canción que se canta en palacio contrastará con el resto de tonos, cantados en la aldea, y celebrados por la felicidad de los villanos.

**Recopilación:**

**Acto II, vv. 1960-1967.** [El regocijo abraza a la villana Inarda y a Fabio quienes llegan de nuevo a su hogar, a la aldea, tras su breve estancia en la corte. Indica la acotación *Salen la música y todos los Pastores bailando*]:

A los verdes prados  
baja la niña,  
ríanse las fuentes,  
las aves silban.  
A los verdes prados  
la niña baja,  
las fuentes se ríen  
las aves cantan.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación y festiva.

**Precisión:** la composición imita la voz popular, pero ha sido creada por la pluma del Fénix para ensalzar el contento de los aldeanos por el regreso de la villana. El despertar de la naturaleza, que también se contenta por ver regresar a Inarda, funciona como metáfora del regocijo que inunda la escena. Ha estado en la corte y todo cuanto allí ha acontecido enaltece su amor por el que ella siente que es su hogar: “Más precio veros cantar,/ las puras almas mostrando,/ que cuantas grandezas vi” (vv. 1977-1979).

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 223.

**Acto II, vv. 1984-1991.** [Se celebra, a continuación, la llegada de Fabio. Indica la acotación *Cantan los Músicos y sale Fabio y Belardo*]:

Con el alto pino  
calla la oliva,  
y a la gala de Fabio  
todas se rindan.  
Con las azucenas  
callen las rosas  
y a la gala de Fabio  
se rindan todas.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación, preludio y festiva.

**Precisión:** este tono celebra ahora la llegada de Fabio en una función paralela a la de la anterior canción. No obstante, en estos versos se preludia el matrimonio entre el villano e Inarda, porque de la misma manera que la naturaleza se rinde ante “la gala de Fabio”, así lo hará también la villana quien, “desengañada de Celio, mudará su amor” (Alín y Barrio, 1997: 260).

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 259.

**Acto III, vv. 2203-2244.** [Se inicia el tercer acto preparando la escena festiva hasta su eclosión en la canción-baile por petición de Fabio: “Ea, mi dulce esposa,/ alegre el día de mi bien, haciendo/ una danza amorosa” (vv. 2197-2199). Indica la acotación *Dacen así*]:

Al casamiento de Fabio,  
mayoral del monte nuestro,  
previenen fiestas y bailes  
los pastores y vaqueros.  
A danzar sale gallarda  
la bella Inarda y Fineo  
y aunque fuera diferente  
fuera la gallarda en vellos.  
Con una y otra mudanza  
dan vueltas y trocan puestos,  
ya de guerra, ya de paz,  
siguiendo los instrumentos.  
¡Al arma! ¡Al arma!  
¡Al arma, pensamientos,

que quieren defenderse los deseos!  
En alto me veo,  
capillo de oro tengo.  
Moros veo venir;  
no puedo huir,  
y aunque pudiera no quiero.  
Ten, Amor, el arco quedo,  
que soy niña y tengo miedo.  
Érame yo niña,  
y niña en cabello,  
guardaba ganado,  
no guardaba el pecho.  
Andando cazando  
Viome el caballero;  
palabras me dijo  
que me enternecieron.  
Ten, Amor, el arco quedo,  
que soy niña y tengo miedo.  
¡Al arma! ¡Al arma!  
¡Al arma, pensamientos,  
que quieren defenderse los deseos!  
En alto me veo,  
capillo de oro tengo.  
Moros veo venir;  
no puedo huir,  
y aunque pudiera no quiero.  
Ten Amor, el arco quedo  
que soy niña y tengo miedo.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación, descriptiva y festiva.

**Precisión:** el tono describe simbólicamente los estadios por los que ha pasado la relación entre los desposados hasta eclosionar en esta exaltación de la alegría. Un regocijo que, sin embargo, quedará truncado por la llegada a la aldea de un personaje perteneciente a la esfera noble, ya que interrumpe Celio la boda arrepentido de su partida.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 30 y 94. El conjunto del romance queda recogido en el *Apéndice A*, nº. 2

**Acto III, vv. 2658-2659 y 2736-2737.** [Finalmente, se aplaude el regreso de Celio a su hogar con un refrán cantado que abre y cierra la escena. Indica la acotación *Salen los Villanos músicos, Celio, Fabio, doña Elvira y Tomé*]:

MÚSICOS: Al cabo de los años mil,  
vuelven las aguas por do solían ir.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** descriptiva, festiva e introito y conclusión.

**Precisión:** la canción describe el restablecimiento del orden original de las cosas, porque el Rey accede a la petición de Celio y le permite regresar a su cuna. Su retorno queda enmarcado por este refrán que se canta dos veces, en la apertura y en el cierre de esta escena.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 3D.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 42 y 536.

**Acto III, vv. 2842-2843.** [Nuño y Ricardo quieren acabar con el Rey y culpar de ello a Celio, pero la fortuna ha querido que el villano sea testigo de esta conversación. Indica la acotación *Canta Celio*]:

CELIO:        *Quien madruga, Dios le ayuda*  
                  *Quien mal anda, en mal acaba.*

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** amonestación

**Precisión:** Celio vuelve a ser un campesino, pero ni tan siquiera en la aldea se libra de los tentáculos de la corte. Oculto de unos caballeros, escucha cómo se está urdiendo un plan para acabar con el Rey. Para no ser descubierto se finge sordo y va cantando estos refranes tras los que se advierte del trágico final de aquellos que pretenden traicionar a su monarca.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 361.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 21.

**Acto III, vv. 3087-3110.** [Esta última canción cierra la estructura circular en que se fija esta comedia. De nuevo el Rey vuelve a extraviarse en el monte y, de nuevo, es acogido en casa de Fabio donde la música vuelve a amenizar la cena. Indica la acotación *Cantan los Músicos, y el Rey comiendo su cena, sirviendo Nuño*]:

MÚSICOS: El que vive libremente  
vida estragada y ociosa  
y muere como ha vivido,  
que con su pan se lo coma.  
Quien enriquece del juego,  
o el arcaduz de su esposa  
otro conduce en su casa,  
que con su pan se lo coma.  
El que por ser descortés  
a nadie quitó la gorra  
y vive y muere malquisto  
que con su pan se lo coma.  
El que por solo alabarse  
no hay mujer buena en su boca,  
si no lo fuere la suya,  
que con su pan se lo coma.  
El que no teniendo haciendo  
de ser gastador blasona,  
si en el hospital muriere,  
que con su pan se lo coma.  
El que hiciere a su señor  
una traición alevosa,  
si le cogieren en ella,  
que con su pan se lo coma.

**Tipo de escena:** interior y aldeana.

**Función:** amonestación.

**Precisión:** el monarca conoce la artimaña, sabe que quieren envenenarlo porque así se lo advirtió el villano en el monte. Tras el cantar, y bajo el *leit motiv* que da título a esa comedia, late advertencia, cuyas trágicas consecuencias acabarán padeciendo los traicioneros a la corona, Nuño y Ricardo a quienes el monarca ordenará despeñar.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 29.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 425.

### *El perro del hortelano (1)*

**Acto II, vv. 1644-1647.** [Diana, la condesa de Belflor se ha enamorado de su secretario Teodoro, pero el eslabón que los separa dentro de los férreos estamentos sociales enredan a la dama en un continuo vaivén. Le ha confesado a su criada Anarda que ama pero ha seguido velando la identidad de su enamorado, porque es consciente de la imposibilidad y por ello se propone “no querer”, pretensión que quedará recogida en el tono. Indica la acotación *Canten dentro*]:

¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciese  
que en queriendo amar aborreciese!  
¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciera  
que en no queriendo amar aborreciera.

**Tipo de escena:** interior (en el palacio de la condesa de Belflor) y cortesana.

**Función:** irónico-burlesca y opósito.

**Precisión:** la canción popular plantea ese deseo fuera “del límite humano” (v. 1655) al que aspira la Condesa empleando las dos formas del subjuntivo que denotan irrealidad. Funciona como opósito respecto al argumento dramático porque Diana no logrará aborrecer a Teodoro e, irónicamente, el mismo personaje que se vanagloriaba de tener su “honor por más tesoro” (v. 330), terminará traicionando los valores de una sociedad que, de haberlo sabido, jamás le hubiera permitido casarse con su secretario.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 60.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 729A.

**Ello dirá (5)**

**Acto III, vv. 2334-2365.** [El primero de los espacios musicales tiene lugar en el prado, en Estelia, donde los labradores cantan y bailan para recibir al conde Teodoro y a su esposa Marcela, aldeana que, en realidad, es hija del rey Otón. A pesar de que el cantar parece colorear la escena de alegría y jolgorio ante la aparente dicha del matrimonio, la unión es un enlace desdichado, porque Teodoro ama a Octavia y se ha visto obligado a casarse con Marcela por orden real. Se abre una nueva escena e indica la acotación *Música de labradores y baile Salicio, Laura, Claridano, Elpino, el Conde, Marcela y Fabio*]:

¡Viva el mayo y los amores!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el mayo que florece!  
¡Y viva el Conde!  
¡Los montes con los laureles!  
¡Y viva el Conde!  
¡Los jardines con claveles!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el capitán valiente!  
¡Y viva el Conde!  
¡Para que los turcos tiemblen!  
¡Y viva el Conde!  
¡Su esposa, que con él viene,  
por muchos años le goce!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el mayo y los amores!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el Conde vitorioso!  
¡Y viva el Conde!  
¡Que mata turcos y moros!  
¡Y viva el Conde!  
¡En estos prados y sotos!  
¡Y viva el Conde!  
¡Salten venados y corzos!  
¡Y viva el Conde!  
¡Sus frutos le rindan todos!  
¡Y viva el Conde!  
¡y por mil años dichosos,  
Marcela y él se desposen!  
¡Y viva el Conde!  
¡Viva el mayo con sus flores!  
¡Y viva el Conde!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva, irónico-burlesca e introito.

**Precisión:** se abre una nueva escena con la buenaventura matrimonial que los labradores le profesan a su señor. Un cuadro, no obstante, tras el que late una flagrante ironía, porque tanto el público como los desposados conocen quién es el verdadero amor del Conde. La dicha para el matrimonio fijada en la perenne felicidad repetida en el tono (“por mucho años”, “por mil años”) no la anhela ni el propio Teodoro, quien le tiene reservada a su esposa una temprana muerte.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 399.

**Acto III, vv. 2366-2375.** [El aparente regocijo de la escena no termina con el anterior tono, sino que a continuación será el turno de tres labradores quienes, individualmente, cantarán en intervenciones parejas (de diez versos cada una) su particular buenaventura para los desposados. Es primero el turno de Laura]:

LAURA: Mil años vivan, amén,  
el señor Conde y la Conda.  
Daldes todo parabién,  
porque a los ecos responda  
alegre la mar también.  
No quede un ave en el valle  
que el pico amoroso calle.  
Canten las fuentes y el viento,  
que si da envidia el contento,  
todos pueden murmuralle.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva e irónico-burlesca.

**Precisión:** el denominador común que empareja esta canción con las dos siguientes es, de nuevo, la sutil ironía con la que Lope compuso los tonos. Este recoge los motivos (la envidia y las murmuraciones) y el lugar donde Teodoro querrá dar sepultura a Marcela (el mar), pero lo hace desde un tratamiento alegre y dichoso que contrastará con la hosca significación que este acabará adquiriendo en la obra.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2376-2385.** [Es ahora el turno de Elpino]:

ELPINO: Para bien seáis venido,  
matador de turcos fieros;  
ni olmo en prado, ni ave en nido,  
deja de inclinarse a veros  
de vuestra ausencia ofendido.  
Y enojárale, ¡por Dios!,  
vuestro discurso importuno,  
a no ser disculpa en vos,  
que a la corte fuistes uno  
y a la villa volvéis dos

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva e irónico-burlesca.

**Precisión:** en este tono se conmemoran las proezas bélicas del Conde y se enaltece su figura, pero se cierra la composición con dos punzantes versos que bien le pesan a Teodoro: “que a la corte fuistes uno/ y a la villa volvéis dos”; una unión que querrá revertir arrojando a su inocente esposa al mar.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2386-2395.** [Finalmente, canta el labrador Salicio]:

SALICIO: Yo, que con años mayores  
más contento tengo en veros,  
quisiera, ¡oh, claros señores!,  
de nuestro monte ofreceros  
todas las frutas y flores.  
Mas pues tan estéril suelo  
solo produce lealtad,  
entre montañas de hielo,  
recebid la voluntad  
y pareceréis al cielo

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva e irónico-burlesca.

**Precisión:** este tono cierra la escena más musical de toda la Comedia y está construido alrededor de un nexo adversativo que introduce la segunda estrofa de la composición. En ella se revierte el tópico horaciano de la abundancia natural, puesto que los cinco primeros versos se apoyan en el presente de subjuntivo, un tiempo verbal que denota irrealidad (“quisiera”). Ese suelo no ofrece “frutas”, ni “flores”, pero se compensa su esterilidad por la “lealtad” de quienes lo habitan. Esta cualidad dibuja una

frontera entre aldea y corte, porque si en aquella gobierna el contento de los fieles pastores, en esta imperan las habladurías y la desconfianza. La canción de Salicio, no obstante, destila, como las anteriores, una flagrante ironía fijada en el opósito aldea-corte, porque en ese escenario que solo produce “lealtad” es donde un personaje perteneciente al mundo palaciego va a urdir la muerte de su mujer cuando finalice este recibimiento.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2951-2954.** [El último tono de la Comedia recoge, como si de un principio universal se tratase, la verdad sobre la que se enraíza el enredo amoroso de esta obra y de tantas otras composiciones lopescas donde el dios Amor es el verdadero protagonista. Los Músicos cantan en la escena nupcial entre Teodoro y Octavia. Indica la acotación *Los músicos*]:

No hay placer  
como, querido, querer.  
No hay pesar  
como, aborrecido, amar.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** descriptiva, festiva e interludio.

**Precisión:** la seguidilla contrapone el placer de amar y ser correspondido con el pesar de amar y ser aborrecido. Dos estadios amorosos antitéticos que armonizan con las contrarias emociones de las dos damas presentes en la escena, pues mientras que en los dos primeros versos se proyecta el sentimiento de regocijo de Octavia, feliz por casarse con Teodoro; en los restantes se recoge el tormento de Marcela, quien a hurtadillas está contemplando cómo su marido se casa con otra después de haber ordenado su muerte.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 330.

### *La moza de cántaro (5)*

**Acto II, vv. 1031-1034.** [Doña Ana rechaza estar a solas con el Conde e insiste en que don Juan, a quien realmente ama, los acompañe en la velada nocturna. Cantan los Músicos]:

MÚSICOS: ¿De qué sirven, ojos serenos,  
que no me miréis jamás?  
De que yo padezca más,  
y no de que os quiera menos.

**Tipo de escena:** interior (en casa de doña Ana) y cortesana.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** la seguidilla popular describe el sentimiento de rechazo que padecen todos los personajes que habitan la escena: doña Ana no mira con ojos apasionados al Conde quien, sin embargo la pretende. Ella se ha enamorado de su primo, de don Juan, pero este a su vez tampoco la corresponde en su amor, porque suspira por otra mujer

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 21.

**Acto II, vv. 1237-1240 y 1250, 1260, 1270 y 1280.** [Doña María se compadece de su rústica y humilde situación actual. Es fugitiva de la justicia tras haber vengado una afrenta de su padre y no le ha quedado otra solución que enmascararse bajo el disfraz de criada de un indiano. En su poético monólogo cita primero estos cuatro versos de una conocidísima letrilla de Góngora y, seguidamente, los glosa. No se canta]:

MARÍA: Aprended flores de mí  
lo que va de ayer a hoy  
que ayer maravilla fui  
y hoy sombra mía aún no soy.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** descriptiva y amonestación.

**Precisión:** la composición describe la situación actual en que se encuentra doña María/ Isabel. Frente a la mujer noble que era antes, ha quedado ahora reducida al eslabón inferior de la sociedad por lo que la letrilla es un canto al desengaño, a la

brevedad de todo cuanto acontece fijado en la metáfora de las flores. La advertencia que también destila el tono cobra si cabe más valor porque es un consejo que no viene de oídas, sino que sabe muy bien doña María de lo que está hablando pues es ella quien se encuentra en esta situación.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 138.

**Acto II, vv. 1527-1528.** [Cuando termina doña María su monólogo (1237-1280) en el que se glosa la letrilla gongorina, entra en escena don Juan quien le confiesa a la impostada moza de cántaro su amor. Ella, sin embargo, se sabe ahora reducida al vulgo y como está plenamente identificada con su nuevo estamento social, está dispuesta a renegar del amor que también le profesa al caballero. Por ello se cierra su intervención recuperando los dos primeros versos del tono anterior. No se canta]:

MARÍA:   Aprended flores de mí  
              lo que va de ayer a hoy.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** conclusión.

**Precisión:** a pesar de que don Juan le ha confesado su amor, doña María/ Isabel sabe que no es posible la unión de un galán con una moza de cántaro y se lamenta de desdeñarlo cerrando la escena con los dos versos de la letrilla gongorina con los que concluye también cualquier posibilidad de corresponderle en su amor.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 138.

**Acto II, vv. 1793-1796.** [Doña María/ Isabel se muestra apenada por la imposibilidad de su amor con don Juan. Leonor, criada de doña Ana, le ha presentado, sin embargo, a un pretendiente de su mismo eslabón social, a Pedro, criado que al verla tan triste recupera en su conversación con ella una conocida canción de la época. No se canta]:

PEDRO: ¿Quién te me enojó, Isabel?

Que, con lágrimas lo pene,  
hágote voto solene  
que pueden doblar por él.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** los versos describen el estado anímico de doña María/ Isabel, pero a la vez la actitud brava y defensiva de Pedro quien, lamentablemente para él, no va a ser correspondido en su amor.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 160.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 449.

**Acto III, vv. 2559-2561.** [La apertura del tercer acto se opone a la tristeza con la que se cerraba el segundo, porque se celebran ahora las bodas entre los criados Leonor y Martín, cuyos padrinos van a ser doña María/ Isabel y don Juan. Indica la acotación *Músicos cantando*]:

MÚSICOS: En la villa de Madrid  
Leonor y Martín se casan;  
corren toros, juegan cañas.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** ambientación, festiva, opósito e introito.

**Precisión:** es cierto que la canción alude a los novios, pero, sin embargo, desde ese momento hasta el final de la comedia va a ser doña María la verdadera protagonista de las intervenciones del resto de los personajes. El novio se lamenta de la letra por incluir a los “toros” asociados sinecdóticamente con la infidelidad. No obstante, esta alusión no representa ninguna amenaza para el feliz desenlace y, por ello, la canción funciona como opósito de lo que a continuación sucederá.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 285.

### Los ramilletes de Madrid (4)

**Acto I, v. 279.** [Tras el frío recibimiento de su antigua amada Belisa, Fabio aconseja a su amo Marcelo que la olvide con un nuevo amor. En la calle Imperial, siempre abarrotada de mujeres que acuden a comprar bonitos ramilletes, atribuye una característica femenina con cada planta y de este modo el criado puede citar en su parlamento un conocidísimo verso. No se canta]:

FABIO: El apio las opiladas  
si un niño es opilación.

**Tipo de escena:** exterior (en la calle Imperial, Madrid).

**Función:** preludio.

**Precisión:** el verso pertenece al celeberrimo romance *Hortelano era Belardo*, del propio Lope de Vega, cuyo protagonista, alter ego lopesco también intenta superar, como Marcelo en esta comedia, una ruptura sentimental del pasado con otro amor. Este romance de juventud evocaba originalmente el tumultuoso episodio entre el Fénix y su primer gran amor, Elena Osorio, pero en la obra anticipa la desunión matrimonial de la pareja Marcelo-Belisa no solo por el carácter autobiográfico de la composición, sino por las propiedad abortivas relacionadas con el apio.

**Recopilación:**

**Acto I, vv. 655 y 700.** [Siguen amo y lacayo paseándose por la calle Imperial cuando se encuentran a la mudable Belisa. Fabio, para hacerla sufrir, le cuenta que Marcelo ya la ha olvidado con otra mujer y, de nuevo, otro verso del antiguo romance *Hortelano era Belardo* es traído a colación. No se canta]:

FABIO: a la traza del romance,  
*manos blancas y ojos negros.*  
[...]  
BELISA: *manos blancas y ojos negros.*

**Tipo de escena:** exterior (en la calle Imperial, Madrid).

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** el verso es utilizado para describir la belleza del nuevo amor de Marcelo, Rosela de quien ha quedado prendado mientras compraba flores a una labradora. Recuerda a aquella doncella “con el pecho blanco/ y la ceja negra” del romance lopesco proverbializado. Sucede, sin embargo, que el rechazo ha despertado los celos de Belisa que ahora afirma querer hacer todo lo posible para recuperar a Marcelo.

**Recopilación:**

**Acto III, vv. 2127, 2140 y 2142.** [Llega el lacayo Fabio con una carta de despedida de su amo Marcelo para Belisa. Ha partido hacia Irún con motivo de las dobles bodas reales de 1615 y en el escrito compara sus lágrimas con las de Durandarte, protagonista del célebre romance “¡Oh, Belerma, oh Belerma!”. En su diálogo con Fabio, la reacción de Belisa al exagerado sufrimiento de Marcelo trae a colación unos versos irónicos pertenecientes a dos romances distintos. No se canta]:

BELISA: solo le ha faltado  
a cada copla de aquestas  
*¡ay, ay, ay!*  
[...]  
pide un traslado  
al célebre don Luis  
de Góngora, que guardado  
dijo que tuvo Belerma  
ese corazón siete años  
*envuelto en un paño sucio*  
FABIO: Luego bien nos vendrá a entrambos,  
*¡ay, ay, ay!*

**Tipo de escena:** interior (en casa de Belisa) y cortesana.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** los versos del “ay, ay, ay” hacen referencia al famoso baile de nombre homónimo que el propio Góngora había calificado en tono burlesco de “tan dolorido y tan mustio”. Con su alusión, Belisa es está burlando del sufrimiento hiperbolizado de Marcelo. Y lo propio hará con el verso “envuelto en un paño sucio”, perteneciente al famosísimo romance gongorino “Diez años vivió Belerma”, cuyo tono burlesco se ajusta perfectamente al aire socarrón de la réplica de la dama.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 98.

-Carreño, Antonio, (1982). *Romances*, de Luis de Góngora, pp. 106-114.

**Acto III, vv. 2220-2255.** [La acción se traslada de Madrid a Irún, donde Marcelo y Lucindo son testigos del paseo en barca que Felipe III disfruta con su hija, Ana de Austria, antes de entregársela a su futuro esposo, el rey de Francia. Una pintoresca escena a la que le sigue una larga acotación *Si quisieren la podrán hacer, y dará vuelta con las dos personas reales sentadas, y todo cubierta de árboles; la música saldrá de vizcaínos, y el baile de tres vizcaínas con panderos y un vizcaíno que las guíe. Cantan*]:

Sea bienvenida  
la reina linda,  
sea bienvenida.  
Venga el sol de España  
Muy enhorabuena,  
norabuena venga  
la linda señora.  
Sea bienvenida  
para ser Aurora,  
sea bienvenida  
de Francia dichosa.  
Sea bienvenida,  
Guipúzcoa la adora,  
sea bienvenida,  
provinciana toda,  
que no vizcaína.  
Sea bienvenida  
la reina linda,  
sea bienvenida.  
Felipe divino,  
venga norabuena,  
los franceses lirios,  
venga norabuena,  
junte a sus castillos,  
venga norabuena,  
que duren mil siglos,  
venga norabuena.  
Mas no vizcaíno:  
guipuzcoano sea,  
venga norabuena,  
norabuena venga,  
venga norabuena.

[Muden el son a folias]

Zure vegi ederro  
en el astana  
cativaturic nave  
librea nintzana.

**Tipo de escena:** exterior (en el río Bidasoa).

**Función:** ambientación, descriptiva y festiva.

**Precisión:** el tono es un canto de bienvenida, un himno que enaltece y celebra la grandeza de los personajes y la llegada de Isabel a territorio español como futura reina y esposa de Felipe IV. Los cuatro últimos versos en euskera alaban la cárcel de amor en la que ha caído preso el enamorado, quizá Felipe IV, a quien se mencionaba en la canción de bienvenida; quizá, Marcelo, personaje ficticio de esta comedia enamorado de Belisa, pero que, finalmente, acabará casándose con Rosela.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 102B y 372.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1226.

## Santiago el Verde (7)

**Acto I, v. 1139.** [Ante la inesperada llegada de su hermano, Celia debe recordarle a su galán don García el lugar de encuentro de manera encubierta. No se canta]:

CELIA: Advertid que se os acuerde  
*del Soto de Manzanares.*

**Tipo de escena:** exterior (en la calle) y nocturna.

**Función:** persuasiva y evasiva.

**Precisión:** la referencia del Soto de Manzanares presenta una dilogía, pues mientras que los Músicos la entienden a la luz de un “villancico excelente” (v. 1140), Celia la menciona en su dislocación como topónimo, porque allí es donde pretende reunirse con su enamorado durante la romería de Santiago el Verde.

**Recopilación:**

- LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola y A. VALDIVIA, Francisco. (2010). *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM). Disponible en acceso abierto en: Digital CSIC <http://digital.csic.es/handle/10261/22406>

**Acto I, vv. 1144-1145.** [Don García ha comprendido el lugar en que su enamorada lo ha citado para el día siguiente y tanto él como su criado Pedro ubican cuándo se producirá el encuentro con un verso que rememora una conocida canción. No se canta]:

DON GARCÍA: En Santiago el Verde.  
PEDRO: En Santiago el Verde.

**Tipo de escena:** exterior (en la calle) y nocturna.

**Función:** conclusión.

**Precisión:** el primer acto se cierra con la repetición del verso en un mayor énfasis del dramaturgo por activar la popular copla que se cantará de manera completa ya en la segunda jornada: “¿Quién dice que no es este/ Santiago el Verde?” (vv. 1322-

1323). En realidad, estos tonos no cantados situados estratégicamente en la conclusión del acto I anuncian la musicalidad que va a caracterizar el acto siguiente.

**Recopilación:**

**Acto II, vv. 1322-1323.** [La segunda jornada se inicia en la ciudad de Madrid a la que llegan don Rodrigo y Liseo en busca de Celia, pero rápidamente se traslada la acción a las orillas del río Manzanares. En esta nueva ubicación, a extramuros de la urbe, se adentra el público de la mano de la música y el baile. Indica la acotación *Vanse y salen los que pudieren, bailando en rueda, con guirnaldas de flores, y los músicos cantando*]:

MÚSICOS: ¿Quién dice que no es este  
Santiago el Verde?

**Tipo de escena:** exterior y semi-urbana (a orillas del río Manzanares).

**Función:** ambientación e introito.

**Precisión:** el tono popular no solo cede el paso al espectador hacia ese nuevo espacio donde se desarrollará la acción, sino que también es el encargado de introducir la música cantada en la comedia. El baile y la canción ambientan el jolgorio de la festividad del uno de mayo en que se enmarca el segundo acto, pero también la diversión asociada a la música pincela el lugar con una laxitud y un relajamiento contrapuestos a los férreos reglamentos de la ciudad de donde provenían don Rodrigo y Liseo.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 78.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1239B.

**Acto II, vv. 1350-1358.** [La anterior canción se retoma en forma de copla para seguir coloreando y dotando de verosimilitud la escenificación de una festividad]:

MÚSICO: ¡Oh mayo! Una musa maya  
vaya sin vaya conmigo.  
Quien dice que esto no es  
Santiago el Verde y sus flores,

no tenga dicha en amores,  
cuéstele mucho interés,  
corónsese de ciprés  
y no de arrayán alegre  
TODOS: Quien dice, etc.

**Tipo de escena:** exterior y semi-urbana (a orillas del río Manzanares).

**Función:** ambientación y opósito.

**Precisión:** don García no está participando de la festividad porque no ha encontrado todavía a Celia. Se encuentra triste y, por tanto, el tono le pronostica desdicha “en amores”, ya que está rechazando la llegada de la primavera y con ello el despertar del amor. Sin embargo, la canción funciona, en realidad, como opósito a lo que finalmente sucederá pues, a pesar de las dificultades y los enredos encadenados en el acto III, el amor de don García y Celia quedará salvaguardado por la sagrada ley del matrimonio tal y como era característico en la Comedia Nueva.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 78.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1239B.

**Acto II, vv. 1470-1482.** [Don García sigue inquieto porque no halla a Celia en el Soto. La alegría de la festividad fijada en la música contrasta con su desdicha. Indica la acotación *Salen cantando los Músicos y una mujer bailando*]:

MÚSICOS: En Santiago el Verde  
me dieron celos.  
Noche tiene el día,  
vengarme pienso.  
Álamos del Soto,  
¿dónde está mi amor?

[...]

DON GARCÍA: Álamos del Soto,  
¿dónde está mi amor?

MÚSICOS: Si se fue con otro,  
morireme yo

**Tipo de escena:** exterior y semi-urbana (a orillas del río Manzanares).

**Función:** ambientación, descriptiva y preludio.

**Precisión:** el tono recoge la emoción que mueve a los personajes (los celos), vaticina la venganza de don García ante el rechazo de Celia y, asimismo, es el cauce por

el que el galán deja fluir su incertidumbre. No es baladí que sea esta la única canción de la comedia en la que intervenga uno de los personajes, don García, pues se siente este tan reflejado en lo que cantan los Músicos que decide, por primera vez, participar de la festividad cantando dos versos que interpelan a Celia.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 234.

**Acto II, vv. 1487-1490.** [Don García sale de la escena porque no quiere seguir participando de la festividad hasta que no encuentre a su enamorada Celia, pero los Músicos restan en el escenario y siguen cantando]:

MÚSICOS: Manzanares claro,  
río pequeño,  
por faltarle el agua  
corre el fuego.

**Tipo de escena:** exterior y semi-urbana (a orillas del río Manzanares).

**Función:** ambientación y descriptiva.

**Precisión:** los opósitos agua-fuego remiten al también opuesto binomio realidad-ficción, ya que el Fénix trenza sucesos verídicos y sabidos por el público (como la escasez del río Manzanares) con otros ficticios como el fuego amoroso que une a sus protagonistas, quienes se dan cita en ese espacio conocidísimo de la geografía madrileña. Mediante este juego de elementos contrapuestos construye Lope la seguidilla de aire tradicional encargada, no únicamente de seguir ambientando la popular fiesta de Santiago el Verde, sino de describir metafóricamente la situación vivida por don García y Celia.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 313.

**Acto II, vv. 1821-1836.** [Celia ha abandonado a don García porque su hermano le ha concertado un matrimonio con otro galán, don Rodrigo. Al renegar de su verdadero amor, la dama desafía a Cupido y ese es, precisamente, el baile que tiene

lugar en el último intermedio musical de esta comedia. Indica la acotación *Cantan los músicos y bailan Lisardo, don Rodrigo, Teodora y Celia*]:

Una niña desdeñada,  
ingrata consigo misma,  
orilla de Manzanares,  
valiente a Amor desafía.  
Los dos salieron al campo  
cuando el alba se reía  
de ver huyendo la noche,  
que por unos montes iba.  
Pensó Amor que venía sola,  
y la traidora traía  
otras dos niñas con ella  
que mataban con la vista.  
Pasó Amor la flecha al arco.  
La niña, muerta de risa,  
con un arco de sus ojos  
volvió la flecha ceniza.

**Tipo de escena:** exterior y semi-urbana (a orillas del río Manzanares).

**Función:** ambientación, descriptiva e irónico-burlesca.

**Precisión:** debió de despertar la algarabía entre el público de la época ver bailar a ambas damas enamoradas del mismo galán al son del *desafío* y al compás de una letra que las interpelaba de cerca, porque tan traidora empieza siendo Celia como lo acaba siendo Teodora, quien no dudará en volver a acercarse a don García después de ser conocedora del engaño. El tono canta, por tanto, el juego de traiciones que ha caracterizado la relación entre ambas e ironiza sobre el “desafío” de Celia quien acabará, finalmente, casándose con don García.

**Recopilación:**

### Al pasar del arroyo (6)

**Acto I, vv. 693-712.** [El escenario vuelve a evocar el universo campesino con el que se abría la comedia, porque tras una larga secuencia cortesana en Madrid, la acción vuelve a ubicarse en el pueblo de Barajas. La canción y el baile que inundan la escena son una exaltación de la altanería de Jacinta, de su libertad reflejada en los movimientos del baile y de su jactancia de ser, por decisión propia, una mujer soltera. Indica la acotación *Los Músicos canten, y ella, y el que baile, o cuatro, si fuere mejor, bailen así*]:

MÚSICOS: ¡Oh, qué bien que baila Gil  
con las mozas de Barajas,  
la chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril!  
¡Oh, qué bien, cierto y galán,  
baila Gil, tañendo Andrés!,  
o pone en fuego los pies,  
o al aire volando van.  
No hay mozo que tan gentil  
agora baile en Barajas,  
la chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril.  
¿Qué moza desecharía  
un mozo de tal donaire,  
que da de coces al aire  
y abolar le desafía?  
A lo menos, mas sutil  
cuando baila, se hace rajás,  
la chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril.

**Tipo de escena:** exterior y pseudo-villanesca (en el pueblo de Barajas, donde habitan los impostados labradores, Jacinta y Benito, ambos de origen noble aunque ellos todavía lo desconocen).

**Función:** ambientación.

**Precisión:** el topónimo Barajas del estribillo popular coincide con el lugar donde está transcurriendo la acción, un escenario a medio camino entre lo noble y lo villano. Una mixtura que el espectador también puede hallar entre el carácter lascivo de la canción (al mencionarse en ella el baile de la chacona) y el personaje que la está bailando, una labradora con ademanes nobles.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 59.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1484.

**Acto I, vv. 789-792.** [La escena pseudo-villanesca se cierra con la repetición del estribillo popular. Indica la acotación *Tañan los Músicos, y el que baila acabe esta escena*]:

MÚSICOS: ¡Oh, qué bien que baila Gil  
con las mozas de Barajas,  
la chacona a las sonajas,  
y el villano al tamboril!

**Tipo de escena:** exterior y pseudo-villanesca.

**Función:** ambientación y conclusión.

**Precisión:** todo el carácter airado de Jacinta para con los hombres quedará contenido en esta escena pseudo-villanesca que se cierra con los cuatro versos del estribillo popular, cuya función de conclusión no solo cede el paso a un personaje de origen noble, don Carlos, sino que será también la bisagra que conducirá al espectador hacia la transformación de Jacinta, quien pasará de aborrecer a amar. El baile se erige, de este modo, como la última y más altiva exaltación de la gallardía de una mujer orgullosa de despreciar a Cupido a quien, irónicamente, va a rendirse el resto de la comedia, ya que en el ocaso del acto I el dios niño clava con ahínco flechas doradas en la noble labradora y en el caballero don Carlos.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 59.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1484.

**Acto II, vv. 1446-1449.** [Don Carlos está dispuesto a todo por conquistar a la que la impostada labradora Jacinta. Para ello muda su traje de caballero por el de un hortelano y, a propósito de esta mudanza, exclama su criado Mayo: “Por ti se podrá cantar”]:

MAYO: Hortelano era Belardo  
de las huertas de Valencia

si ha de haber hambre, ¡paciencia!  
Embutir lechuga y cardo.

**Tipo de escena:** exterior y pseudo-villanesca (en la huerta de Benito, pero ni don Carlos es hortelano ni, como se comprobará más adelante, Benito es un verdadero labrador).

**Función:** persuasiva y evasiva, e irónico-burlesca.

**Precisión:** se trata de una versión adaptada de un antiguo romance de juventud de Lope que llegó a ser tan popular que incluso se proverbializó. Cuando se canta, el dramaturgo ya ha revelado la verdadera identidad de Jacinta (vv. 1151-1297) y, por lo tanto, la degradación del caballero sumada a la burlesca canción de Mayo acentúan el carácter desenfadado y fresco de la comedia. Del romance original conserva Lope los dos primeros versos y los siguientes los adapta a la luz del argumento de la comedia: ese “hambre” a la que alude Mayo es el ímpetu de don Carlos por poder gozar de su enamorada, pero el consejo del criado es la “¡paciencia!”, pues hasta tres pretendientes llega a tener Jacinta (don Carlos, don Luis y Benito) por lo que el caballero-jardinero deberá aguardar, como le persuade Mayo en la canción, para poder disfrutar de su dama.

**Recopilación:**

-Durán, Agustín, (1882). *Romancero General o colección de romances castellanos*, t. II, p. 498.

**Acto II, vv. 1870-1881.** [En la huerta de Benito se dan cita los tres galanes, don Carlos, don Luis y Benito, ninguno de ellos verdaderamente aldeano a pesar de estar en un marco campesino. Benito y don Luis se enzarzan en una discusión, pero la tensión de la escena se rebaja con la entrada de Mayo y su canción]:

MAYO: Hortelano era Belardo  
de las huertas de Barajas,  
que los trabajos obligan  
a lo que el hombre no basta.  
Pasado el hebrero loco,  
Siembra para mayo trazas,  
mas ninguna lleva flores:  
aires de Madrid lo causan.  
Todos soplan hacia acá;  
no hay sino bajar la cara  
mientras pasan estos cierzos  
que vienen de las montañas.

**Tipo de escena:** exterior y pseudo-villanesca (en la huerta de Benito, pero con tres personajes nobles: don Carlos, don Luis y Benito).

**Función:** ambientación y persuasiva y evasiva.

**Precisión:** el tono recupera los dos primeros versos del proverbio popular “Hortelano era Belardo/ de las huertas de Valencia”, pero el topónimo de la versión original es sustituido por el lugar en que está transcurriendo la acción de esta comedia, Barajas. La letra contiene metáforas labriegas que aluden a la situación vivida en escena, pero, además, las palabras de Mayo persuaden de nuevo a don Carlos a restar paciente, porque solo de esta manera podrá, finalmente, gozar de su enamorada Jacinta.

**Recopilación:**

-Durán, Agustín, (1882). *Romancero General o colección de romances castellanos*, t. II, p. 498.

**Acto III, vv. 2795-2798.** [La pendenciera Lisarda incluye en su parlamento los versos del conocido estribillo popular que ya había aparecido cantado en el acto I. No se canta]:

LISARDA: mejor  
estábades con el paño  
donde bailaba Antón Gil,  
*con las mozas de Barajas,*  
*la chacona a las sonajas*  
*y el villano al tamboril.*

**Tipo de escena:** interior (en casa de don Luis y Lisarda, en Madrid) y cortesana.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** Jacinta critica la hipocresía de la corte, pero su discurso poco convincente no engaña a Lisarda quien es consciente de que su rival no va a regresar jamás al campo. Ambas rivalizan por el amor de don Carlos y a pesar de las intervenciones de Jacinta evocando el tópico virgiliano, esta no tienen intención de regresar al que fuera su hogar durante tantos años. La canción, por tanto, funciona como un contrapunto burlesco y se torna sagaz ironía al dejar al descubierto la inconsistencia de las palabras de Jacinta.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 59.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1484.

**Acto III, vv. 2883-2898.** [Los aldeanos quieren celebrar el nuevo rango de Jacinta, falsa labradora que, en realidad, es hija del Conde Fabio. Para ello se desplazan hasta casa de don Luis, en Madrid, Teresa, Pacual y Laurencio con sus instrumentos. Indica la acotación *Canten y bailen un labrador y una labradora*]:

LABRADOR Y LABRADORA:

*Al pasar del arroyo  
del Alamillo,  
las memorias del alma  
se me han perdido.  
Al pasar del arroyo  
de Brañigales,  
me dijeron amores  
para engañarme.  
Pero con perderme  
gano yo tanto,  
que al amor perdono  
tan dulce engaño.  
Al pasar del arroyo  
de Canillejas,  
viome el Caballero;  
antojos lleva.*

**Tipo de escena:** interior y pseudo-cortesana (en casa de don Luis, pero con aldeanos cantando y bailando).

**Función:** ambientación, descriptiva, irónico-burlesca e interludio.

**Precisión:** el tono está compuesto por cuatro seguidillas, cuya afamada popularidad, no obstante, tan solo queda atestiguada para la primera de ellas. La canción evoca el lugar en que nacieron los amores entre Jacinta y don Carlos en el acto I. El *leit motiv* del arroyo en que se enraíza el cantar es el centro neurálgico de la unión entre ambos y por este motivo Laurencia rechaza la canción, porque es la descripción del nacimiento de la pasión de su enamorado con otra mujer. Un final que no deja de ser sarcástico si se recuerda la altanería con la que Jacinta rechazaba a Cupido al inicio de la obra.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 4.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 2382.

**Fuente Ovejuna (11)**

**Acto I, vv. 529-544.** [Los aldeanos reciben a su señor, a Fernán Gómez, entre vítores, música y aplausos. Indica la acotación *Sale el Comendador y Ortuño; músicos; Juan Rojo, y Esteban y Alonso, alcaldes*]:

Sea bien venido  
el Comendadore  
de rendir las tierras  
y matar los hombres.  
¡Vivan los Guzmanes!  
¡Vivan los Girones!  
Si en las paces blando,  
dulce en las razones.  
Venciendo moriscos,  
fuerte como un roble,  
de Ciudad Reale  
viene vencedor;  
que a Fuente Ovejuna  
trae los sus pendones.  
¡Vivan muchos años,  
viva Fernán Gómez!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana

**Función:** ambientación, festiva, irónico-burlesca e introito.

**Precisión:** los aldeanos reciben a Fernán Gómez en su villa agradecidos por su labor bélica, pero es destacable la discordancia entre esta exaltante bienvenida y la actitud arrogante, déspota y tirana del Comendador que acabará, irónicamente, muerto en manos de ese pueblo que ahora lo abraza entre vítores y alabanzas.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 373.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1298.

**Acto I, vv. 591-594.** [La escena de recibimiento se cierra con la repetición de los cuatro primeros versos del tono. Indica la acotación *Canten*]:

Sea bien venido  
el Comendadore  
de rendir las tierras  
y matar los hombres.

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva y conclusión.

**Precisión:** cuando el tono cierra la escena de bienvenida, el Comendador ya increpa a Laurencia y a Pascuala creyéndolas de su propiedad por lo que sus intenciones las fija el Fénix tempranamente y no es el Comendador, por tanto, un personaje que entre en decadencia a medida que avanza la trama, sino que su virulencia queda retratada desde un principio.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 373.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1298.

**Acto II, vv. 1474-1476.** [Tras una escena en la que el Maestre y el Comendador comentan el fracaso de sus tropas y la pérdida de Ciudad Real, el espectador se adentra de la mano de la música a un nuevo cuadro festivo en que se está celebrando el casamiento de Frondoso y Laurencia. Indica la acotación *Sale la boda, Músicos, Mengo, Frondoso, Laurencia, Pascuala, Barrildo, Esteban, Alcalde (y Juan Rojo)*]:

¡Vivan muchos años  
los desposados!  
¡Vivan muchos años!

**Tipo de escena:** interior (casa de Esteban) y aldeana.

**Función:** festiva e introito.

**Precisión:** la escena rebosa felicidad, ya que ambos desposados están plenamente enamorados. Dice Frondoso: “risa vierte el corazón/ por los ojos, de alegría” (vv. 1447-1448). No obstante, no tardará el cuadro en tornarse en tragedia.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 105.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto II, vv. 1505-1511.** [Frondoso ordena a Barrillo una copla con motivo del alegre festejo. Sin embargo, los tres anteriores versos (vv. 1474-1476) son, en realidad,

la única manifestación verdaderamente jubilosa y alegre de esta celebración nupcial. Ordena Frondoso: “Vaya la copla te ruego,/ si es la copla razonable” (vv. 1503-1504)]:

BARRILLO: ¡Vivan muchos años juntos  
los novios, ruego a los cielos,  
y por envidias ni celos  
ni riñan ni anden en puntos!  
Lleven a entrambos difuntos,  
de puro vivir cansados.  
¡Vivan muchos años!

**Tipo de escena:** interior (casa de Esteban) y aldeana.

**Función:** preludeo y festiva.

**Precisión:** el de Mengo no es un epitalamio vulgar, porque su letra no alude a la buenaventura de los desposados, sino que Lope abusa de su condición de gracioso para sembrar entre risas la tragedia: el equívoco “cansados/casados”, el mote “difuntos”, etc. son presagios que anticipan el clímax de la ascensión dramática.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 105.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto II, vv. 1548-1571.** [Sigue la fiesta y es ahora el padre de la novia quien ordena a los Músicos que canten: “¡Ea, tañed y cantad,/ pues que para en uno son!” (vv. 1546-1547)]:

Al val de Fuente Ovejuna  
la niña en cabello baja;  
el caballero la sigue  
de la cruz de Calatrava.  
Entre las ramas se esconde,  
de vergonzosa y turbada;  
fingiendo que no le ha visto,  
pone delante las ramas.  
“¿Para qué te ascondes,  
niña gallarda?  
Que mis linceos deseos  
paredes pasan.”  
Acercóse el caballero,  
y ella, confusa y turbada,  
hacer quiso celosías  
de las intrincadas ramas;  
mas como quien tiene amor

los mares y las montañas  
atraviesa fácilmente,  
la dice tales palabras:  
“¿Para qué te escondes,  
niña gallarda?  
Que mis linceos deseos  
paredes pasan.”

**Tipo de escena:** interior (casa de Esteban) y aldeana.

**Función:** ambientación, preludio, festiva y conclusión.

**Precisión:** la canción cierra el cuadro festivo, porque en la siguiente escena irrumpirá Fernán Gómez. El tono está aludiendo a Laurencia y al Comendador, y presagia lo que va a suceder a continuación: el rapto de la labradora por parte del tirano, cuyos deseos van a primar por encima de la voluntad de Laurencia.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 343.

**Acto III, vv. 2030-2032.** [Tras una escena en palacio donde Flores ha ido a comunicarles a los Reyes Católicos que Fernán Gómez está en peligro, se abre una nueva escena de la mano de la música y en medio de la plaza del pueblo de Fuente Obejuna. Indica la acotación *Vanse, y salen los labradores y labradoras, con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza*]:

MÚSICOS: ¡Muchos años vivan  
Isabel y Fernando,  
y mueran los tiranos!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva e introito.

**Precisión:** la relación antitética en la que semánticamente se apoya el tono (vivan / mueran) se expande a las figuras de los monarcas, cuyas justas acciones se van a contraponer con el tiránico y abusivo proceder del Comendador.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 322.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto III, vv. 2037-2044.** [Fronoso, Barrildo y Mengo glosan ahora el anterior villancico. Es primero el turno de Fronoso. Dirá: “Ya va mi copla, a la fe;/ si le faltare algún pie,/ enmiéndelo el más curioso (vv. 2034-2036)]:

FRONDOSO: ¡Vivan la bella Isabel,  
y Fernando de Aragón,  
pues que para en uno son,  
él con ella, ella con él!  
A los cielos San Miguel  
lleve a los dos de las manos.  
¡Vivan muchos años,  
y mueran los tiranos!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva.

**Precisión:** el tono encumbra líricamente a los Reyes de acuerdo con la naturaleza del personaje de Fronoso. A excepción del último tono que opone la grandeza real con la bajeza de Fernán Gómez, el resto de la compisición se entroncaría con las canciones de boda dirigidas a la monarquía.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 322.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto III, vv. 2049-2055.** [Es ahora el turno de Barrildo. Dirá: “Ya va,/ que a fe que la he pensado” (vv. 2047-2048)]:

BARRILDO: ¡Vivan los Reyes famosos  
muchos años, pues que tienen  
la vitoria, y a ser vienen  
nuestro dueños venturosos!  
¡Salgan siempre victoriosos  
de gigantes y de enanos,  
y mueran los tiranos!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva.

**Precisión:** se sigue encumbrando la figura de los Reyes Católicos, pero desde una naturaleza más política, porque en el tono se exalta la victoria de una orden, la

Monárquica, frente a las jurisdicciones señoriales, que eran uno de los problemas acuciantes en la sociedad española del siglo XVII.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 322.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto III, vv. 2056-2058.** [Tras la canción de Barrildo, contentan los Músicos con el villancico que funciona como estribillo de las glosas]:

MÚSICOS: ¡Muchos años vivan  
Isabel y Fernando  
y mueran los tiranos!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 322.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto III, vv. 2063-2069.** [Finalmente, es el turno de la glosa de Mengo]:

MENGO: Una mañana en domingo  
me mandó azotar aquél,  
de manera que el rabel  
daba espantoso respingo;  
pero agora que los pringo,  
¡vivan los Reyes Cristiánigos,  
y mueran los tiránigos!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva.

**Precisión:** su glosa respira una hilaridad en armonía con la naturaleza de este personaje, el gracioso. La deformación del lenguaje (cristiánigos, tiránigos) y el empleo de motes pertenecientes a su eslabón social (rabel, respingo, pringo) son los recursos que Lope utiliza para componer un tono en el que no se aprovechan los resortes trágicos

de lo sucedido, sino más bien todo lo contrario: la risa desatada seguiría acentuando el contraste entre la alegría del pueblo y la cabeza de Fernán Gómez clavada en una lanza.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 322.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

**Acto III, vv. 2070.** [A la glosa de Mengo le siguen los Músicos cantando al unísono]:

MÚSICOS: ¡Vivan muchos años!

**Tipo de escena:** exterior y aldeana.

**Función:** festiva y conclusión.

**Precisión:** el pueblo deberá actuar con la misma unidad con la que los Músicos cierran esta exaltante escena si quieren salir indemnes de un crimen que será, finalmente, perdonado por la figura de los Reyes Católicos.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 322.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 1411.

## *El Caballero de Olmedo (6)*

**Acto I, vv. 886-887.** [La hechicera Fabia está intentando convencer a doña Inés de que lo sucedido durante la noche anterior fue un error. La cinta verde que hubiera servido para reconocer a su enamorado don Alonso la visten ahora don Rodrigo y Fernando. Inés está desolada, pero, sin embargo Fabia, con su palabrería sobre las grandes virtudes de su galán, promete finalizar con el negocio de su boda con don Rodrigo para que pueda así reunirse con su verdadero amor. Termina el acto I con dos versos de la seguidilla que vio nacer esta obra. No se canta]:

FABIA: Don Alonso ha de ser tuyo;  
que serás dichosa, espero  
con hombre que es en Castilla  
*la gala de Medina,*  
*la flor de Olmedo.*

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** conclusión.

**Precisión:** se cierra el primer acto con estos dos versos que evocan el movimiento de don Alonso, que acabará yendo y viniendo de Medina a Olmedo para ver a su enamorada. Un vaivén en el que finalmente, lo encontrará la Muerte.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 187.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 883A.

**Acto II, vv. 999 y 1011.** [Amo y criado dialogan sobre lo mucho que don Alonso ama a doña Inés y la charla queda interrumpida por la salida a escena de su señora. No se canta]:

TELLO: Sólo te falta decir  
*“Un poco te quiero, Inés,”*  
[...]  
*“Yo te lo diré después.”*

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** irónico-burlesca.

**Precisión:** este cantar proverbializado lo intercala Tello irónicamente en su diálogo con su amo cuando don Alonso está confesándole el verdadero amor que le profesa a su dama: “Inés es mi bien, yo soy/ esclavo de Inés; no puedo/ vivir sin Inés...” (vv. 992-994).

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 165.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 177.

**Acto II, vv. 1104-1108.** [La escena la ocupan los dos enamorados y el criado de don Alonso, Tello quien, recuperando un antiguo y famoso cantar, le cerciora el amor que su amo siente hacia ella. Le dirá: “Oye una glosa a un estribo/ que compuso don Alonso,/ a manera de responso,/ si los hay en muerto vivo”]:

TELLO: En el valle a Inés  
la dejé riendo:  
si la ves, Andrés,  
dile cuál me ves  
por ella muriendo.

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** descriptiva y preludio.

**Precisión:** *la glosa de Ynés* proyecta líricamente la pasión amorosa que ha conquistado el alma de don Alonso, pero con una evidente intención dramática por parte de Lope: ponderar la envergadura de Eros para que cuando entrara en escena Thanatos la tragedia alcance sus cotas más álgidas.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 145.

**Acto II, vv. 1122, 1132, 1142, 1152 y 1162.** [El anterior tono es ahora glosado en el parlamento del lacayo. No se canta]:

TELLO: En el valle a Inés  
la dejé riendo:  
si la ves, Andrés,  
dile cuál me ves

por ella muriendo

**Tipo de escena:** exterior.

**Función:** descriptiva y preludio.

**Precisión:** cada una de las cinco quintillas en copa real con las que Tello se expresa (vv. 1113-1162), se cierra con uno de los versos del famoso cantarcillo popular que sigue, ahora subrepticamente, acentuando el amor que don Alonso siente por doña Inés y anunciando la venidera presencia de Tánatos en la Comedia.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 145.

**Acto III, vv. 2187, 2197, 2207, 2217 y 2227.** [Acabadas las fiestas de Medina, don Alonso, como buen hijo, quiere regresar a Olmedo para informar de lo sucedido a sus padres, pero antes acude al jardín de Inés para no partir sin avisarla. En su despedida inserta los versos de una copla tradicional muy conocida. No se canta]:

DON ALONSO: puesto ya el pie en el estribo  
con las ansias de la muerte  
Señora, aquesta te escribo  
pues partir no puedo vivo  
cuanto más, volver a verte.

**Tipo de escena:** exterior (en el jardín de Inés) y nocturna.

**Función:** preludio e irónico-burlesca.

**Precisión:** como hiciera Tello en la anterior canción, cada una de las quintillas en copla real con las que don Alonso expresa sus temores por su ausencia, se cierran con los versos de la famosa copla tradicional que desprende, a la luz del argumento dramático de esta Comedia, augurios mortales.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 158.

**Acto III, vv. 2374-2377 y 2386-2392.** [De regreso a Olmedo tras finalizar las fiestas de Medina oye don Alonso una voz cantando. Indica la acotación *Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina*]:

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

[...]

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

**Tipo de escena:** exterior (en el camino de Medina a Olmedo) y nocturna.

**Función:** preludio e interludio.

**Precisión:** lo augurado en el anterior tono no cantado se confirma ahora con una música que deja de ser silenciosa para preludiar lo que el público ya sabía cuando acudió al corral, que el caballero debe morir porque así lo marcaba la seguidilla popular sobre la que Lope erigió su obra.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 72A.

-Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, nº. 883A.

*Por la puente, Juana (4)*

**Acto II, vv. 851-862.** [El Marqués de Villena decide ir a cazar cerca del río Tajo sabedor de que allí se encuentran Juana e Inés haciendo sus labores. Será la propia doña Isabel, ahora Juana de Illescas quien ordene a los Músicos, “Toquen y vaya de joya” (v. 847). Indica la acotación *Los Músicos cantan y bailan*]:

Por el río de mis ojos  
nadando quiero pasar,  
y las olas de mis enojos  
dicen que me han de anegar.  
Cuando la ausencia porfia,  
quién vencerá su aspereza,  
nadando va mi tristeza,  
por llegar a su alegría  
y nunca puedo alcanzar  
mis deseados despojos  
y las olas de mis enojos  
dicen que me han de anegar.

**Tipo de escena:** exterior (cerca del río Tajo) y campestre.

**Función:** ambientación y descriptiva.

**Precisión:** la escena alegre y festiva que debería suponer este paréntesis en las tareas de las criadas contrasta con la tristeza de Juana. Una desazón descrita en el tono que proyecta el tormento de la falsa labradora por haberse separado de su enamorado, don Juan del Valle/ don Diego.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 348.

**Acto III, vv. 1043, 1053, 1063 y 1068.** [El villancico lo intercala el criado Esteban en su parlamento de la escena VI cuando, solo con Juana y aún cerca del río Tajo, le confiesa su amor. No se canta]:

ESTEBAN: vide a Juana estar lavando  
en el río y sin zapatas  
y díjela suspirando  
di, Juana, ¿por qué me matas?

**Tipo de escena:** exterior (cerca del río Tajo) y campestre.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** los versos de este villancico atribuido a Juan Sánchez Burguillos sirven a Esteban para declararle su devoción a la hermosa criada, pero, además, el tono también describe la nueva profesión de doña Isabel, dama natural de León, enmascarada tras su nueva identidad, Juana de Illescas, una humilde labradora.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 166D.

**Acto III, v. 1798.** [Los celos punzan a Juana en este hexágono amoroso de sentimientos cruzados que alcanzarán su clímax en el tercer acto con el sentido monólogo (escena IX) que declama la joven al ser conocedora de que don Diego ha aceptado contraer matrimonio con doña Antonia. No se canta]:

JUANA: Aquí fue Troya

**Tipo de escena:** interior (en los aposentos de doña Antonia) y cortesana.

**Función:** descriptiva.

**Precisión:** el verso pertenece a un romance popularísimo de la juventud del Fénix (“Contemplando estaba Filis”) y con él Lope fija la derrota sentimental de la impostada labradora mediante la metáfora de la ciudad legendaria que alude al fuego de su amor por don Juan/ don Diego que la ha abrasado por completo.

**Recopilación:**

**Acto III, v. 1953.** [Don Diego, conocedor de las deshonestas intenciones del Marqués, quiere advertir a su amada doña Isabel/ Juana y para ello ordena que los Músicos canten el conocido refrán. Indica la acotación *Canten*]:

MÚSICOS: Por la puente, Juana, que no por el agua.

**Tipo de escena:** exterior (en los márgenes del río, cerca de un puente).

**Función:** amonestación.

**Precisión:** los celos abrasan a la protagonista y la conducen a cerrar los oídos a la advertencia que late implícita en el último tono de la obra. Sin duda, pueden más en ella los deseos de venganza hacia su enamorado don Diego, que el contenido explícito del refrán que da título a esta comedia y que la advierten del peligro que acarrea subirse a la barca del Marqués, cuyas intenciones se funden con el pecado de la carne.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 69.

-Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1967, p. 472.

### Las bizarrías de Belisa (1)

**Acto II, vv. 1354-1357 y 1362-1368.** [Para intentar sanar su alma ante el rechazo de Belisa, el conde Enrique ordena a sus Músicos que le canten: “Cantad algo, que estoy muerto” (v. 1354). Indica la acotación *Siéntese en una silla, y canten los Músicos*]:

MÚSICOS: Antes de que amanezca  
sale Belisa  
cuando llegue al Soto  
será de día.  
[...]  
Mañanicas de mayo  
salen las damas;  
con achaques de acero  
las vidas matan.  
No ha salido el alba  
y sale Belisa  
cuando [llegue al Soto,  
será de día].

**Tipo de escena:** interior (en el salón del conde Enrique) y cortesana.

**Función:** ambientación, melancólica e interludio.

**Precisión:** la gozosa letrilla de la canción que el Conde compuso anteriormente al ver a Belisa en el Soto, desentona con su actual estado de ánimo, porque conoce ahora que su dama está enamorada de otro galán, de don Juan.

**Recopilación:**

-Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, nº. 237.

*Y aquí acaba la comedia acometida.*

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Artillo" with a flourish underneath.