

# MÚSICAS Y LETRAS: MÁS SOBRE LOS CANTARES DE “FUENTE OVEJUNA”

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA  
*Universidad Complutense de Madrid*

EL estudio de un aspecto preciso de la comedia de Lope es un pozo sin fondo. Dedicué un artículo a la canción «Al val de Fuente Ovejuna»<sup>1</sup>, una filigrana lírica de Lope, establecida sobre sugerencias poéticas de orden popular. Considerada en cuanto a su función dramática, es una canción que se interpreta acompañada con música<sup>2</sup>; la disposición métrica de esa canción conviene con la forma que M. Frenk, en un reciente estudio<sup>3</sup>, denomina el *romance-villancico*. No hay problemas en los cómputos de los versos de las comedias cuando se usan formas cancioneriles establecidas (redondillas, etc.) o italianizantes, pero sí se presentan cuando aparecen las formas populares, testimoniadas en otras partes o rehechas (contrahechas) sobre otras que eran del dominio común, lindando con fórmulas lingüísticas del tipo de la exclamación, refrán o frase hecha. Poco a poco se avanza en este mejor conocimiento, y en el caso de los romances-villancicos encontramos en estas piezas villancicos (que, por su naturaleza, debieran ser líricos) de condición narrativa, enlazados con un romance como vía para la glosa. En este caso Lope —como estudié— inventa el villancico<sup>4</sup>, y lo entremete en el curso teatral de la acometida erótica del Comendador<sup>5</sup>, que en esta canción es aún

<sup>1</sup> El texto en Lope de Vega y Cristóbal de Monroy, *Fuente Ovejuna dos comedias*. Madrid, Castalia, 1979, p. 126, vv. 1546-1569. El estudio es «La canción “Al val de Fuente Ovejuna” de la comedia *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega», *Homenaje a W.L. Fichter*. Madrid Castalia, 1971, pp. 453-468.

<sup>2</sup> Dice Juan Rojo inmediatamente de la acotación: «músicos»: «¡Ea, tañed y cantad, pues para en uno son» (vv. 1544-1545).

<sup>3</sup> Margit Frenk, «Los romance-villancico», *De los romance-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a G. Siebenmann*. Madrid, José Esteban, 1984, pp. 141-156; considérese también el planteamiento general en «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, 1958, pp. 301-334.

<sup>4</sup> En el villancico establece esta disposición: 6x - 5y - 7z - 5y, intencionadamente oscilante en la medida y dentro de la misma cadena de la asonancia á-a del romance.

<sup>5</sup> Una cuidada matización semántica de los grados del amor que operan en esta comedia, en el artículo de Frida Weber de Kurlat, «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de *Fuente Ovejuna*», *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 673-687.

motivo que los mismos aldeanos de la villa enuncian como un suceso intemporal y de sola proyección lírica; se encuentra la canción a poco más de la mitad de la comedia, y así servirá de eje para la decantación trágica del argumento, intuición oscura del sangriento episodio que viene con la muerte del Comendador, que así acosa a la doncella, augurio siniestro aún no formulado. La forma de romance-villancico aparece en Lope establecida de una manera premeditada, situando el villancico al fin de la subunidad de ocho versos del romance octosílabo, ajustada al desarrollo melódico, en dependencia con la narración del caso.

\* \* \*

Esta maravilla de intuición lírico-narrativa está situada dentro de la comedia en una unidad interior del desarrollo muy precisa<sup>6</sup>; se encuentra en una situación dramática que es constitutivamente musical. La acotación del comienzo del intermedio musical es clara: «Sale la boda, músicos [y los personajes]». Y el comienzo corre a cargo de otro villancico elemental que entonan todos los que se hallan en escena:

¡Vivan muchos años  
los desposados!  
¡Vivan muchos años! (vv. 1473-1476)

Aquí el villancico es sólo un grito colectivo formulístico, aplicado en repetidos casos, a diferentes situaciones, y mucho más a las bodas y sus promesas<sup>7</sup>. Y en este caso Lope, en el mismo curso de la comedia, plantea una «poética» aplicable a esta clase de *letras*. Mengo, el personaje «más» cómico de la obra, les reprochaba a los demás la sencillez de la letra por acomodarse a lo que todos conocen y usan en estos casos, sin alarde alguno de novedad, casi un puro grito colectivo sin elaboración poética:

¡A fe!, que no os ha costado  
mucho trabajo el cantar. (vv. 1477-1478)

Y Barrildo le echa en cara a su vez:

¿supiéraslo tú trovar  
mejor que él está trovado? (vv. 1479-1480)

Y Frondoso le pide entonces que prosiga con lo que todos esperan, después de que el villancico de cabeza se cantó, y es la glosa que puede «elevar» la composición poética

¡Vaya la copla, te ruego...!,  
si es la copla razonable. (vv. 1503-1504)

Mengo la canta; la glosa sigue el curso de la glosa culta del villancico estrófico (ABBA: Axx), y resulta un epitalamio elemental:

---

<sup>6</sup> En un orden de numeración de las *escenas* (válido sólo a efectos indicativos, pues no está en la concepción poética del autor) es la XV.

<sup>7</sup> Veáanse estos ejemplos de canciones de bodas en comedias de Lope en Francisco Javier Díez de Revenga. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, Universidad, 1983, pp. 190-195. También Gustavo Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega*. Londres, Tamesis, 1975, p. 60.

¡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. 1503-1509)

El comentario de Frondoso es contundente:

¡Maldiga el cielo el poeta  
que tal coplón arrojó! (vv. 1512-1513)

Y Barrildo lo disculpa: «Fue muy presto...» (v. 1514). Es decir, fue compuesto sobre el caso, sin pulir. ¿Qué sería lo que mereció el denuestro? Pues el desarrollo, un tanto simple, de la cabeza en el que se usan casi las mismas palabras, y en que los buenos deseos se manifiestan de una manera negativa (ni..., ni..., ni..., ni...); y también el que se mencione la muerte en una canción de prometidos, y el equívoco *cansados/casados*, términos siempre cercanos para el juego. Resulta, en efecto, un «coplón», pero esto poco importa, pues las bodas eran siempre ocasión para que los presentes, buenos y malos poetas, coplearan, cada cual a su medida. Nada mejor podía esperarse de Mengo en una función similar al gracioso en *Fuente Ovejuna*, y la fórmula funciona otra vez con eficacia. Y así esta canción es una glosa del villancico acomodado por el «poeta» a la ocasión dramática, y se convierte, por la poca habilidad del personaje, en objeto de burla dentro de la escena; y esto, a su vez, da pie a que Mengo asemeje la composición poética con la hechura de los buñuelos. Lope escoge esta comparación para acomodarla a la experiencia «popular» (y aún puede decirse que folklórica) de Mengo. Nos lo confirma Covarrubias<sup>8</sup>, que define el buñuelo con el cuidado de un antropólogo, y señala precisamente el área y tiempo de su uso: «... es cierta fruta de masa, frita con azeite, que se come caliente y con miel: y en España es más usada que en otra ninguna parte, en tiempo de invierno». Con esto Mengo interrumpe la secuencia escénica con cinco redondillas extemporáneas, pero de gran interés para establecer (en determinado grado, el de las burlas) esta conciencia de la *seta* (secta) de los poetas. Y esto verifica una doble función: dentro de la escena relaja hacia la alegría de las burlas la petición de las bodas; y en relación con el público Lope se confiesa otra vez como poeta burlándose de los que hacen buñuelos por poesía, asunto que complacía a los espectadores que así vivían en las tablas la aventura literaria<sup>8</sup>. Y es aquí cuando, después de la petición bendecida de Laurencia, se canta la copla de «Al val...»; y, para dar entrada a los cantores, dice Juan Rojo:

¡Ea, tañed y cantad,  
pues para en uno son! (vv. 1544-1545)

---

<sup>8</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Horta, 1943, p. 245, s.v. *buñuelo*.

En relación con burlas de los poetas en las comedias de Lope, véanse otros casos en G. Umpierre, *Songs en the Plays...* ob. cit., pp. 11-15; se referían sobre todos a la oposición a los culteranos o a los romances, moriscos en especial. En este caso se dirige desde dentro de la obra a los glosadores.

Las palabras de Juan son más complejas de lo que aparenta su sencillez; por de pronto, formaban parte de la poesía popular y se encuentran en el siguiente cantar común que también las encierra:

¡Vivan los casados!,  
¡para en uno son!<sup>9</sup>

Pero hay que ir más allá; en la frase «para en uno son» resuena una expresión evangélica y litúrgica, asegurada como frase hecha, y alzada en estos casos a canción, procedente de la ceremonia de los desposorios. Pudiera esta frase haber sido puente para una canción glosada sobre las prometidas bodas, de las que tantas hay en las comedias de Lope, que prosiguiera el tono aldeano general de la escena. Pues no es así, sino que el genio dramático del escritor rompe esta armonía del canto de los prometidos con el villancico-romance del Val de Fuente Ovejuna, en el que el amor, que se encauzaba hacia la dignidad del matrimonio, se cambiará por la insinuada acometida carnal del Comendador.

\* \* \*

Si el caso personal del Comendador y Laurencia, implícito en la comedia, obtiene esta manifestación en el plano de la lírica popular, el caso colectivo se asegura también sobre otras canciones de la misma índole. Están distribuidas con gran tino: al principio de la obra, cuando los hombres del campo se manifiestan aún con espíritu *inocente*, y cantan una canción de bienvenida al Comendador: de la que propongo una nueva versión:

*¡Sea bienvenido  
El Comendadore!*

Sea bienvenido  
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 moricos,  
fuerte como un roble.

*[¡Sea bienvenido  
el Comendadore!]*

---

<sup>9</sup> M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid, Castalia, 1987, n.º 1412; y también, n.º 1413 A, 1413 B, 1414, 1415 y 1416. Véase mi estudio «Los villanos filósofos y políticos», *Cuadernos hispanoamericanos*, 238-240, diciembre 1969, p. 530, donde indico que la exposición procede de la Epístola de San Pablo a los Efesios 5,31, «... et erunt duo in carne una», leída en la misa de los esposos. Gonzalo Correas, registra la frase según esta procedencia litúrgica (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. 1627. Burdeos, Université, 1967, ed. L. Combet, p. 454).

De Ciudad Reale  
viene vencedore,  
que a Fuente Ovejuna  
trae sus pendones.

*¡Viva muchos años!*

*¡Viva Fernán Gómez!* (vv. 529-542)

Otra vez encontramos aquí el canto de bienvenida, establecido en esta comedia de una manera paralela a otros semejantes<sup>10</sup>; se trata de un recurso que se presta mucho al movimiento escénico, pues las tablas se llenan de cómicos que se lucen cantando y bailando. En este caso también se trataría de un baile (aunque no se indique, por el paralelo de *Fernán González*)<sup>11</sup> con letra, pues en las tablas se halla el «pueblo» de la villa, y el texto recoge la fórmula tradicional de la bienvenida, aplicado a una victoria, en tono menor por la condición de los hechos históricos referidos; y es en conjunto otro villancico-romance, urdido por Lope como el de «Al val de Fuente Ovejuna», acomodando aquí el elogio a los Girones, entremetido por Lope en estos *apellidos*<sup>12</sup>. El villancico serían los dos primeros versos, y el romance-glosa los otros, con una posible reiteración de la cabeza cada unidad musical de cuatro versos.

---

<sup>10</sup> El núcleo básico puede encontrarse en letra del villancico que se introduce en el Auto tercero de Montemayor, en donde hay una acotación: «Entra Fardina cantando y dize-; y sigue el texto:

¡Sea bienvenido, sea,  
sea bienvenido!

(*El Cancionero del poeta George de Montemayor*, Madrid: Bibliófilos Españoles, 1932, p. 266)

Véase Margit Frank, *Corpus...* n.º 1298. En este caso de Montemayor se aplica a lo divino, como en el n.º 1349, a la Virgen; en el n.º 1356, se menciona en el mismo curso que «los de la aldea» van a «daros la bienvenida». La reforma propuesta consiste en dividir el curso del villancico-romance en unas partes (en cursiva), que serían canto del coro, y en otras, canto de una voz; las primeras son gritos colectivos elementales, y las segundas, el desarrollo del romance implícito en el villancico. Esto se acomodaría a los pasos del baile, muy propio de la situación escénica.

<sup>11</sup> Como notó con acierto Noel Salomon en sus *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» de Lope de Vega*. Burdeos, Universidad, 1965, pp. 725-728, este canto puede relacionarse con el de la comedia *Fernán González*. Allí figura esta acotación: «Salen labradores y labradoras con guimaldas, y haya este baile» y luego el texto:

¡Bien vengáis el Conde  
bien vengáis triunfando  
conde lidiadore! (vv. 415-418)

Cambio el orden de los versos, que en el impreso es 2-1-3; R. Marcus propone otra lectura: 1-2-3-1, (en su ed. París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963, p. 12). La comedia de *Fernán González* es de 1610-1612, y esto es ligeramente anterior a la de *Fuente Ovejuna*; y hay la mención: «con tantos moricos / puestos en prisione», allí en su punto, mientras que aquí actúa como «contrapunto», como indico.

<sup>12</sup> Noté la función del *apellido* en la comedia, según la definición de Covarrubias: «Apellidar es aclamar tomando la voz del rey, como «¡Aquí del rey o vive el rey!», y entre las parcialidades, declarándose a voces por una de ellas.» (*Tesoro...* ed. cit., p. 130, s.v. *apellidar*); véase mi art. cit., «Los villanos filósofos y políticos...», pp. 538-542.

\* \* \*

La otra intervención de la poesía popular ocurre más adelante, y es una perfecta manifestación de la técnica de contrapunto en Lope, en la que se funden la armonía musical y el desarrollo temático. Ocurre en el punto más tenso del argumento, cuando «salen los labradores y labradoras con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza», como dice la acotación. Poco antes el rey había ordenado el envío del juez pesquisidor. Los músicos cantan:

¡Muchos años vivan  
Isabel y Fernando,  
y mueran los tiranos! (vv. 2028-2030)

El villancico es creación de Lope para la comedia, y si sólo tuviera los dos primeros versos podría ser uno más de los que aclaman a los reyes, pero es el verso tercero el punzante, el que opone un ¡muera! al ¡viva! En los villancicos se suele morir de amores<sup>13</sup>, pero no por motivos políticos (o es que, muy probable, estos villancicos de la muerte apenas dejaron huella escrita), y 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<sup>14</sup>. Pero el efecto dramático es evidente en un público en más o en menos de hidalgos, o de aspirantes a ello, esparcido por la Monarquía española. Y enunciado el villancico, todos esperan —los que están en la escena representando la ficción dramática y los espectadores que conocen las reglas del juego poético— la glosa correspondiente, aun contando con la violencia del caso presentado. La fuerza imperativa de las formas métrico-musicales tiene estas exigencias, y otra vez, como antes comenté, reaparece la «conciencia» del quehacer del poeta en el diálogo inmediato:

*Barrildo.* — ¡Diga su copla Frondoso!

*Frondoso.* — Ya va mi copla, ¡a la fe!  
Si le faltare algún pie,  
enmiéndelo el más curioso. (vv. 2031-2034)

Y sigue la glosa:

¡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

<sup>13</sup> M. Frenk, *Corpus...*, n.º 705-709.

<sup>14</sup> Indicaba en mi artículo «Los villanos filósofos y políticos...» (p. 533), apoyándome en el *Diccionario crítico-etimológico* de Joan Corominas (IV, p. 459), que la primera documentación estaba en Alonso de Palencia; la voz se encuentra perfectamente definida en las *Siete Partidas* de Alfonso X (Partida II, I, X), no tan sólo referida al que se apodera por fuerza, engaño o traición de un reino, sino al que usa de mala manera el poder.

lleve a los dos de las manos.

¡Vivan muchos años,  
y mueran los tiranos! (vv. 2035-2042)

En esta cosa Frondoso usó el villancico estrófico ABBA: Axxx; encontramos una particularidad, y es el uso extendido de la rima que enlaza con la cabeza. Si se le quita el verso último (como a la cabeza), queda una perfecta canción de bodas, dirigida a los Reyes. Amor y muerte se confunden así en la glosa de Frondoso, contrapunto interno de orden temático.

Y curiosamente esto no basta; hay que seguir glosando y el texto prosigue:

*Laurencia.*—¡Diga Barrildo! [la copla]

*Barrildo.*— Ya va,  
que ¡a fe, que la he pensado!

*Laurencia.*—Si lo dices con cuidado,  
buena y rebuena será! (vv. 2043-2046)

Y la glosa está:

¡Vivan los Reyes famosos  
muchos años, pues que tienen  
la vitoria, y a ser vienen  
nuestros dueños venturosos!  
¡Salgan siempre vitoriosos  
de gigantes y de enanos,  
y mueran los tiranos! (vv. 2047-2053)

En este caso la canción es de victoria «política», y su forma estrófica es paralela a la anterior, pues así lo impone el ritmo del desarrollo del episodio; pero la glosa esta vez es la más común: ABBA: Axx. Los músicos o coro intervienen luego cantando el villancico, que en este caso es de salida.

Y el festejo poético-musical prosigue:

*Laurencia.*—¡Diga Mengo! [la copla]

*Frondoso.*— ¡Mengo diga!

*Mengo.*— Yo soy poeta donado.

*Pascuala.*— Mejor dirás: lastimado  
el envés de la barriga. (vv. 2057-2060)

Y la glosa de Mengo, así preparada, es de burlas:

Una mañana en domingo  
me mandó azotar aquel,  
de manera que el rabel  
daba espantoso respingo.  
Pero agora... ¡que los pringo...!  
¡Vivan los Reyes Cristiánigos,  
y mueran los tiránigos! (vv. 2061-2067)

La glosa es de orden estrófico: ABBA - Axx, y responde, por el contenido y por las rimas (subrayadas por los hipercultismos *cristiánigos* y *tiránigos*), al sentido de burlas que era propio de Mengo. Y vuelven los músicos en función de coro a entonar el villancico, del que sólo figura un solo verso variante: «¡Vivan muchos años!» (v. 2068), que puede acompañarse de los otros, pues la representación de estas partes (independientemente de la letra de los impresos) se dejaría al arbitrio de los comediantes. E inmediatamente al argumento vuelve a la tragedia: la cabeza del muerto está presente en el centro de esta exhibición poético-musical, que es como un intermedio que detuvo la violencia ya derramada, preparando así la solución pacífica y favorable a los aldeanos del nudo trágico de la obra, tal como correspondía al criterio constitucional de la comedia.

Encontramos, pues, que Lope se vale de la formulación de la métrica musical de una manera ordenada y consciente: el villancico es lo dramáticamente común a todos (y por eso, popular), aunque sea de su invención; y en este caso ha sido glosado en tres sentidos: en un sentido lírico (bodas de los reyes), en un sentido político (victoria de un orden que revoca la tiranía) y en un sentido burlesco (o distensivo para que así la obra sea una comedia). Las glosas fueron personales, y a cargo de los personajes más adecuados por el tono de su acción dramática en el conjunto de la obra.

\* \* \*

El uso de este orden métrico de la poesía popular, que algunos críticos consideraron como un rasgo de la libertad creadora de Lope, está, pues, sujeto a una cuidadosa conciencia del arte literario; hemos sobrepasado el juicio de Menéndez Pelayo de que esta obra era «un drama lleno de bárbara y sublime poesía, sin énfasis, ni retórica, ni artificios escénicos»<sup>15</sup>. Hemos visto el énfasis que supone el uso de la poesía popular (inventada dentro del sentido escénico de la obra sobre la intuición profunda de su experiencia), que crea una retórica condicionada (cuya aplicación se va conociendo cada día mejor), de la que resultan eficaces artificios escénicos (guiados indudablemente por el genio creador de Lope, de uso común en otros autores de la época, incluido el mismo Cervantes)<sup>16</sup>. Y la unidad de música y letra era fundamental en esta realización, por más que la música no permanezca más que indicada, y la letra, aunque figure impresa, deba interpretarse con un cuidado aún más atento que en el caso de las formas cultas del verso, aseguradas por la literatura escrita, mucho más fiables en las estadísticas que estas otras de las que he tratado aquí.

---

<sup>15</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander, Aldus, 1949, ed. E. Sánchez Reyes, V, p. 176.

<sup>16</sup> Véase mi artículo «Las canciones populares de *La casa de los celos*», en el *Homenaje a Alberto Sánchez*, de próxima publicación.