

EL ELEMENTO FOLKLÓRICO-MUSICAL EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII: DE LO SUBLIME A LO BURLESCO

LUCIANO GARCÍA LORENZO
C.S.I.C., Madrid

EL teatro desde siempre ha tenido y debe seguir teniendo un componente de fiesta y la música y la danza son elementos inseparables de toda una tendencia del arte dramático. Desde sus orígenes, el teatro se ha servido, tanto en sus manifestaciones de carácter litúrgico-religioso como profano, de la música, y el teatro español ofrece miles de ejemplos de esa utilización de la música y del baile bajo muy diferentes modalidades y también con fines muy diversos. Testimonio, por supuesto, no único pero sí significativo, aunque sea recordado con frecuencia, es el cervantino, cuando afirma haber visto representar a Lope de Rueda hacia 1560 y señala: «El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra [...] detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo...»¹.

Mi intención en las páginas siguientes persigue una misión muy concreta y es ofrecer los datos fundamentales que sirvan como introducción al estudio de la música (y con ella del baile) en el teatro español del siglo XVII, deteniéndome esencialmente en la obra de Lope de Vega² y mostrar también el amplio abanico que esas canciones y esos bailes conforman, desde el lirismo más acentuado hasta la grotesca deformación de esa belleza poética³.

¹ «Prólogo al lector», en *Ocho comedias y entremeses nuevos...* Madrid, 1615. Citamos por la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas: *Miguel de Cervantes. Teatro completo*. Barcelona, Planeta, 1987, p. 8.

² Me refiero a las comedias y no a los géneros menores o breves, que exigirían una metodología un tanto diferente. Falta un trabajo adecuado sobre la música, bailes, etc., en este tipo de obras.

³ Vid. AA VV, *El teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires, Eudeba, 1962; AA VV, *La música en el Barroco*. Universidad de Oviedo, 1977; José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus, 1968; del mismo, «Sobre el cancionero teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas» en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid, Edi 6, 1981, pp. 533-540; Dámaso Alonso y José Manuel Bleca, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Madrid, Gredos, 1966; E. Anderson Imbert, «Lope dramatiza un cantar», *Asomante*, VII, 1952, pp. 17-22; C.V. Aubrun, «Chansonniers musicaux espagnols du XVII siècle», *Bulletin Hispanique*, LII, 1950, pp. 312-374; Jesús Bal, *Treinta canciones de Lope de Vega*.

La primera e importante razón de esa riqueza a que hemos hecho ya mención es la libertad que supone la práctica de la nueva comedia española, iniciada a finales del XVI, desarrollada fundamentalmente por Lope y seguida envidiablemente por docenas de autores durante más de un siglo. Efectivamente, los cientos de obras que nacen en el siglo XVII español son el producto de un arrebatado imaginativo, donde las reglas se respetan sólo hasta ciertos límites y el producto, la pieza teatral, es un conglomerado donde cabe casi todo, desde el más intenso lirismo hasta la cómica chocarrería y pasando, entre otros muchos elementos, por la utilización, sabia, oportuna, eficaz y hermosa utilización, de la música, la copla y el baile.

Madrid, Revista de la Residencia de estudiantes, 1935; Daniele Becker, «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII», en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional*, 1985. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 371-384; de la misma autora, «El intento de fiesta real contada. Celos aun del aire matan», *Revista de musicología*, 5, 1982, pp. 297-308; de la misma autora, «La Plática sobre la música en toscano y los principios del teatro musical barroco en España», *Revista de musicología*, X, 2, 1987, pp. 501-513; de la misma, «La selva sin amor, favola pastorale, ilustración de las teorías de Doni», en *Ibidem*, pp. 518-527; X. de la Calle, «Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela», *Segismundo*, 21-22, 1975, pp. 117-154; Angeles Cardona Castro, «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (loa para la zarzuela y zarzuela) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», en *Calderón. Actas del congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid, C.S.I.C., 1985, II, pp. 1077-1089; Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1979; J. Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», en *Les Langues Néolatines*, 150, 1959; 156, 1961; 185, 1968; 188-189, 1969; 202, 1972; E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...* Madrid, 1911; José María Díez Borque, Introducción a *Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*. Madrid, Taurus, 1983; Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Universidad de Murcia, 1983; G. Fernández Shaw, «Lo musical en nuestro teatro clásico», *Abside*, 25, 1961, pp. 180-200; Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978; de la misma autora, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid, Castalia, 1987; María Cruz García de Enterría, «Función de la letra para cantar en la comedia de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXI, 1-2, 1986, pp. 3-62; David M. Gitlitz, *La estructura lírica de la comedia de Lope*. Valencia, Albatros, 1980; Manuel Hidalgo, *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*. Madrid, 1935; Rafael Lapesa, «El mundo de la antigua lírica popular hispánica», *Saber leer*, 19, 1988, pp. 4-5; A. L. Livermore, *Historia de la música española*. Barcelona, 1974, pp. 157-183; José López Calé, *Historia de la música española*, vol. 3. Madrid, Alianza, 1983; Francisco López Estrada, «La canción "Al val de Fuenteovejuna" de la comedia *Fuenteovejuna* de Lope», en *Homenaje a W. L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, pp. 453-468; Ramón Louzao Pardo, «Pertinencia de elementos musicales en literatura», *1616. Anuario de la Sociedad de Literatura general y comparada*, 1980, pp. 97-103; José F. Montesinos, *Lope de Vega. Poesías líricas*. Madrid, La lectura, 1925-1926; Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946; Rafael Pérez Sierra, «La música en nuestro Teatro clásico y el Teatro lírico de Calderón», en *III Jornadas de Teatro clásico español, Almagro 1980*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 257-284. Gumersindo Placer, «Uso y presencia de la música en las obras de Tirso de Molina», *Estudios*, XXXVI, 128, pp. 39-69 y 129, pp. 179-212; Alice M. Pollin, «Calderón's *Falezina* and Music», en *Music and letters*, 49, 1968, pp. 317-328; de la misma autora, «Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the autos (1675-1681)», *Hispanic Review*, XLI, 1973, pp. 362-370; de la misma autora, «Los *Degravios de Troya*, de Francisco de Escuder: fiesta dramático-musical del otoño del Barroco», en *Segismundo*, 37, 1983, pp. 49-60; de la misma autora, «Cithara Iesn: La apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón», en *Homenaje a Casaldueiro...* Madrid, Gredos, 1972, pp. 417-431; Miguel Querol Gavaldá, *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona, Comtalia, 1948; del mismo, *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, Instituto de teatro, 1981; del mismo, *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona, C.S.I.C., 1981; del mismo, «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón. Actas...*, cit., II, pp. 1155-1160; del mismo, *Cancionero musical de Lope de Vega, I. Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona, C.S.I.C., 1986; Francisco Rico, Prólogo a su edición de *Lope de Vega. El Caballero de Olmedo*. Madrid, Cátedra, 1981; José Robles Pazos, *Cancionero teatral de Lope de Vega*.

La segunda causa es que el teatro inaugurado principalmente por Lope quiere ser un reflejo de la vida, de la grandeza (también de las miserias, aunque menos) de la España del pasado y del presente⁴ y esa vida se expresa primordialmente por medio de la palabra, pero una palabra que en no pocas ocasiones está también acompañada de la música.

En tercer lugar, no debemos olvidar que este teatro es eminentemente popular, que esa vida a que hacíamos referencia es la existencia de unos hombres y unas mujeres moviéndose en un espacio muy diversificado, pero que habitualmente es el mundo de los campesinos (recordemos a Salomón) y con él sus coplas, sus bailes, y es el mundo también de una clase urbana y palaciega que busca en la canción o simplemente en la música la expresión de sus sentimientos y el desahogo de sus cuitas.

En fin, y no agotamos el tema, la cuarta causa se encuentra en esas fuentes utilizadas por los dramaturgos y que son, en muy buena parte, la tradición oral, el recuerdo en la memoria colectiva de unos cuantos versos musicados llevando consigo una historia trágica, unos sucesos que responden a lo más íntimo de las relaciones humanas e incluso, la mayoría de las veces unido a lo anterior, unas connotaciones de carácter social y político con vigencia en el tiempo de Lope o Calderón y que casi siempre, y ahí está su grandeza, tienen vigencia en todos los tiempos.

En la línea de estas últimas afirmaciones, podemos preguntarnos cuáles son las funciones que cumplen estas canciones en el teatro de nuestra época áurea. Podemos destacar tres principalmente: en primer lugar, muchas de esas coplas suponen, en mayor o menor medida, el compendio de la obra dramática, pues el autor ha creado el texto a partir de unos versos cantados; estos versos, generalmente conservados en la

Baltimore, 1935; Alfredo Rodríguez, «Los cantables de *El villano en su rincón*», en *Homenaje a W.L. Fichter*, cit., pp. 639-645; Alfredo Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega, «En torno al cancionero teatral de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, cit., pp. 523-532; Manuel Ruiz Lagos, «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón», en *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 1970, pp. 63-77; Craig H. Russel, «Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain», en *España en la música de Occidente*, cit., pp. 385-403; Jack Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, VIII, 1956, pp. 275-300; del mismo, «The function of the music in the theatre of Calderón», en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition...* London, Gregg, I.P.L. y Támesis, 1973, vol. XIX, pp. 209-230; del mismo, «Music as a "Instrumentum regni" in Spanish Seventeenth Century Drama», *Bulletin of Spanish Studies*, LXI, 1984, pp. 384-390; Adolfo Salazar, *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, Insula, 1961; Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" de Lope de Vega*. Université de Bordeaux, 1965. Trad. española, Madrid, Castalia, 1985; Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*. Madrid, Gredos, 1969; N. N. Seghold, «La musique et le thème littéraire dans l'auto sacramental de Calderón *No hay más fortuna que Dios*», *Baroque*, 1972, pp. 97-106; José Subirá, *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, 1945; Louise Kathrin Stein, «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas...*, cit., II, pp. 1161-1172; de la misma autora, «Un manuscrito de música teatral reaparecido: *Veneno es de amor la envidia*», en *Revista de musicología*, 5, 1982, pp. 225-232; José Subirá, *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona, Instituto de teatro, 1930; del mismo, *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1945; Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, Castalia, 1966; Gustav Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*. London, Tamesis Books, 1975; Edward M. Wilson y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London, Támesis, 1962.

⁴ En esta línea, un aspecto, entre otros muchos, que sería necesario estudiar es el de las canciones de tema militar o con soldados como protagonistas de las mismas. Significativo es, por ejemplo, que en *El Alcalde de Zalamea* Chispa y Rebolledo canten dos jácaras (vv. 101-112 y versos 1321-1326 y 1329-1338).

tradicción oral y también, en ocasiones, escrita, ofrecen los datos indispensables del conflicto dramático, aunque es necesario reconocer que la imaginación de los dramaturgos crea un universo de ficción donde se respeta la expresión esencial de la copla, pero ese mínimo contenido da origen a unas relaciones humanas y a unas situaciones teatrales de gran riqueza, y esto no sólo por la posibilidad que ofrecen tres mil versos frente a los cinco, diez o veinte de la copla popular. Tópico, pero indiscutido y precioso testimonio, es *El Caballero de Olmedo*, de Lope, donde la canción tradicional («que esta noche le mataron / al Caballero / la gala de Medina, / la flor de Olmedo») da origen a esas tres jornadas de una obra que ocupa lugar de privilegio en la historia del teatro español. Permanece el misterio, permanece ese destino trágico en la pieza lopesca, pero además el autor compone una obra de admirable belleza y de una intensidad trágica que no abunda en nuestra literatura dramática⁵.

Una segunda función, y en torno a esto ofrecemos más adelante ejemplos concretos, es complementar el espacio y el tiempo de las piezas teatrales, al mismo tiempo que las situaciones dramáticas se enriquecen con unos elementos parateatrales que están más allá del simple diálogo dramático. Efectivamente, son centenares las ocasiones, sobre todo en espacios campesinos, en que motivos diversos —una boda, una fiesta, una romería...— se completan con canciones y bailes, convirtiéndose en esos momentos la pieza en una más acentuada polifonía de signos, pues, repetimos, no es sólo ya la palabra hablada la protagonista de esos acontecimientos.

La tercera función deriva de nuestras últimas afirmaciones, pues esas canciones y esas coplas tendrán como misión expresar, muchas veces metafóricamente⁶ y con imágenes de gran fuerza, las emociones, los anhelos, las frustraciones o las alegrías, de esos personajes que están protagonizando los conflictos dramáticos o los enredos más o menos humorísticos de las piezas.

En todos los casos (dramatización de un cantar, enriquecimiento de unos sucesos y expresión con música y, a veces, con baile de unos sentimientos o de unos acontecimientos) la fusión se efectúa sin dificultad y la teatralidad está lograda casi siempre de una manera magistral, sin que el ritmo de la obra se rompa en absoluto. Y es que, no lo olvidemos, el propio verso de las piezas ya lleva intrínsecamente esa música, que llegará a sus máximas consecuencias cuando vaya acompañada de guitarras, dulzainas o tamboriles y unos pies repiqueteen sobre el entarimado. Podríamos atrevernos incluso a decir que quizá esa cólera del español sentado, como afirmó el Fénix, se saciaba al escuchar en escena unos ritmos más acentuadamente entonados que los ofrecidos por el recitado del octosílabo y al ver sobre el tablado unos cuerpos moviéndose rítmicamente y seguro que jaleados por esos mismos espectadores. Junto a esto quedarían esas otras canciones, de carácter más lírico e intimista, transportando al público del corral de comedias a un mundo de ensueño y de amoroso recogimiento, después de una pelea de espadachines o del picaresco diálogo del criado con la fregona de turno.

⁵ Vid., como excelente resumen, la Introducción de Francisco Rico a su edición de la obra, citada.

⁶ Función metafórica, no exenta de ironía, tiene, entre otras, la canción que se canta en *La dama boba* y en la que hay dos estribillos corales de carácter tradicional: «Viene de Panamá» y «Que yo me las varearé» (vv. 2221-2318). «Los estribillos [...] dan a la comedia un suave aliento de ballet, armonizado en una vieja clave, en la que la velada casera se cuaja en limpia poesía». Alonso Zamora Vicente en el Prólogo a su edición de la obra. Vid. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. La dama boba*. Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. XLVII.

Aunque en algunos momentos de las páginas anteriores hemos hecho referencia indirecta a la génesis de los cantares y a bailes introducidos en las comedias, quizá sea hora de precisar más este importante aspecto. Son cuatro las principales fórmulas de que se sirven los dramaturgos para crear las canciones y que podríamos resumir así: en primer lugar, la canción elaborada directamente por los autores, en mayor o menor relación con la historia desarrollada en la pieza; estos autores aprovecharán los ritmos tradicionales, pero la letra será elaborada por ellos de una forma original totalmente o con reminiscencias más o menos lejanas de las coplas tradicionales. En el extremo opuesto, los dramaturgos incluirán sin más en sus obras canciones preexistentes y vivas en la memoria colectiva del pueblo; estas canciones, como ya hemos indicado y desarrollaremos con algunos testimonios, pueden ser la fuente directa de no pocas piezas, pueden estar elegidas porque hay en ellas conflictos, alusiones o imágenes similares a las de la obra en que están insertas. Una tercera posibilidad correspondería a ciertas canciones de las cuales no conocemos los antecedentes, aunque los autores sí que los conocían y es, precisamente, a través de ellos, cuando la canción se ha popularizado⁷. En fin, la cuarta fórmula es la inclusión de cantares que ambientan acontecimientos específicos o son la expresión de grupos sociales a los que ya hemos hecho referencia. Entre la creación personal y el aprovechamiento de canciones tradicionales se encontraría una postura intermedia: la reelaboración de estas coplas populares, bien tomando motivos y, a partir de ellos, hacer el cantar, o bien creando una canción que no sólo toma el motivo, sino que también introduce fragmentos tradicionales uniéndolos a los versos nacidos de la propia capacidad poética del dramaturgo⁸.

La riqueza a que nos estamos refiriendo tiene su máxima expresión a la hora de intentar ofrecer, aunque someramente, una clasificación, llamémosla, para simplificar, temática, de los contenidos de esas canciones. Algunos estudiosos se han acercado parcialmente a este intento, que nosotros resolveríamos así y ateniéndonos exclusivamente a Lope de Vega, aunque, dada la riqueza y la variedad de las canciones existentes en la obra del Fénix, la afirmación podría extenderse al resto de los dramaturgos con ciertas matizaciones:

1. Temas o alusiones autobiográficos. No es difícil encontrar testimonios de este tipo y, sobre todo, en las comedias de Lope. Recordemos las mujeres que pasaron por su vida, recordemos la intensidad con que vivió esos amores (también no pocos desamores) y ello explicará, como explica muchos de sus poemas líricos e incluso algunas obras en prosa, las canciones en que aparece Elena, la cual no es otra que Elena Osorio, el primer gran amor del poeta, aquéllas en que la protagonista es Lucinda (Micaela Luján) o también Belisa, los dulces y hermosos ojos de Isabel de Urbina⁹.

2. Canciones hay también con personajes o sucesos coetáneos de Lope y

⁷ Es el caso, aunque podríamos recordar no pocas, de la canción que centra la acción de *Fuenteovejuna*. Vid. el artículo de Francisco López Estrada, citado, y Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, cit., pp. 115 y ss.

⁸ Vid., fundamentalmente, el artículo de María Cruz García de Enterría, citado, y el de Alfredo Rodríguez -Los cantables..., también citado.

⁹ Umpierre recoge ejemplos en su libro (pp. 4-7), recordando obras como *Roma abrasada*, *El Caballero de Illescas*, *La prueba de los amigos*, *Lo fingido verdadero*, etc. Vid. también García de Revenga, pp. 16-17.

especialmente con alusiones a reyes, reinas, a la familia real, y también a otros como el Duque de Lerma, sus propios hijos, etc. Un testimonio significativo, dado el asunto que hoy merece nuestra atención, es el recuerdo que, inmediatamente antes o después de una canción, Lope hace del personaje que compuso la música y que supone en ocasiones una identificación hoy muy de agradecer, pues quizá sin las palabras del dramaturgo nos sería imposible identificar al autor de esas coplas. En *La bella malmaridada* dice Leonardo:

-Cantan y tan dulce guerra
llevando al cielo el compás
a los tonos de Juan Blas,
que es un ángel en la tierra.-

Lope está recordando aquí a Juan Blas de Castro (y no es ésta la única ocasión en que lo hace), músico reconocido y que fue miembro de la Capilla real a principios del siglo XVII¹⁰.

3. Un muy numeroso grupo de canciones tiene un componente amoroso, que se manifiesta en no pocos versos o en coplas de mayor extensión, aunque bien es cierto que el amor, elemento primero de todos los conflictos de nuestro teatro clásico, está presente en casi todas las canciones, aunque se encuentre unido este motivo lírico a otros de carácter más narrativo.

4. Hermosas y abundantes son las canciones de boda, no pocas veces bailadas; estas canciones son un elemento más de esas ceremonias, principalmente de carácter campesino, pero que logran convertir una simple situación dialogada en auténtica fiesta, pudiendo respirarse, a través de los versos entonados por músicos o por los propios personajes de la obra, el olor a la jara, al tomillo o al asado con que se festeja el acontecimiento¹¹.

5. No son escasas tampoco en el teatro del XVII, y muy especialmente en Lope, las canciones de siega, de trilla o de cualquier otro trabajo campesino, como el vareo y la recogida de aceitunas¹². Si en nuestro cancionero tradicional, y también en la zarzuela, son muchos los testimonios de este tipo, en el teatro barroco algunas de esas coplas ocuparían lugar de privilegio en cualquier antología que realizáramos.

6. En una línea muy similar a las dos últimas estarían esas coplas que se cantan durante las fiestas populares y hoy todavía muy vivas en la tradición española. Canciones de romerías y de fiestas que tienen en la noche de San Juan quizá el ejemplo más significativo y de ahí que nuestro teatro clásico de ellas se sirva, recogiendo algunas anónimas y, por ende, tradicionales y creando otras que, en la mayoría de las ocasiones, nada tienen que envidiar a las ya asimiladas por el pueblo y que pueden tener un origen

¹⁰ Vid. Umpierre, p. 10.

¹¹ Aunque tópico, obligado es el recuerdo de *Peribáñez*. La bibliografía es abundante, pero remitimos ante todo al libro de Salomon. Umpierre se detiene fundamentalmente en *San Isidro Labrador de Madrid* (pp. 79-83). En cuanto a *Peribáñez*, y frente a los tréboles (vv. 1460-1477), a la copla que da origen a la obra (vv. 1917-1928) y a la que comienza -Cogiome a tu puerta un toro...- (vv. 2718-2727), todas ellas de hermoso sabor tradicional, Lope introduce también la canción -Dente parabienes...- (vv. 126-165) en la cual lo popular deja paso también a un aliento de carácter culto. Vid., para otros ejemplos, Díez de Revenga, pp. 147-197.

¹² Vid. Alfredo Rodríguez, -Los cantables...-, cit., y el artículo de Juan María Marín Martínez en este mismo volumen.

ancestral y pagano. Puede que una de las más hermosas, y así lo cree Gustav Umpierre¹³, sea la que escuchamos en *La hermosura aborrecida* de Lope, pero no menos lo es la que se canta en *Los Porceles de Murcia*, en este caso una canción de romería:

-A la Virgen bella
de aquesta ermita,
Cielo y tierra celebren
su dulce día.

A la bella Virgen,
que a tantos guía,
da salud, rescata,
da gloria y vista.
Murcia, que la tiene
por amparo, diga:
-Cielo y tierra celebren
su dulce día-.

Morenica me adoran
Cielos y tierra,
que del sol de mis brazos
estoy morena.

Tanto el sol me ha dado
del niño hermoso,
que hasta el pecho amoroso
tengo abrasado.
Todos me han llamado
blanca azucena,
que del sol de mis brazos
estoy morena-.¹⁴

En fin, recordemos esa glosa de un bien conocido estribillo, que Lope introduce en *Peribáñez*:

-Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!

Trébole dela casada
que a su esposo quiere bien;
de la doncella también,
entre paredes guardada,
que, finalmente engañada,
sigue su primer amor.

Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!

Trébole de la soltera,
que tantos amores muda;
trébole de la viuda

¹³ Umpierre, p. 61.

¹⁴ *Obras de Lope de Vega*. ed. Menéndez Pelayo, vol. V, pp. 392-393.

que otra vez casarse espera,
tocas blancas por de fuera
y el faldellín de color.

Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!¹⁵

7. Un apartado especial estaría compuesto por una serie de canciones relacionadas con temas americanos e incluso habiendo en ellas términos indoamericanos y un intento de reproducir sonos de aquellas tierras. Quizá lo más significativo de estas canciones sea el sincretismo que se logra en ellas, ya que, no sólo se trata de palabras de lenguas amerindias junto a las castellanas, sino, fundamentalmente, canciones donde motivos americanos llegan a fundirse con coplas tradicionales, la canción es un diálogo entre un indio o una india y un indiano (un «chapelón») y se utilizan instrumentos de los países conquistados. Testimonios de esto encontramos en numerosas obras y, ateniéndonos a las de Lope, *La dama boba*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *Arauco domado* o *Servir a señor discreto*, con una canción bailada en la que aparecen España y América enfrentadas a través de una mulata y un «chapelón». Ella es el amor, la indiferencia ante el oro y las riquezas, es el desnudo cuerpo expresando el desprecio por todo lo material; él, España, es el interés, el olvido de los bienes del alma, el olvido del amor:

-Taquitán mitanacuní
español de aquí para allí,
de aquí para allí,
soy nuevo y soy chapelón
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,

¹⁵ Ed. Zamora Vicente, cit., pp. 67-68. Vid. también *Tirso de Molina. Poesías líricas*. Ed. de Ernesto Jareño. Madrid, Castalia, 1969, pp. 62-64 y antes p. 21 con bibliografía.

Español, si no lo creéis
miraldo en mí
taquitán mitanacuní,
español de aquí para allí,
de aquí para allí.¹⁶

8. En fin, y dado que nuestra clasificación no pretende tener carácter exhaustivo, recordaremos todas esas canciones de origen histórico o histórico-legendario (y las Crónicas nos ayudan sobremanera a dilucidar el problema), coplas de origen y carácter militar, canciones con un fin exclusivamente cómico y otras que tienen una intención satírica evidente, como las que se cantaban y bailaban durante el Carnaval... Son canciones y bailes de toda la geografía española, desde las castellanas hasta las vascas —como veremos a continuación— y sin faltar ejemplos de bailes indígenas de las Islas Canarias, llamado precisamente el «canario», como el que Lope introduce en *Los guanches de Tenerife y Conquista de Canarias* o en *San Diego de Alcalá*¹⁷...

Sí deseo, sin embargo, señalar una nota que me parece acentúa más aún la riqueza del tema que nos ocupa y que se refiere al aspecto lingüístico de estas canciones. Sabido es que en nuestro teatro clásico encontramos con frecuencia intervenciones de personajes en otras lenguas que la castellana (latín, sobre todo, pero también italiano, francés, portugués, árabe, etc.), unas veces habladas correctamente, pero muchas otras persiguiendo con esa utilización la comicidad y de ahí el latín macarrónico o el incorrecto francés que aparecen en algunas piezas. Pues bien, también canciones en lenguas que no son la castellana aparecen en nuestro teatro clásico y, más frecuentemente, una mezcla de castellano y latín, francés o cualquier otro idioma se canta en diversas comedias casi siempre con una finalidad cómica. Tomamos, otra vez de Lope, este ejemplo de unos vizcaínos que en *Los ramilletes de Madrid* cantan la variante de una canción que encontramos con frecuencia incluso en nuestra literatura religiosa y que finaliza así:

-Zure cegui ederro,
enel astaña,
cativaturio nave,
librea nizana.¹⁸

¹⁶ Ed. de Frida Weber de Kurlat. Madrid, Castalia, 1975, pp. 315-316 con la nota de la editora a esta canción. Marcos A. Morínigo, en su libro ya clásico *América en el teatro de Lope de Vega*, cit. (pp. 140 y ss), recuerda otras canciones y también afirma: «En contraste con el procedimiento, frecuentemente usado en su teatro con propósitos de comicidad, de hacer hablar a los personajes negros y moriscos una media lengua española, en la que resalta la incapacidad para articular ciertas consonantes, no ha intentado Lope en sus comedias de asunto americano hacer hablar a los indios en ninguna parla contrahecha que finja ser la lengua indígena. La razón del contraste reside probablemente en el hecho de que ni él ni su auditorio tenían ninguna experiencia ni de las lenguas indígenas ni del español balbuceado por los indios, de modo que la ficción no podría ser caricatura, y, frustrada la comicidad, se transformaría en un galimatías sin objeto...» En fin, recordemos que, aunque sin léxico de lenguas amerindias ni palabras que recuerden alguna de ellas, hay en otras obras de Lope canciones de tema americano y algunas muy hermosas. Un solo testimonio, pero significativo, puede ser el que aparece en *La dama boba* y al que hemos hecho referencia en nota 6.

¹⁷ Es el que comienza «Españoles bríos,/ mirar y matar;/ volveréis vencidos: Fan, faralán...» Ed. Menéndez Pelayo, vol. V, p. 302.

¹⁸ Ed. Real Academia Española, 1930, vol. XIII, p. 495. Hartzenbusch tradujo: «Cara y ojos hermosos,/ amada mía,/ me tienes cautivo,/ siendo libre». Lope precede la canción de una acotación que señala: «...la música saldrá de vizcaínos, y el baile de tres vizcaínas, con panderos, y un vizcaíno que las guíe...».

Y anota Lope: «En bailando esta folía, diga una; “Zatoz zatoz”, y respóndanle “Zatoz, andrea; vay, vay, andrea, zatoz enequin”; y otra diga: “Vay, Jauna”, y éntrense con regocijo»¹⁹.

Riqueza temática de las canciones y de los bailes y, claro está, reconocida riqueza de composiciones e instrumentos. Seguidillas, villancicos, letrillas, zambras, zéjeles, por un lado; areitos, guineos, canarios, por otro; folías, chaconas, zarabandas, por un tercero²⁰... Y chirimías, clarines, sonajas, timbales, panderos, castañuelas, pandorgas, etc., acompañando al rey, en estos casos, de los instrumentos, la guitarra, que durante todo el siglo XVII, quizá sonando cuatro acordes mal aprendidos, será la acompañante principal de las letras de Lope o de Vélez de Guevara.

* * *

Nos hemos referido páginas atrás a una copla y a una obra teatral y hemos dedicado a ambas adjetivos, que antes de nosotros no pocos estudiosos han repetido con frecuencia; la obra es *El Caballero de Olmedo* y la copla precisamente la que se encuentra en la génesis de esta pieza de Lope. Pues bien, pocas décadas después de que el Fénix compusiera su texto, toda esa trágica historia se convertiría en bufa representación dramática con una disparatada parodia, a la cual ya prestamos atención hace pocos años: la comedia burlesca de Francisco de Monteser también titulada *El Caballero de Olmedo*²¹. En aquel trabajo nos deteníamos en los aspectos que estimamos más significativos de la pieza, pero ahora querríamos sólo señalar la utilización incluso de la copla popular en ese texto con un fin muy determinado y que es el habitual en este tipo de obras: volver al revés el universo dramático o trágico de la historia relatada y subvertir el lirismo siempre presente en esos referentes creados por los principales dramaturgos o por la tradición.

En *El Caballero...*, de Monteser, el recuerdo de la copla aparece en tres ocasiones: nada más empezar la pieza y camino de Medina el protagonista y su criado, el primero altera ya la canción entonando en medio de un diálogo pleno de insensateces: «Por la posta a Medina / voy desde Olmedo». La Jornada tercera se abrirá con los mismos personajes dialogando, mientras se escucha a los Músicos cantar: «Para salir a los toros/ la víspera de San Pedro,/ vistiéndose está en Medina/ el Caballero de Olmedo», situación que se rompe de inmediato por la intervención del criado: «Ya a los caballos les canta/ la música». Pero es en esta Jornada, y ya cerca del esperpéntico final de la pieza, cuando se parodiará la despedida de los amantes y la muerte de don Alonso con una secuencia en que el diálogo de los personajes está interrumpido por los versos de la copla popular, convirtiéndose esta escena en una de las más jocosas de la comedia y, sobre todo, muy representativa de la utilización de los referentes por parte de este tipo de obras burlescas. Reproducimos este diálogo, significativo por él mismo y que no necesita comentarios:

¹⁹ Idem. La traducción de Hartsenbusch es: «Vente, vente. Vente, mujer. Sí, sí, mujer, vente conmigo. Sí, señor.»

²⁰ Para este aspecto y con él las cuestiones de tipo métrico, vid. Díez de Revenga, pp. 231-241.

²¹ Luciano García Lorenzo. «La comedia burlesca: *El Caballero de Olmedo* de Francisco Antonio de Monteser», en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid, C.S.I.C., 1987, pp. 193-214. La comedia se encuentra publicada en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Madrid, BAE, 1951, pp. 157-171.

- Doña Elvira.* — Porque te deje el cansado
de don Rodrigo, me huelgo.
- Don Alfonso.* — Quizá es con buena intención.
Elvira, adiós.
- Doña Elvira.* — ¿Vuelves presto?
- Don Alfonso.* — Al instante que me maten
aquellos diez caballeros.
- Don Rodrigo.* — (*Dentro.*)
Don Alonso [sic], que os aguardo.
- Doña Elvira.* — Mira.
- Don Alfonso.* — Mi amor es primero.
- Don Rodrigo.* — (*Dentro.*)
Puesto que mi voz no os mueve,
Muévaos la del instrumento.
- Música.* — (*Dentro.*)
*De noche le mataron
al caballero.*
- Doña Elvira.* — Señor, ¿no oyes esta voz?
- Don Alfonso.* — Ya la escucho, y me da aliento.
- Doña Elvira.* — Mira que el morir de noche,
don Alfonso, es muy enfermo.
- Don Alfonso.* — Pues ¿me ha de engañar la luna,
con un rostro tan sereno?
- Doña Juana.* — No te fies de quien siempre
trae los ojos en el suelo.
- Don Alfonso.* — Para eso llevo acicates,
y que han de librar infierno.
- Música.* — (*Dentro.*)
*La gala de Medina,
la flor de Olmedo.*
- Don Alfonso.* — Porque no puedan matarme,
Elvira, el alma te dejo;
guárdala.
- Doña Elvira.* — ¿Con este frío
te pretendes ir en cuerpo?
- Música.* — (*Dentro.*)
Que de noche le mataron.
- Don Alfonso.* — ¡Qué gran dicha!
- Música.* — (*Dentro.*)
Al caballero.

Doña Elvira. — ¿Te vas?
Don Alfonso. — Me voy.
Doña Elvira. — Pues no vengas
 después con que alla te han muerto.
Música. — (*Dentro.*)
A la gala de Medina.
Don Alfonso. — Queda á Dios
Música. — (*Dentro.*)
La flor de Olmedo.
Don Alfonso. — Pues si el romance lo dice,
 ¿yo qué puedo hacer en eso?
Doña Juana. — Quizá estará caducando
 el romance, que es muy viejo
Doña Elvira. — Me holgaré de que te maten,
 porque tomes escarmiento.
Don Alfonso. — Pues ¿qué te importa que maten?
Doña Elvira. — Solo que le avisen sienta.
Los dos y música. — *A la gala de Medina,*
la flor de Olmedo.
 (*Vanse.*)²²

De los aromas de una belleza repetida con frecuencia hemos llegado a la burla desmitificadora, a la hilaridad, a la bufonería, a la grotesca caricatura. Tres siglos antes de Valle ya hay unos personajes trágicos que se han convertido en peleles.

²² *Ibíd.*, p. 170.