TEATRO CLÁSICO Y CANCIÓN TRADICIONAL

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

SE han destacado, con reiterada frecuencia, las peculiaridades más singulares que hacen del teatro clásico español un conjunto artístico de gran originalidad tanto si se tienen en cuenta los antecedentes dramáticos españoles como los contemporáneos de otras naciones. La gran creación de la comedia clásica española alardea de su carácter de irrepetible, aspecto que se puede percibir en las numerosas notas que la hacen diferente de cualquier otro teatro anterior o contemporáneo. Han sido muchos los estudiosos que han buscado los límites y el alcance de esa originalidad, pero más son los espectadores que se han sentido y aún hoy se sienten atraídos por la gran lección de la comedia española.

No hay duda de que entre tales supuestos innovadores, la tergiversación genérica proclamada por Lope de Vega y continuada y mejorada por sus seguidores es definitiva para entender gran parte de ese atractivo. Se hace alusión constantemente en este terreno, y por ser más llamativo, a la mezcla de lo trágico con lo cómico como producto de esta tergiversación genérica más notorio. Pero también habría que citar la presencia de la narración en el drama y sobre todo, la presencia de lo poético, que tiene numerosas vertientes, entre las que se destaca por su importancia extraordinaria, la presencia de la lírica tradicional en el drama, a través, sobre todo, de numerosas letras para cantar. Una selecta bibliografía se ha venido ocupando del asunto, aunque todavía carecemos del estudio ideal del conjunto que valore el interés de tales aportaciones en el teatro español. Nos daremos buena cuenta del atraso experimentado en este terreno, advirtiendo 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, a la vista de lo cual tuvimos ocasión de realizar y publicar nuestro estudio *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*[1]. Pusimos de manifiesto entonces lo interesante que es para el estudio lopesco en particular y de toda la comedia en general tener en cuenta no sólo la función

[1] Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.

dramática de la canción dentro de la obra, sino también 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.

Una notable bibliografía había aportado ya al tema central del estudio de esta manifestación literaria importantes trabajos sectoriales sobre estos textos y su importancia dentro de la comedia, como pueden ser los estudios de Frenk[2], García de Enterría[3], Castro Escudero[4] y tantos otros. A diferentes autores del teatro clásico habían hecho referencia trabajos que se ocupaban de lo musical, como lo son las valiosas aportaciones al teatro cervantino de Querol y de Salazar[5], o más extensamente referidos ya a otros autores como Tirso o Calderón y, desde el mismo punto de vista que nuestro libro, a Cervantes[6].

Las canciones dentro del teatro clásico servían para amenizar la obra, así de sencillo. Este supuesto inicial debe elaborarse, sin embargo, con múltiples matizaciones que van desde la función estrictamente dramática al papel puramente ambiental, y desde la propia intromisión de la fiesta en la obra (bodas, bautizos, bienvenidas) hasta la secuencia argumental desarrollada por determinado texto. Los ejemplos de Cervantes y Lope en este sentido son paradigmáticos ya que de éstos y otros muchos tipos son las intromisiones de la lírica en su teatro. Pero no sólo han sido ellos. La presencia de canciones tradicionales en el teatro tiene antecedentes muy notables que nos van a hablar de su continuidad e interés a lo largo de la historia literaria, como es fácilmente perceptible si se repasa un corpus como el que en 1950 llevó a cabo García Morales[7]. Y resulta muy estimulante observar que ya en formulaciones dramáticas tan rudimentarias como las *representaciones* de Gómez Manrique nos es posible encontrar canciones, tan ligadas a lo popular-tradicional como las que dos siglos después incluiría Lope en su teatro, canciones tan llenas de vida como las que García Lorca ofrecería en el suyo mucho más tarde. Y si añadimos que este primer ejemplo que vamos a traer a colación es una canción de Navidad, de estructura zejelesca —es decir, vinculada en su forma a los más remotos orígenes de la lírica peninsular en lengua románica—, observaremos cómo todo es una gran manifestación intrínseca a la propia raíz y contextura de nuestro teatro. Citamos el villancico final de *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor,* que utilizando un estribillo de «canción de cuna» («Callad,

---

[2] Margit Frenk Alatorre, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», *Anuario de Letras de México,* II, 1962, pp. 25-74; «Lope, poeta popular», *Anuario de Letras de México,* III, 1963, pp. 253-266. Y, sobre todo, *Estudios sobre lírica antigua.* Madrid, Castalia, 1978 y *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (Siglos XV a XVII).* Madrid, Castalia, 1987.

[3] María Cruz García de Enterría, «Función de la "letra para cantar" en las comedias de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* XLI, 1975, pp. 3-62.

[4] J. Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», *Les langues néolatines,* 150, 1959; 156, 1961; 185, 1968; 188-189, 1969; 202, 1972.

[5] *Vid.* Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes.* Barcelona, Comtalia, 1948 y Adolfo Salazar, *La música en Cervantes y otros ensayos.* Madrid, Insula, 1961.

[6] *Vid.* Ernesto Jareño, edición de *Poesía lírica* de Tirso de Molina. Madrid, Clásicos Castalia, 1972 y Edward M. Wilson-Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón.* Londres, Támesis, 1962. También, Francisco Javier Díez de Revenga, «Teatro cervantino y lírica tradicional», en *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos,* Departamento de Literatura Hispanoamericana. Murcia, Universidad de Murcia, 1985.

[7] Justo García Morales, *Poesías líricas en el teatro español.* Madrid, Aguilar, 1955.

fijo mio chiquito») lleva a cabo una muy musical canción, mucho mejor denominado villancico, entre cuyas estrofas hay algunas tan bellas y tan vivas como ésta

Este santo dino,
niño tan benino,
por redimir vino
el linaje aflito.

Y, sobre todo, este final anacreóntico, excitando al canto y al gozo, rebosante de alegría y felicidad, notas que quedarán ya vinculadas a la música navideña y a su representación dramática:

Cantemos gozosas,
hermanas graciosas,
pues somos esposas
del Jesús bendito.

En el terreno de estos villancicos navideños incluidos en las representaciones teatrales primitivas, no hay otro dramaturgo con mayor fuerza y sensibilidad que Juan del Encina. El supo, como nadie, acompasar lo musical y lo dramático, y si en su obra poética hay que contar con un importante cancionero musical, no es raro que su teatro se halle nutrido de esplendorosas representaciones musicales. Algunas están relacionadas con la Navidad: «Gran gasajo siento yo./ ¡Huy ho!/¡ Yo también, soncas, que ha./ ¡Huy ha!/ *Pues Aquel que nos crio,/ por salvarnos nació ya./ ¡Huy ha, huy ho¡/ que aquesta noche nació*». Pero en el teatro de Encina, en este terreno de lo popular se produce un gran avance cuando el mundo musical de las canciones se introduce, sin apartarse de su carácter tradicional, en terrenos profanos, aunque el gran sentido teatral de la fiesta sigue presente. Son los más destacables los villancicos de carnaval, algunos tan conocidos como la vitalista y prerrenacentista canción de carnaval que sigue al estribillo «*Hoy comamos y bebamos/ y cantemos y holguemos,/ que mañana ayunaremos*» de la *Egloga representada en la noche de Antruejo,* en la que, a pesar de la alegría y vitalidad renacentistas, está muy presente aún el ascetismo medieval. Más que de una anacreóntica a la manera clásica, más que de un *carpe diem* se trata de un frenético y muy teatral aprovechar el momento ante la presencia inmediata de la muerte:

Tomemos hoy gasajado,
que mañana vien la muerte;
bebamos, comamos huerte;
vámonos carra el ganado.
No perderemos bocado,
que comiendo nos iremos
y mañana ayunaremos.

La gran extensión de las canciones galantes del amor cortés, que afectaba a toda la poesía a finales del siglo XV, hace que éstas penetren también en el teatro con su tópica amorosa artificiosa característica. Y es el propio Encina el que en sus más renacentistas *representaciones,* como la *Egloga de Plácida y Victoriano,* quien se encarga de incluir coplas de este tipo con todos sus lugares comunes, amor, olvido, ausencia, mudanza,

trabajo en el amor y resistencia en el intento. Es patente que el teatro prerrenacentista enciniano se enriquece con la singular casuística amorosa que, como suele ser habitual en este tipo de inclusiones, tendía a familiarizar al espectador con la pieza. En este caso, algo diferente de las églogas de carnaval, un sentido cortesano y señorial se percibe en la canción, acorde con los refinados sentimientos pastoriles de la pieza:

Quien no estuviere en presencia,
no tenga fe ni confianza,
pues son olvido y mudanza
las condiciones de ausencia.

Quien quisiere ser amado,
trabaje por ser presente,
que cuan presto fuere ausente,
tan presto será olvidado.
Cúmplele tener paciencia
quien se va e hace tardanza,
pues son olvido y mudanza
las condiciones de ausencia.

Lógicamente, de ambas tendencias, sacra y profana, se halla de igual modo impregnado el teatro de Lucas Fernández, en quien los ritmos populares alcanzan una gracia singular. En algunas de sus piezas pastoriles, los villanos sobresalen por su alegría y por su dinamicidad, lo que indudablemente concede a la obra una gran vitalidad. Así ocurre con los que figuran en la *Comedia de Bras Gil y otros pastores,* sobre todo el que lleva por estribillo un *¡Digo, digo, digo ha!/ ¡Juro a Diez, muy bien nos va!* En tal composición, las mudanzas sobresalen por su variedad salpicada de palabras interjectivas especialmente sonoras, que marcan la indubitada condición musical y popular de la composición: «¡Huy ha, hy ho, he! ¡Huy ha!». Se halla también inmerso en la tópica del amor cortés en algunas otras obras, como la *Farsa del Pastor Prabos,* en la que podemos leer un conocido «Quien sirve al Amor/ con firme esperanza, su fe siempre alcanza/ alegre favor», que recoge, como en el caso de Encina, motivos repetidos muy de cancionero y no muy acertadas mudanzas, como esta que cierra la composición:

Nadie en poca agua
se debe ahogar;
no debe atizar
con priesa la fragua;
y el nuevo amador
no pierda esperanza
es firme amor.

Quizá, donde mejor brilla el genio de Lucas Fernández es en aquellos villancicos de carácter religioso que, siguiendo la tradición, aparecen en sus representaciones de Navidad. Así, en el *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* hay un bellísimo villancico, cuyo estribillo es «Decid los pastores/ ¿Qué venís de ver/ con tanto placer?». El poemilla tiene originalidad de contener en sí mismo una formulación dramática, ya que las mudanzas son respuesta a la pregunta del estribillo: «Vimos a

María», «Vimos maravillas»... «En un pesebrito/ hallamos un niño/ atan graciosito/ que hobimos cariño;/ posimos aliño/ de más cerca ser/ por mejor ver». La misma lectura hoy del texto todo de la cancioncilla nos deja sentir no sólo su condición coral sino los mimos y muecas que debían hacer los intérpretes de la canción para mostrar lo que ellos habían visto al espectador del auto o farsa, en el que se indica que se trata de «un villancico para se salir cantando y bailando».

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. Son conocidas, desde que Dámaso Alonso en 1934, en pleno fervor por la lírica tradicional, las recopiló y comentó, algunas de las canciones que mayor vida han dado a ese teatro en formación y también rudimentario[8]. Y suele ser el *Auto de la Sibila Casandra* el que más se recuerda al producir por primera vez esas mezclas que tan extraordinarios efectos produjeron. Así, canciones como «*Dicen que me case yo; / no quiero marido no*» o «*¡Qué sañosa está la niña! / Ay Dios quién le hablaría!*» pasan por ser las que más avivan la comedia, en la que no falta la canción de cuna «*Ro, ro, ro* / nuestro Dios y Redentor». Pero quizá la perla del auto sigue siendo la canción en la que se mezcla la renacentista exaltación de la belleza con el tema tradicional:

Muy graciosa en la doncella:
¡Cómo es bella y hermosa!

Digas tú el marinero,
que en las naves vivías,
si la nave, la vela o la estrella
es tan bella.

Digas tú el caballero,
que las armas vestías,
si el caballo, o las armas o la guerra
es tan bella.

Digas tú el pastorcico,
que el ganadico guardas,
si los ganados o valles o las sierras
es tan bella.

Gil Vicente acaba de inventar la fórmula mágica ideal que desarrollarán los que vendrán después. El mismo nos dice en la acotación que «Acabada su adoración, cantan la cantiga siguiente, que hizo el autor y a la cual él mismo puso música», lo que evidentemente pone de relieve la originalidad consciente del dramaturgo. Pero también

[8] Dámaso Alonso, en *Cruz y Raya*, 10, 1934.

es cierto que para hacer esta canción de corte popular-tradicional, Gil Vicente se ha servido, alcanzando y logrando el máximo acierto de la fórmula, de esquemas tradicionales, algunos cercanos a la Navidad como el «Digas tú, el pastorcico» y otros más alejados, pero pertenecientes al género popular de preguntas, como el «Digas tú, el marinero». Margit Frenk[9] ha recopilado recientemente aquellos poemas que con éste se relacionan, lo que, por otra parte, prueba la originalidad del dramaturgo renacentista. En la nueva fórmula juega un papel importante la condición musical de la innovación que el autor cuida mucho de mencionar cuando acota que «es cantada por todos los personajes, y bailada de terreiro, de tres por tres».

De hecho, el propio Gil Vicente cultivó nuevamente en otras muchas de sus obras la presencia de intermedios cantables, tanto en las más simbólicas, como en el *Auto de los cuatro tiempos* o en la *Comedia Rubena,* donde se recoge, por ejemplo, una bella y breve canción cortés, como en las más festivas y populares, tal la *Comedia del viudo* o la *Farsa del Viejo de la Huerta* con aquella bella canción:

¿Cuál es la niña
que coge las flores?
Si no tiene amores.

Cogía la niña
la rosa florida;
el hortelanico
prendas le pedía,
si no tiene amores.

Entre los autores del teatro clásico que podemos aducir para observar las modalidades de este cultivo, el más curioso es el de Cervantes, cuya obra dramática contiene una buena serie de cancioncillas líricas que, lógicamente, se han convertido en serios obstáculos que impiden mantener la idea, común por otro lado, de que Cervantes no era valioso como poeta lírico, dada la calidad de estas composiciones de corte tradicional. Sin ser tan rico y variado como Lope de Vega y, posiblemente, sin tener la articulación en la comedia que tienen las canciones del Fénix en su teatro, las cancioncillas cervantinas han sido valoradas como uno de los aciertos que han permitido que algunas de sus comedias se recuerden por algo, como es el caso de *La casa de los celos,* que si algo se salva en ella es, precisamente, el componente musical tradicional de las cancioncillas populares que la animan y vitalizan.

Hay que destacar, en primer lugar, la presencia bastante notable de canciones directamente tomadas de la tradición española, por lo que no es difícil ponerlas en conexión con formas y modos localizados en cancioneros populares españoles. Una canción, como la que figura en *La guarda cuidadosa* con este texto:

Sacristán de mi vida,
tenme por tuya,
y fiado en mi fe,
canta aleluya.

[9] Margit Frenk, *Corpus,* cit.

es perfectamente localizable en la tradición antigua, al estar emparentada con una seguidilla popular coleccionada por Foulché-Delbosc: «Al entrar en la iglesia / dije: —¡Aleluya! / Sacristán e mi alma / toda soy tuya». Márquez Villanueva, Asensio, Canavaggio[10] señalaron ya cumplidamente este fenómeno, que define la sensibilidad lírica de Cervantes, revelada en el manejo de otros procedimientos. Entre ellos, podemos citar el que se limita a recoger un estribillo popular como ocurre en *Los baños de Argel* (*«Aunque pensáis que me alegro / conmigo traigo el dolor)* pero que revela la calidad tradicional de estas intromisiones cervantinas. De esta canción, en versiones muy parecidas, se han recogido textos actuales portugueses, venezolanos, cubanos y, por supuesto, españoles, tal como ha hecho Torner[11], pero lo cierto es que de todas las versiones recogidas, la más bella es la de Cervantes, quien construye perfectamente el zéjel, tal como ya destacaron Navarro Tomás y Salazar[12]. Y ya que de zéjel tratamos, no podemos dejar de citar aquí el que figura en *La casa de los celos* y que es uno de los mejores poemas cervantinos, y quizá, también, uno de los más conocidos. El esquema seguido (aaa: bbbaa: bbbaa) es el habitual del zéjel, aunque ampliado en el estribillo, lo que no estorba a su musicalidad tradicional. Como gesto muy cervantino tenemos que destacar el aire humorístico con el que el poema comparece en la comedia, ya que lo hace a efectos jocosos, con una gran efectividad. Lope, como advirtió Alín[13] también lo incluye en su auto *La maya* y su tradicionalidad está garantizada:

Corrido va el abad
por el cañaveral.
Corrido va el abad.

Corrido va, y muy mohino,
porque, por su desatino,
cierto desastre le vino
que le hizo caminar
por el cañaveral.

Confiado en que es muy rico,
no ha caído en que es borrico;
y por aquesto me aplico
a decirte este cantar
por el cañaveral.

Un aspecto interesante de los textos musicales manejados por Cervantes, es el de la implicación de los mismos en la comedia y los resultados que esto produce. Hay un ejemplo muy valioso con un poema «de guardas» que Cervantes quería especialmente (él mismo lo había introducido en *El celoso extremeño*) y cuyo texto figura también en

[10] F. Márquez Villanueva, «Tradición y actualidad literaria en *La guarda cuidadosa*», *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973, pp. 95-108; Eugenio Asensio, edición de *Entremeses* de Cervantes. Madrid, Clásicos Castalia, 1971, pp. 138-39; Jean Canavaggio, edición de *Entremeses* de Cervantes. Madrid, Taurus, 1982, p. 167, n. 90.

[11] E. M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, Castalia, 1966.

[12] Adolfo Salazar, *op. cit.*, p. 148 y Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid, Guadarrama, 1974, p. 286.

[13] J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus, 1968.

La entretenida revelando su indudable carácter tradicional: «Madre, la mi madre, / guardas me ponéis; / que si no me guardo, / mal me guardaréis». La escena en la comedia se ve enriquecida por este motivo tan popular cuando los músicos y el barbero han aparecido danzando al son de un romance bastante soso, por lo que Ocaña les pide que toquen unas seguidillas. Así lo hacen, y entonan el motivo antes trascrito, al que hacen divertidas mudanzas muy a tono con la situación y con el carácter de la propia seguidilla. Reclama Ocaña que bailen «templado» y «honesto», por lo que ellos hacen otra mudanza, algo más recatada, aunque bastante más enigmática, ya que las imágenes son rebuscadas, aunque con intención muy clara. «Tampoco a mí me contentan estas vueltas y floreos», dice otro personaje, por lo que entonces cantan otra tercera mudanza (mudanzas que están también en *El celoso extremeño,* como advierten Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas[14]), aún más graciosa, en la que imágenes de la tradición popular logran mantener el ambiente pretendido por Cervantes, que utiliza así, al desarrollar un tema tan tradicional, motivos muy arraigados en las costumbres populares.

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. Tal actitud está muy presente en el teatro de Lope, como veremos más adelante, y, del mismo modo, la familiaridad, el recuerdo y, en cierto modo, la vuelta al pasado, son las notas más destacables que podemos percibir en la interpretación cervantina de los romances en su teatro. De la gran afición al romancero en todas sus obras, ya sea en el viejo o en el nuevo, han dado cuenta tanto Querol Gavaldá como José Manuel Blecua[15]. En su teatro, en esta misma línea, utiliza la forma del romance en diferentes ocasiones y hay ejemplos —como el de «Escuchadme los de Orán / caballeros y soldados..» de *El gallardo español* o «A las orillas del mar» de *Los baños de Argel*— que son muy valiosos. Cantan en este último los cautivos y se repite el emocionado estribillo «¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España». El «tono triste con que alegrarnos solemos», que fue señalado por Cervantes en la comedia al comenzar este último romance, responde también a la recurrencia por parte del autor a un género tradicional y por ello familiar al público: los romances de cautivos que, posiblemente, constituyan la más encendida y emocionada de las parcelas o géneros del romancero viejo. Dejando aparte el posible contenido biográfico[16], hemos de percibir en él la tradicionalidad conseguida con el manejo de un tema reiterado por la presencia de ese tan permanente estribillo, lleno de nostalgia, del alejamiento de la patria como toda la crítica no ha dudado en señalar.

Otro de los procedimientos habituales para hacer funcionar la capacidad recordatoria del público y tenerlo contento, es la reiteración de prototipos y fórmulas, aunque lo que venga después sea distinto y nada tenga que ver con lo recordado. Cuando Cervantes recoge en *La elección de los Alcaldes de Daganzo* el baile «Reverencia os hace el cuerpo / regidores de Daganzo», está recordando una fórmula tradicional

---

[14] Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, edición de *Teatro completo* de Miguel de Cervantes. Barcelona, Planeta, 1987.

[15] Miguel Querol Gavaldá, *op. cit.*, p. 41 ss.; José Manuel Blecua, «La poesía lírica en Cervantes», *Homenaje a Cervantes.* Madrid, Cuadernos de Insula, 1947, p. 160.

[16] Vid. F. J. Díez de Revenga, «Del entusiasmo al desengaño. En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes», *Anales de Filología Hispánica,* 1, 1985.

presente también en la serrana de Lope, en *Los Prados de León* («Reverencia os hago / linda vizcaína, / que no hay en Vitoria / doncella más linda»). Cuando en la comedia *La casa de los celos* los pastores cantan, en concreto Lauso, entre músicas y para festejar la llegada del amor, en un contexto sumamente idealizado y fantástico, surge de pronto el esquema y prototipo de una canción tradicional de bienvenida, que hallamos, con variaciones interesantes, en otras muchas obras teatrales de nuestro Siglo de Oro. Se puede imaginar la fastuosidad del momento y la alegría que se imprimía con intermedios de este tipo a la comedia en la que la comparecencia de la música elevaba al máximo el ambiente festivo y triunfal creando un contexto lírico y musical de especial configuración:

Venga norabuena
Cupido a nuestras tierras,
norabuena venga.

Sea bienvenido
médico tan grave
que así curar sabe
de desdén y olvido;
hémosle entretenido,
y lo que ordena
sea norabuena.

Estamos ante una típica canción de bienvenida caracterizada, como señalara Salomon[17] por su presencia en las comedias históricas y rurales y muy frecuente en Tirso, Calderón y, sobre todo, Lope, pero que aquí en Cervantes el contexto no es histórico ni rural o de pequeña villa que da la bienvenida al triunfador, sino que es un contexto mucho más fantástico, pastoril, y el personaje recibido no es otro que el mismísimo Cupido[18].

Un capítulo importante dentro del teatro cervantino lo constituyen los bailes, que podemos encontrar en las comedias y en los entremeses, y siempre en función de su sentido popular y sobre todo como llamadores de la atención del público hacia algo acostumbrado, agradable y habitual, y en el caso de los entremeses también divertido. Aunque los bailes en el teatro cervantino han sido estudiados con detención y desde la perspectiva musical por Querol Gavaldá[19], podemos ahora tomar en consideración la función que alguno de ellos, como portadores de una tradición, lleva a cabo acerca de una habitualidad del público hacia las fiestas a las que está acostumbrado y que constituyen una gran parte del espectáculo teatral. No cabe duda de que, al oír este baile de *El rufián viudo,* los espectadores encontrarían muy familiares las referencias a otros bailes populares en la canción mencionados: «Ya salió de las gurapas / el valiente Escarramán, / para asombro de la gura / y para bien de su mal...». La enumeración de danzas como el canario, la gambeta, el villano, la zarabanda, el Pésame de ello, el Rey

[17] Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega.* Bordeaux, Bibliothèque des Hautes Études Hispaniques, 1965, p. 725.

[18] *Vid.* F. J. Díez de Revenga, «Teatro cervantino...», p. 149.

[19] Miguel Querol Gavaldá, *op. cit.,* p. 41 ss.

don Alonso e incluso el mismo Escarramán[20], supone la evocación de una gran parte de los bailes más habituales en las fiestas del Siglo de Oro. Pero en otros bailes, la alusión popular viene dada por la letra, como ocurre en el tan tradicional de *La elección de los Alcaldes de Daganzo:*

Pisaré yo el polvico
atán menudico;
pisaré yo el polvó
atán menudó.

La tradicionalidad de este baile viene asegurada por las numerosas versiones antiguas y modernas presentes en Quevedo y en Góngora, así como en zonas populares contemporáneas, habida cuenta de los datos aportados por Alín[21] y de que en la época quedó establecido el prototipo en un conocido baile que se denominó baile del «polvillo».

Cervantes contribuye así, como hacía en su mismo tiempo Lope de Vega —que fue quien elevó al máximo la utilización de la lírica tradicional— a mantener el recuerdo de letras y ritmos populares que había de influir en el espectador haciéndole revivir emociones olvidadas o contenidas como hacen los propios personajes de su obra *Los baños de Argel,* cuando Francisquito pide con nostalgia a su padre: «Padre, hágales cantar / aquel cantar que mi madre / cantaba en nuestro lugar. / ¿Qué dice? ¿No quiere, padre?». A lo que el padre, olvidado, responde: «¿Cómo decía el cantar?», para, a continuación, ser el propio Francisco el que cante, como ha señalado Canavaggio, una «cancioncilla tradicional ya recordada por Castillejo y de la que se conservan múltiples glosas en el siglo XVI»[22]: «Ando namorado / no diré de quién; / allá miran ojos / donde quieren bien».

Pero la máxima aportación en este terreno la debemos a Lope de Vega. Él, como nadie, supo armonizar lírica y teatro, música y fiesta teatral, y él solo puso en práctica multitud de veces el invento. Tanto es así, que puede decirse que sus mejores comedias —comenzando por *El caballero de Olmedo, Fuenteovejuna* o *El villano en su rincón*— tienen mucho que ver con la utilización de la canción tradicional y a ella deben una parte de su éxito, lozanía y efectividad dramáticas, sobre todo en el concepto de fiesta teatral que en el Siglo de Oro consistía toda representación dramática. Ya pusimos de manifiesto en nuestro estudio[23] la trascendencia del invento, pero ahora interesa insistir en algunos de los aspectos allí tratados. Cuando Lope introduce la canción tradicional en su pieza dramática —excelente multiplicidad y variedad la suya— 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. Se ha señalado, por Alfredo Rodríguez y Tomás Ruiz-Fábrega[24], que de las 343 comedias de

[20] Adolfo Salazar, *op. cit.,* p. 127 ss.

[21] J. M. Alín, *op. cit.,* p. 698.

[22] Jean Canavaggio, edición de *Los baños de Argel.* Madrid, Taurus, 1983, p. 176.

[23] Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional,* cit.

[24] Alfredo Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega, «En torno al cancionero teatral de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega.* Madrid, Edi-6, 1981, pp. 523-532.

Lope, son 175 las que contienen canciones o fragmentos cantables en un total nada menos que de 341 canciones, letras para cantar o cantables directa o indirectamente relacionados con la tradición popular castellana.

Lope de Vega legó así en extraordinario y rico depósito de poesía lírica de tipo tradicional dentro de su obra teatral, siguiendo el espíritu de una época, matizado por la genialidad de Lope y su capacidad para entender a los espectadores, pero también vitalizando esa materia tradicional con personales creaciones poéticas. José Manuel Blecua, en este mismo sentido, concede al momento histórico generacional en que surge Lope de Vega, una gran importancia a la afición general por la canción popular, porque él y sus coetáneos pudieron disponer de «una lengua poética sencillamente perfecta y trabajada, lo mismo en la vertiente culta que en la tradicional y cancioneril». Con referencia al género tradicional, advierte Blecua la gran afición existente hacia él en la época de Lope y quizá unos años antes, desde la aparición del *Cancionero de romances* de Martín Nuncio, impreso hacia 1547, fecha desde la que el gusto entre los poetas cultos irá aumentando «y serán precisamente Góngora y Lope, tan aficionados a cantar romances y cancioncillas de todo tipo, lo que dará ocasión de inundar España de romancistas de todas clases»[25].

La capacidad de Lope en el manejo de fórmulas, temas y motivos populares es inagotable y siempre se ajusta a unos esquemas en los que incluso va creando su propia tradición. Su habilidad para tomar y volver a tomar temas es muy significativa, sobre todo en lo que supone el Fénix como creador de su propia tradición dentro de su obra. Nada tan conocido en este aspecto como la famosa serie de seguidillas del Guadalquivir que Lope comienza a hacer aparecer en sus obras desde 1602, en *El amante agradecido* y vuelven a estar presentes en *El Hamete de Toledo, Lo cierto por lo dudoso* y *Amar, servir y esperar,* y que demuestran como un ejemplo entre muchos, la capacidad lopesca para vivir una tradición.

Un aspecto muy interesante de la depurada técnica lopesca es el constituido por aquellas comedias que surgen de una canción. El caso de obras tan significativas, entre otras, como *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo,* consideradas por María Cruz García de Enterría[26] como «comedias engendradas por una canción tradicional» demuestra hasta qué punto Lope utiliza este tipo de poesía como base de algunas de sus mejores obras teatrales. En estos casos, la copla popular no constituye solamente un intermedio cantable en la comedia, sino la base estructural y argumental en que está apoyada la obra, por muy fragmentario que nos pueda parecer el contenido de la cancioncilla. La imaginación de Lope hacía todo lo demás. Una canción con la fuerza dramática sobrecogedora es la de aquella voz que en aquel momento preciso surge en la escena de una de sus mejores obras cantando:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

---

[25] José Manuel Blecua, edición de *Lírica* de Lope de Vega. Madrid, Clásicos Castalia, 1981, p. 51.

[26] María Cruz García de Enterría, *op. cit.*, p. 3.

Imponiendo de esta forma popular-tradicional un clima de misterio que marca el tono de la comedia. Montesinos[27] hace referencia a que sólo cuatro versos fueron suficientes para despertar una imaginación y crear ante un público entusiasta una historia teatral y lo que quizá es más importante, un ambiente y un clima propicio para que en la oscuridad de la noche surja el mágico y misterioso cantar de su trágico presagio.

El caballero de Olmedo es una obra de madurez escrita, según Morley-Bruerton[28] entre 1615 y 1625, pero mucho antes, la técnica que nos ocupa ya había sido manejada por Lope de Vega. Así, en *La bella malmaridada* que es una obra de la etapa de formación y más sólidamente en el auto *La maya,* donde no sólo una canción sino toda una costumbre tradicional y folklórica engendra una comedia. Hay que considerar también, como uno de los casos más interesantes, el de *Peribáñez y el comendador de Ocaña,* cuya canción de origen y su estructuración ya llamaron la atención de Menéndez Pelayo[29]. La contraposición entre la clase lujosa y los labradores, expresada en la parte popular del cantar:

Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida,

y la belleza subyudadora con que está sintetizado, fue lo que más decidió a Lope a componer toda la obra y a crear un argumento dramático que contuviera la referida contraposición labrador-comendador, y por otro lado el sentido del honor y la honra populares. La tradicionalidad de la canción está también asegurada por su presencia en otras versiones, incluso del mismo Lope, en *San Isidro labrador* y en una segunda ocasión en Peribáñez, cantado por Lorente y oído por el protagonista. Son otras muchas las canciones de tipo tradicional que originan una comedia. Así *La venta de la Zarzuela* se basa en una serranilla que Menéndez Pidal estudió en *Poesía árabe y poesía europea*[30]; *La del abanillo, El galán de la Membrilla, Al pasar del arroyo, Santiago el Verde* y *Púsoseme el sol, salióme la luna.*

En este campo hay que valorar también la articulación de la canción en la comedia, para cuyo análisis nos servimos de un ejemplo revelador, *El villano en su rincón,* en el que la presencia de tantos y tan valiosos cantares, nos permiten observar cómo funcionaban las canciones en la comedia. La pieza representa la depuración de una técnica utilizada durante muchos años, por lo que podemos asegurar que el momento culminante del teatro de Lope, a la hora de valorar la función de la canción tradicional dentro de la comedia, lo representa el doble poema (romance-canción) de la escena V, acto II, que comienza con la serrana «A la caza va el caballero», se interrumpe con la canción de Lisarda «Por el montecico sola» y se continúa con el final de la primera

[27] José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega.* Salamanca, Anaya, 1967, p. 77.

[28] S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega.* Madrid, Gredos, 1968.

[29] Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Madrid-Santander, CSIC, 1949. Y en *Observaciones preliminares,* edición de *Obras* de Lope de Vega. Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, vol. X, p. LXI.

[30] Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea.* Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 121-135.

composición «¿Dónde váis, serrana bella...?». El conjunto, dentro de la comedia, representa la fusión de elementos procedentes de la lírica tradicional con el montaje teatral, que consigue un doble efecto, constituido, de un lado, por la habitual intervención de música y canto en la comedia, que tan agradable era al público, y, por otro, de carácter intrínseco al conceder nueva vida al romance tradicional, introduciendo en su mismo centro la canción de Lisarda, que también es de tipo popular. Lope, mientras, no se ha apartado lo más mínimo de la acción de la pieza, del argumento de la comedia. Y la utilización de canciones dentro de las obras ha representado para los espectadores la presencia de nuevos datos sobre Lisarda y Otón, el caballero que se literaturiza en el romance recogido. Tales efectos se consiguen también, sin salir de esta comedia, con las dos canciones de trabajo que figuran en ella, «Deja las avellanicas, moro», y «Ay, fortuna, cógeme esa aceituna», y más aún, a las liras, bellísimas, que al final de los actos segundo y tercero suponen una interrupción cantable y musical, de carácter no popular, aunque de gran solera literaria, por contener un «Beatus ille...» fundamental en la filosofía de la comedia.

Con referencia a la función dramática de las canciones de Lope de Vega, hay que destacar, por último, las aportaciones realizadas por Gustavo Umpierre, que se ha preocupado de aspectos como la relación entre algunas canciones de Lope y la propia biografía, la función de las canciones como medio de presentar a los personajes, de introducir o cerrar escenas, de manifestar emociones o sentimientos, pero quizá lo más revelador es lo que se refiere a la relación canción-estado de ánimo, e incluso como informadora al espectador de nociones de tiempo y lugar[31].

La conformación genérica de este grandioso conjunto de poesía lopesca adquiere una dimensión que le convierte en uno de los signos más patentes de su extraordinaria riqueza literaria. La fácil adscripción de estas canciones a los distintos géneros o subgéneros que habitualmente organizan la lírica de tipo tradicional define bien cómo Lope, aun cuando creaba canciones partiendo de cero, mantenía su adscripción a un modelo tradicional. Así, no es difícil señalar grandes grupos en los que es posible organizar este caudal de la poesía lopesca: amor, naturaleza, trabajo, fiestas y juegos, religiosas y bailes. Todos ellos responden, con las variedades lógicas debido a la originalidad de Lope, a tipos muy experimentados, que van desde las canciones de abril o mayo entre las de la naturaleza, a las de molino, siega o vareo entre las de trabajo, de las de San Juan, bienvenida, boda o bautizo entre las de fiestas a las de Navidad entre las religiosas, como aquella inolvidable de *El Cardenal de Belén:*

Mañanicas floridas
del frío invierno,
recordad a mi Niño
que duerme al hielo.

Un detallado análisis de toda esta producción nos puede aclarar mucho sobre la clave o el secreto del éxito de Lope ante un público que se sentía atraído por un espectáculo, en el que la música y la canción comparecían en los momentos claves para crear un determinado ambiente. Si tomamos un ejemplo muy conocido como lo es el

[31] Gustavo Umpierre, *Song in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function.* Londres, Támesis, 1975, p. 24.

de *Fuenteovejuna,* advertiremos cómo una canción de boda o una canción de amor funcionan dentro de la comedia como resorte evocador, lírico y familiar, que hace al espectador integrarse aún más en el conflicto y en su difícil solución. Cuando esa llamada o toque de atención reviste las tonalidades estéticas ya señaladas, la comedia adquiere un nuevo motivo de atracción que ejercía su poder sobre el espectador lopesco. Sobre todo si esa canción era una copla de fiesta o de trabajo, cuyos estribillos ingeniosos y cuya melodía eran habituales al espectador y que el Fénix había conocido directamente en su vida urbana o rural. La condición muchas veces invocada de Lope como poeta popular parece adquirir aquí una medida especial.

La poesía religiosa popular reviste importancia particular en el teatro de Lope. Valvuena Prat, a través de un ensayo breve sobre la religiosidad popular el Fénix, destacó que, entre otros lugares de su obra, es en el teatro donde toma forma de manera más clara la representación popular de los temas religiosos. No ya en la concepción de los autos sacramentales, donde «el plano popular de aldea se aplica al elemento religioso como una simple simbología»[32], sino en todo el teatro donde los elementos hacen posible esta configuración: la presencia en escena de personajes populares que cantan y bailan (aldeanos, labriegos, pastores) y en torno a los grandes misterios religiosos, sino también en las propias canciones que estos llevan y desarrollan, muchas de ellas canciones a lo divino procedentes de textos tradicionales muy conocidos. El ejemplo más característico lo representa el auto llamado precisamente *De los cantares,* donde una serie de personajes desarrollan la trama teológica de la conquista de la esposa bíblica por el Esposo, entre canciones y danzas conocidas como la de «Yo me iba mi madre,/ al monte una tarde...», la versión a lo divino de «Que de noche le mataron/ al caballero/ la gala de María,/ la flor del cielo...» O también la versión sacra de la «gallarda» «Corren caballos aprisa,/ tápala, tapa, tápala, tapa», sin olvidar el cantar popular galante «Si queréis que os ronde la puerta» presente como todos los cantares del auto, en versiones anteriores como se ha encargado de probar Alín[33]. Otros ejemplos de esta utilización religiosa de lo popular lo tendremos en los autos *La siega* y *La maya* y en las comedias *El Nacimiento de Cristo, La madre de la mejor, Circuncisión y sangría de Cristo* y *El Nacimiento de Cristo.*

Como en el caso de Cervantes, también en Lope es importante el capítulo de bailes y danzas, aquí proporcionalmente muy superior. Es frecuente, en la comedia, que aparezcan también danzas específicamente así denominadas y algunas incluso, de gran extensión, descritas en sí mismas. Pero, como señala Montesinos, lo que nos queda es sólo el texto de tales bailes, «tan difíciles de imaginar hoy faltos de la música y de las indicaciones coreográficas deseables, salvo lo poco que indican las acotaciones»[34]. El mismo Montesinos intentó una meritoria clasificación de estos intermedios lírico-musicales en descriptivos y de espectáculo. Los primeros, de carácter más sencillo son aquellos en los que el asunto del baile se va describiendo y utiliza como ejemplo el que es el más conocido de todos, el baile del «villano» de *San Isidro, labrador de Madrid,* que comienza:

---

[32] Angel Valbuena Prat, *La religiosidad popular de Lope de Vega.* Madrid, Editora Nacional, 1963, p. 7.

[33] J. M. Alín, *op. cit.,* p. 746.

[34] José F. Montesinos, edición de *Poesías líricas* de Lope de Vega. Madrid, «La Lectura», 1925-26, vol. I, p. 96.

Al villano se lo dan
la cebolla con el pan.

Supone la descripción de actividades del labriego bella y alegremente captadas. La antigüedad del baile del «villano» ha sido puesta de manifiesto y una descripción del mismo permanece en la *Relación de las fiestas de Baza* de 1618. Otro villano muy representativo es el que Lope incluye en *Al pasar del arroyo:*

Oh, qué bien baila Gil
con las mozas de Barajas
las chaconas a las sonajas
y el villano al tamboril.

cuyos ecos aparecen en otros escritores del XVII como Góngora. Y con carácter descriptivo, igualmente, hay que dar cuenta de la presencia en el teatro de Lope de las «gallardas», baile popular del que conservamos un ejemplo en *Con su pan se lo coma,* «Al casamiento de Fabio/ mayoral de nuestro monte», en cuyo desarrollo se indica que

A danzar salen la gallarda
la bella Inarda y Fineo,
y aunque fuera diferente
fuera gallarda en vellos.
Con una y otra mudanza
dan vueltas y tocan puestos
ya de guerra, ya de paz,
siguiendo los instrumentos.

Y así, el de la maya, el que se relaciona con canciones de bienvenida y otros muchos como el divertido y muy conocido de *La dama boba* «¿De dó viene, de do viene?/ viene de Panamá».

El otro tipo de baile es mucho más complejo, y como señala Montesinos[35], contiene «los más variados elementos líricos y pantomímicos», ya que tienen un cierto argumento que se va representando, mientras canciones, tal vez desarrollos de temas populares, alternan con el desarrollo de la obra. Como en las canciones, Lope trató de armonizar «la propia invención con las que la costumbre mantenía»[36]. Y un buen ejemplo lo tenemos en *La burgalesa de Lerma,* con un largo baile «Al monte de Burgos/ iba yo mi madre...», en el que figura esta canción narrativa, una «Ya no cogeré verbena» y otra serie de canciones, que se cierran con el famoso «Niña, guárdate del toro». Para Montesinos, dado que la obra se escribió para las fiestas de Lerma de 1613, a las que asistieron los reyes, «no es imposible que este baile fuera recuerdo de las fiestas en más de un sentido».

También en la danza y baile de *El capellán de la Virgen,* que comienza «Afuera, afuera, afuera,/ aparta, aparta, aparta», en el que se nos describe la entrada de los labradores de la Sagra a correr la sortija, mientras labradoras y damas, dándose envidia aparecen en los balcones. Entonces, «toda la plaza se alegra/ con vanos juegos y danzas», exactamente dos: el que bailan cuatro labradores que no es otro que un «trébole» y el

[35] José F. Montesinos, edición cit., I, p. 98.
[36] José F. Montesinos, edición cit., I, p. 107.

que bailan «ellos», con disfraces de negros y con el divertido lenguaje deformado de las canciones de esta modalidad: «El hocico de vosa mercé/ he, he, he/ me tiene periro,/ de amore venciro...».

Todas estas canciones contaban con un acompañamiento musical que hoy día nos es difícil restablecer, aunque algo se ha hecho y consta en la bibliografía lopesca. Así, podemos destacar la publicación de treinta canciones de Lope, pero no todas procedentes del teatro, con las partituras compuestas por autores de la época de Lope o posteriores, e incluso alguno anterior, dado que alguna de estas músicas pertenecen a canciones tradicionales que Lope adaptó y cuya partitura mantiene y se adecúa a la creación lopesca. La colección la llevó a cabo en 1935, en pleno fervor lopesco y para la Residencia de Estudiantes de Madrid, el músico Jesús Bal[37]. Pero como ya indicaba Montesinos, de la mayor parte se desconoce la música y de los bailes la coreografía, lo que de todas formas puede imaginarse a través de las descripciones conservadas.

Pero, en conjunto, es perceptible la gran capacidad de Lope para elegir la forma adecuada y desarrollar la canción en el momento preciso, para, con su música conocida o habitual, suspender la acción y trasportar al espectador hacia el lugar que le es grato y familiar, aunque ese lugar sea un olivar del Sur de España en el que la monotonía de un zéjel deja oír una canción de vareo trasportada, como señaló Zamora Vicente, quiméricamente a la Francia de *El villano en su rincón*[38].

Es así éste uno de los aspectos más apasionantes del teatro de Lope de Vega, que, como hemos visto por su carácter mixto, excede del estudio del teatro y también del estudio de la poesía lírica, para integrarse de una forma compleja en el amplio campo de la fiesta teatral del siglo de oro, en la que música y drama, poesía lírica y danza, funcionaban armoniosamente creando esa obra de arte con que Lope sedujo a su público ansioso de diversión, nostálgico en la ciudad de la vida rural y de las tradiciones de sus pueblos que, por un momento, en el marco de la fiesta teatral creían recuperar. Tradición y ambientes populares que definen bien un buen sector del teatro lopesco y que lo acreditan cómo ese gran poeta popular que fue. Con razón Montesinos apuntó con tanto acierto como precisión: «Se ha alabado con justicia el genio popular de Lope, resplandeciente en esta manera en su lírica. Pero si respetó con mayor fidelidad que nadie el espíritu y las formas legadas por la tradición, como todos los grandes poetas dio a su pueblo más que lo que de él había recibido. Por haber sido un creador, no un rapsoda, nos dejó una obra excelsa.»[39].

La gran lección de Lope, al combinar teatro y canción tradicional ha sido la de su permanencia como algo ya propio de nuestro teatro, que incluso ha tenido su excelente versión contemporánea. El gusto por la mezcla de lo popular y lo culto tuvo su continuación en el mejor drama romántico pero alcanzó notoria representación en el mejor drama de nuestro siglo, el creado por la genial, y tan coincidente en muchos aspectos con Lope, intuición popular de Federico García Lorca. *Bodas de sangre, Yerma* y otras creaciones de García Lorca son la confirmación más clara de que el invento lopesco es clásico como paradigma y como representación de un teatro áureo.

---

[37] Jesús Bal, *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid, Revista de la Residencia de Estudiantes, 1935.

[38] Alonso Zamora Vicente, edición de *El villano en su rincón* y *Las bizarrías de Belisa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. LVII.

[39] José F. Montesinos, *Estudios* cit., p. 165.