

La funcionalidad de las canciones en *Del monte sale quien el monte quema* de Lope de Vega

Ana María Porteiro Chouciño *

Universidad de A Coruña

Resumen

Un cincuenta por ciento de la obra dramática de Lope de Vega presenta partes cantadas. El cancionero teatral del autor incluye un amplísimo número de formas métricas, donde el predominio de los romances y las redondillas es indiscutible. Estas preferencias dan cuenta del sustrato popular del que se nutre el componente musical de sus comedias. La habilidad de Lope para injertar lo culto en lo popular y dignificarlo ha sido unánimemente reconocida por la crítica ya que el villancico y demás cantarillos que el teatro áureo incluía como meros complementos melódicos adquieren en la producción lopiana esenciales y variadas funciones dramáticas. Por eso, el objetivo de este trabajo se centra en el análisis de las canciones y partes musicales insertas en *Del monte sale quien el monte quema* (1627), cuya localización geográfica supone el marco propicio para procurar su enriquecimiento estructural a través de la incorporación de este tipo de elementos.

Palabras clave: Lope de Vega, *Del monte sale quien el monte quema*, música, canciones, función dramática.

Abstract

Fifty percent of the dramatic work by Lope de Vega presents sung parts. The author's theatrical musical score includes a comprehensive amount of metric forms, where the predominance of the romances and quartets is indisputable. These preferences shed light on the popular substance of which he fills the musical component in his comedies. The skill of Lope to transplant high culture into mass entertainment and to dignify it has been unanimously recognized by critics because the songs that the golden theatre includes as mere melodic complements acquire in the Lopian production essential and various dramatic functions. So the objective of this work is to center in the analysis of the songs and inserted musical parts of *De monte sale quien el monte quema* (1627), whose partially rural geographic location represents a framework to ensure its structural enrichment through the incorporation of such elements.

Key words: Lope de Vega, *Del monte sale quien el monte quema*, music, songs, dramatic function.

1. Introducción

La importancia de la música unida, en la mayor parte de los casos, a la lírica tradicional supuso una de las innovaciones más singulares del teatro del Siglo de Oro español¹. Lope de Vega destacó la relevancia del componente musical en el *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609),

* Cita recomendada: Porteiro Chouciño, A. M. (2008). "La funcionalidad de las canciones en *Del monte sale quien el monte quema* de Lope de Vega" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

¹ El tema ha centrado el interés de un selecto grupo de filólogos como García Morales (1955), Wilson-Jack Sage (1962), Frenk (1962), García de Enterría (1975) y Díez de Revenga (1983).

otorgándole así un soporte teórico a su incorporación como elemento fundamental en el nuevo género dramático. Para ello, toma como punto de partida la teoría de los afectos, que terminará por definir y aunar la gran variedad de formas y piezas musicales que surgen durante el siglo XVII. Todas sientan sus bases sobre el convencimiento en el poder de la música para conmovir (Palisca, 1978: 16). Se trata de una formulación platónico-aristotélica que asume que un estado de ánimo puede ser expresado y reflejado a través de determinados recursos musicales (Labrador & Mañero, 2003: 451). Mientras que Platón aplica esta influencia exclusivamente al texto cantado, Aristóteles la hace extensiva también a la música instrumental (Martín, 2003: 323).

Las canciones en el teatro clásico adoptaban, por tanto, múltiples funciones que abarcan desde la estrictamente dramática a la ambiental. Su presencia en las primeras piezas renacentistas² es indicativa de un proceso de continuidad ininterrumpida a lo largo de la historia literaria áurea. Las abundantes muestras de canciones según el ideario del amor cortés se trasladarán luego al teatro del Siglo de Oro, manteniendo los *topoi* amorosos que las distinguían en el siglo XV. Concretamente, será Encina el que enriquezca el teatro prerrenacentista con la casuística derivada de estas coplas, consiguiendo que el espectador se familiarice con dichos contenidos. Esta tradición fue continuada por Lucas Fernández y cultivada sin grandes cambios durante el siglo XVI. En este período, destaca la especial habilidad de Gil Vicente para combinar lo dramático con intermedios líricos que lo han convertido en el precursor en el perfeccionamiento de este procedimiento (Díez de Revenga, 1989: 33)³. Por su parte, la obra dramática de Cervantes contribuirá a recuperar y actualizar el conocimiento de letras y ritmos populares en la mente del público, que recreará emociones olvidadas⁴.

Pero será Lope quien explote plenamente esta veta, pues al introducir la canción en sus piezas dramáticas vincula la tradición y la música y apela a la cercanía del espectador con los interludios cantados y la poesía popular. Según Alfredo Rodríguez y Tomás Ruiz-Fábrega (1981), Lope puso en práctica esta fórmula en 175 de sus comedias, con las más diversas funciones: como forma de presentación de los personajes, para abrir o cerrar escenas, para expresar sentimientos o emociones, como elemento identificador de las coordenadas espacio-temporales (Umpierre, 1975: 24), etc. En definitiva, Lope acude a la canción para suspender la acción y recrear ambientes y contenidos conocidos y anhelados por el público.

Del monte sale quien el monte quema (1627) pertenece al último período de la producción teatral del Fénix. Es el resultado de un proceso de continuidad y madurez dramáticas donde

² Por ejemplo, en las *representaciones* de Gómez Manrique.

³ Suele mencionarse el *Auto de la Sibila Casandra* como el primer ejemplo acabado de esta mezcla de resultados tan productivos.

⁴ De la gran afición de Cervantes por la poesía popular, en especial por el Romancero —viejo y nuevo—, se han ocupado Querol (1948: 41 y siguientes) y Blecua (1970).

destaca el hábil manejo del autor para fusionar lo popular y lo culto, la tradición y la innovación. Así, la introducción del refrán que da título a la obra⁵ y las canciones populares armonizan con sistemas de imágenes, juegos conceptistas, referencias clásicas a la historia y la mitología, alusiones filosóficas e intertextualidades con autores contemporáneos⁶. Por eso, el objetivo de este trabajo se cifra en el examen de la funcionalidad dramática de las dos canciones —una de creación propia del autor y otra de carácter popular— y de las partes cantadas que aparecen en esta comedia, cuya localización geográfica, parcialmente rural, supone el marco propicio para procurar su enriquecimiento estructural a través de la incorporación de este tipo de elementos.

2. Las canciones en *Del monte sale*

La canción interpolada supone uno de los elementos con presencia constante en la producción teatral de Lope de Vega. La inserción de estas canciones aumenta como consecuencia de su maduración artística. El cancionero teatral del autor incluye un amplísimo número de formas métricas, donde el predominio del octosílabo es indiscutible y con él los romances y las redondillas. Estas preferencias en el ámbito de la versificación dan cuenta del sustrato popular del que se nutre el componente musical de sus comedias (Rodríguez & Ruiz-Fábrega, 1981). Alberto Blecuá se ha referido a las funciones dramáticas de estos cantarillos, que derivan de una combinación entre la tradición popular y la creación teatral:

la habilidad de Lope para injertar lo culto en lo popular y dignificarlo ha sido unánimemente reconocida por la crítica. Estas cancioncillas y bailes suscitan un ambiente rústico: deleitan al público por medio de la música, por lo general, música conocida; cumplen con la tradición clásica de la “melopeya”; funcionan como anticipaciones y recordatorios; y suelen aparecer inmediatamente antes de un cambio de acción —de la felicidad a la desdicha—, es decir, oponen los efectos suaves a los patéticos. El villancico y demás cancioncillas que el teatro del siglo XVI incluía como meros aditamentos melódicos y lúdicos adquieren en el teatro de Lope una extraordinaria riqueza de funciones (Vega, 1981: 14).

Del monte sale incorpora dos canciones, una al principio del acto primero y otra hacia el final del tercero. Esta disposición se corresponde con la colocación habitual de muchas de estas piezas en las comedias de Lope. Casi la mitad se incluyen cerca del principio o del final de un

⁵ La estrecha relación entre el refranero y la comedia del Siglo de Oro constituye un ejemplo más de la fusión creada por los dramaturgos áureos entre la tradición, representada por géneros orales como los romances, las canciones populares o la cuentística, y la innovación que supone cada pieza teatral original. Los grandes autores del siglo XVII sucumbieron a esta productiva combinación, generando un considerable número de obras cuyo título es un refrán. Lope de Vega firma una veintena de composiciones dramáticas construidas a partir de esta simbiosis. Entre ellas se encuentra *Del monte sale quien el monte quema*, pieza perteneciente al ciclo de *senectute* y coincidente con la culminación de la compilación paremiológica del *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. Lope parte de esta sentencia para enriquecer la fábula, diversificando su contenido y retardando la lección didáctico-moral derivada del proverbio para suscitar un mayor suspense entre el público y reafirmar los códigos sociales que el teatro del Siglo de Oro apoya.

⁶ Estos elementos cultos se conjugan con los populares en una interacción de los valores individuales y de los colectivos. La modernidad de esta comedia se debe a la actualización de todos los temas que la componen, puesto que fortalecen su estructura semántica.

acto (Rodríguez & Ruiz-Fábrega, 1981: 528). La primera está interpretada por músicos traídos a escena por el conde para cortejar a Narcisa:

Fuente, si se viere en ti
para tocarse Narcisa,
su mismo nombre la avisa
que se ha de guardar de sí
(Vega, 2007⁷: vv. 56-60)

El enlace de esta composición con el argumento de la comedia se establece a través de su contenido lírico. La canción remite de manera directa a la protagonista. Está construida exclusivamente para Narcisa y, por tanto, las funciones dramáticas que se desprenden del poema también afectarán a su figura. Sirve, en primer lugar, para introducir a su personaje. Al principio de la obra, el conde y Feliciano la mencionan repetidamente. Acto seguido, Enrique le dedica la canción y es entonces cuando la labradora sale a la ventana e interviene por primera vez en la comedia⁸. Su aparición viene apoyada por las consideraciones de los dos hombres, las referencias a su historia de amor con el conde y la información que proporciona el cantar. Este contribuye a la manifestación implícita de los sentimientos de Enrique. Él desea halagar a Narcisa y la música forma parte de su cortejo⁹. En ocasiones, se convierte, además, en un pretexto para ver o hablar con la amada. Facilita, pues, la comunicación entre los enamorados y favorece el desarrollo de diálogos amorosos:

La música fue invención
para hablarte en ocasión
que menos pueda ofenderte
(vv. 98-100)

Sin embargo, el cantar desempeña también otra función que está estrechamente vinculada a la estructura de la comedia y que influye en la acción dramática. Su contenido pronostica de forma misteriosa los acontecimientos futuros. En clara alusión al mito de Narciso, los músicos

⁷ En adelante, citaremos siempre por esta edición.

⁸ En ocasiones, Lope individualiza este tipo de coplas de bienvenida o presentación de alguna figura adaptándolas al nombre del personaje en cuestión para vincular directamente el mensaje que transmiten con el transcurso posterior de la trama. Véase también el caso de *El conde Fernán González*:

Bien vengáis, el conde,
bien vengáis triunfando,
conde lediadore,
bien vengáis el conde.

Para un mayor desarrollo de estos procedimientos, véase Frenk (1963: 263).

⁹ Si Lope subrayó la importancia de la música en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, basándose en las teorías aristotélicas y en la práctica de su tiempo, posteriormente, Calderón destacó la efectividad de lo melódico para expresar los sentimientos o mover los afectos. En su loa a *La púrpura de la rosa* (1659), la Zarzuela pregunta al Vulgo dónde se hallan los afectos. Éste responde que en la música, que puede causar tristeza o alegría. Finalmente, la Música lo confirma y añade que los afectos hacen milagros. Véase Calderón (1990). Los compositores españoles del siglo XVII trabajaron con este mismo objetivo. Aunque gran parte de la música teatral de este período aparece como anónima, se sabe que fueron los músicos de las compañías quienes la compusieron para los corrales. Al parecer, tuvieron un éxito notable porque los críticos se referían a sus efectos maravillosos. Véase Martín (1977).

advierten que la protagonista debe protegerse de sus propios actos porque pueden conducirla a la desgracia. El transcurso posterior de la trama y la actitud de su principal instigadora dotarán de pleno sentido a esta advertencia inicial.

En ocasiones, la música contribuye también a delimitar espacial o socialmente una determinada escena o incluso una jornada dentro de una obra, unida, como es lógico, a otros signos externos, como el atuendo de los personajes que participan en ese intermedio lírico (Alonso, 2007: 42). En este sentido, la acotación que inaugura la pieza: “El conde Enrique, con gabán y una cayada, Feliciano y músicos” avala la importancia y hermandad de ambos elementos. El componente musical está presente en la comedia desde sus inicios y es introducido en escena a través del protagonista masculino. Enrique, pese a proceder de un ambiente cortesano, se encuentra desterrado en la aldea por motivos políticos. Su estancia en el campo le proporciona paz y felicidad. Por eso decide adaptarse plenamente a sus costumbres, utilizando las prendas con que los aldeanos suelen vestirse. Así, la mención al gabán y el cayado sirve de elemento localizador del espacio, que se ve enriquecido con el acompañamiento musical. Este comienzo simboliza la armonía que reina, por ahora, en la relación que mantienen el conde y Narcisa. La música subraya, en este caso, un momento especialmente significativo para el futuro de ambos, puesto que después de estos requiebros iniciales el rumbo de la acción cambiará drásticamente. Los elementos musicales actúan, entonces, como un código de puntuación escénica que articula el lenguaje dramático, convirtiéndose en un medio de cohesión entre los dos sistemas.

En su primera intervención, el conde ordena a los músicos que interpreten la canción. Por tanto, el autor anuncia doblemente —a través de la didascalia explícita y de la acotación implícita en su parlamento— la aparición en escena de partes cantadas. No obstante, la interrupción inmediata de su criado Feliciano, desprestigiando el lugar en que se encuentran y destacando la desigualdad social que lo separa obligadamente de Narcisa, retrasa la actuación de los músicos. Con ello, Lope concede a los dos personajes la oportunidad de presentar a la protagonista femenina antes de que ésta haga su aparición efectiva en la obra. De este modo, el espectador obtiene la información necesaria sobre la pareja de amantes para desarrollar un horizonte de expectativas acerca del transcurso posterior de los hechos.

El conde ataja las reticencias de Feliciano alegando: “¿qué importan desigualdades? / Narcisa es reina. ¡Cantad!” (vv. 55-56). Enrique no sólo da paso por segunda vez a la intervención de los músicos sino que con el enunciado: “Narcisa es reina” anticipa el final del relato. Por lo tanto, sus palabras, preliminares al fragmento cantado, asumen una de las funciones de la música: dan cuenta, con antelación, del desenlace de la historia, pero sin que el público pueda descifrar aún el verdadero valor de su aserto, puesto que carece de datos que sólo conocerá a medida que se suceda la comedia.

Al escuchar el cantar, Narcisa se asoma a la ventana e interrumpe a los músicos para agradecer al conde su gesto y para asegurarle que aprecia más las palabras que él mismo pueda dirigirle

que “la cortesana canción”, poniendo de manifiesto así el entendimiento que antes había alabado Enrique ante Feliciano. De esta forma abrupta y decidida, se presenta la labradora, confirmando que las advertencias que se le hacen desde la propia canción terminarán por materializarse.

En definitiva, esta breve composición pone de relieve varias funciones dramáticas: expresa las motivaciones de los personajes, ayuda a desarrollar su carácter, sugiere temas o conflictos que se plantearán en la comedia, avanza en cierta medida el argumento y supone un refuerzo para la ambientación de la escena en que se inserta.

El cantarillo que recita Narcisa hacia el final del tercer acto procede, al contrario que el anterior, de la tradición popular. Cuando el autor introduce este tipo de canciones conocidas puede actuar de tres maneras posibles: agrega la copla a su texto haciendo saber al espectador que acude para ello al acervo cultural de su comunidad; anuncia la aparición de un fragmento cantado pero sin indicar si procede del sustrato popular o si se trata de una creación propia; o presenta el cantar sin precisiones de ningún tipo¹⁰. En este caso, Lope no advierte previamente de la incorporación de una canción interpolada y, además, la reescribe para adaptar su rima a las exigencias de las redondillas entre las que se incluye:

Púsoseme el sol,
salióme la luna,
más valiera, madre, la noche oscura
(vv. 2599-2601)

La versión original presente, entre otras fuentes, en el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, disiente levemente de lo reelaborado por el autor:

Púsoseme el sol,
salióme la luna,
más valiera, madre,
ver la noche oscura
(Díez de Revenga, 1983: 84)

El Cancionero teatral de Lope de Vega de José María Alín y María Begoña Barrio Alonso recoge esta composición y afirma que también está contenida en la obra de Pedro de Flores, *Ramillote de flores. Cuarta parte*, folio 126 y que vuelve a incluirla en *Flor. Sexta parte* (1594), folio 71v. Lo incorpora, asimismo, el *Romancero general*, ocupando el número 409 (Alín & Barrio, 1997: 150-151). Existen, además, versiones derivadas del cantar en *Púsoseme el sol, salióme la luna*, de Andrés de Claramonte. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, editor de la obra, afirma que “este cantarillo es obra musicada por Salinas, de quien Claramonte se declara admirador, y tal vez su uso en *La serrana* de Vélez acrecentara su popularidad hacia 1613-

¹⁰ Para un análisis más detallado de las relaciones entre música y canción en Lope de Vega, véase Alín (1983).

1615” (Claramonte, 1985: 45)¹¹. También en *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara (1969: 93-94) aparece interpretado por unos músicos: “En los olivares de junto a Osuna, / púsoseme el sol, salióme la luna” (vv. 981-982). A continuación, el príncipe versiona el cantar:

A mí se me ha puesto el sol,
y la luna que esperaba
no quiere salir tampoco
(vv. 983-985)

Asimismo, Calderón de la Barca lo incluye en su obra *Céfalo y Pocris* (Arellano *et alii*, 1999: 349):

Matar hombre dijeron...
Mas ¡qué hermosura!
“Púsoseme el sol,
salióme la luna”
(vv. 712-715)

Por su parte, Cervantes utiliza parte del cantar en la carta de Luscinda a Cardenio en la primera parte del *Quijote*: “Cerróse con esto la noche de mi tristeza, púsoseme el sol de mi alegría; quedé sin luz en los ojos y sin discurso en el entendimiento” (Cervantes, 1998: 310).

La inclusión de esta pieza en *Del monte sale* se realiza en circunstancias muy distintas al caso anterior. Si la primera canción aparece en un ambiente armónico y feliz, como preludeo de un cambio en la acción, ahora Narcisa recita estos versos en una situación de crisis aguda para su personaje. Celia llega a la aldea para casarse con el conde. Por lo tanto, la labradora se ve obligada a presenciar la dicha ajena y a participar de los festejos que celebran la unión del hombre que ama con otra mujer. El cantar pone de manifiesto el diálogo de su enunciador con la naturaleza y la relación simbólica de estos fenómenos con el estado de ánimo de los personajes. La ausencia de luz y el dominio de la oscuridad son reflejo de la tristeza de la protagonista y de sus celos. También la referencia al “sol” aporta una significación doble. Esta imagen ofrece un sentido recto, puesto que alude al astro como elemento natural; pero también otro metafórico, no debe pasarnos por alto su vínculo con el nombre que Narcisa adoptó en su visita a la casa de Celia en el acto II: doña Sol. En ese momento, se definía así delante de Celia:

De alta sangre nacida en León de Francia,
quedé sin padres en edad tan tierna
que mostró mi desdicha la importancia
de la forzosa obligación paterna.
Hasta la juventud desde la infancia,
el debido recato me gobierna,

¹¹ En los casos en los que las comedias surgen de una canción de estas características se demuestra hasta qué punto las coplas tradicionales no son simplemente un intermedio cantado o recitado en la obra sino que se erigen como la base estructural o argumental de la misma.

donde apenas mi pie la línea pasa
en breve patria de mi propia casa
(vv. 1321-1328)

Resume su consideración en honesta, discreta, recatada y, eso sí, “de alta sangre nacida en León de Francia”, para que su voz sea escuchada de igual a igual. Insiste, además, en el transcurso de su vida, casi conventual, recluida en su propia casa con la castidad y el decoro debido a una doncella. Deja recaer toda la culpa sobre el conde Enrique, al que tacha de intruso, de caballero porfiado que no cejó hasta lograr el amor y la abnegación de la dama. Defiende la honra de su casa y se presenta como una mujer encadenada al amor del conde. Lo ataca y condena su actitud delante de Celia: lo acusa de coquetear con la hija del gobernador aun siendo un hombre casado y padre de tres hijos. Pero no permite que esa mala impresión la salpique a ella misma, pues asevera que, como primera mujer, tiene todos los derechos en esta situación tan delicada (vv. 1393-1396). Convierte, entonces, a Celia en moralmente inferior, porque estaría usurpando el puesto de la esposa legítima y rozaría la innoble categoría de amante o de mujer sin escrúpulos que osa obviar las obligaciones previas del hombre con el que pretende casarse:

Tres ángeles os muevan, que perdidos
pueden quedar por vos, y el llanto os mueva
de una mujer tan noble, si atrevidos
sus pensamientos a engañaros lleva.
No aspiro a reina yo, mis ofendidos
deudos intentarán que yo me atreva,
sólo pretendo yo que satisfaga
mi honor el conde que tan mal me paga
(vv. 1397-1408)

Desarrolla una argumentación sólida y efectiva. Comienza definiéndose ante Celia como víctima de la seducción del conde e invoca su compasión y consiguiente renuncia a una relación futura con Enrique. Pero, a la vez, trata de dejar muy claro que ella es superior a ambos y que sólo está haciendo valer unos derechos que moralmente le corresponden. Como esposa de Enrique —los juramentos de él en este sentido así le llevan a afirmarlo—, advierte a Celia de las circunstancias de su unión y, al mismo tiempo, de los deberes que él tiene con su familia. Sugiere que podría optar incluso a ser reina consorte y que, si no lo hace, es porque libremente lo ha decidido así. Intenta destacar su grandeza al limitarse a exigir que se restaure la honra que la actitud licenciosa del conde ha dañado. Su alegato resulta impecable y surte los efectos ansiados, Celia renuncia a sus ilusiones con Enrique (vv. 1417-1425).

Entre los recursos argumentales para la creación del engaño se encuentra, según Roso Díaz (2001 y 2002), el dar palabra de matrimonio. Se trata de un motivo dispuesto al servicio del enredo amoroso. Permite la caracterización de los agonistas, especialmente de la mujer que se lanza con valentía a la consecución de su amor. Es el caso de la protagonista de esta comedia, y

también del personaje que interpreta delante Celia. Narcisa distorsiona parcialmente su realidad para transformarla en una historia ficticia, pero creíble y eficaz¹².

El nombre de doña Sol es altamente significativo ya que simboliza la sublimidad de la belleza física de Narcisa en comparación con los elementos naturales, convirtiéndose en un *leitmotiv* que se construye esencialmente en torno a una morfología estereotipada. Narcisa es descrita por los otros personajes con frecuentes alusiones a su hermosura. Sus facciones superan en perfección a las fuerzas cósmicas y a los astros, que ceden sus cualidades a la labradora. Por eso, el segundo paso es su transformación metafórica en uno de estos elementos, el sol. Ella ostentará este antropónimo porque es digna representante de las características que lo definen¹³. Así pues, la inserción de la canción popular en este momento de la acción dramática cumple una función muy concreta. Con ella, la protagonista establece una comunicación directa con su rival y confirma las sospechas de la dama: “Pues aquella labradora / mucho a la dueña parece” (vv. 2602-2603). Por fin, las dos pretendientes al amor de Enrique se encuentran sin que medie el disfraz y el ocultamiento entre ambas.

¹² Hay engaños que generan simplemente conflictos episódicos y poseen una importancia aislada en el desarrollo de la trama. Sin embargo, existen otros que marcan por sí solos el ritmo de la acción. Son fundamentales para el proceso constructivo de las comedias y proporcionan las bases sobre las que descansará su estructura. Generalmente, estos engaños aparecen pronto y continúan hasta el final de la obra. Dicho engaño se convertirá también en un poderoso instrumento sobre el que organizar y desarrollar los temas. *Del monte sale* es un buen ejemplo de ello. Narcisa decide recuperar lo que la fortuna le ha robado. Se convierte en una mujer tracista que elabora un plan para desacreditar al conde y evitar su boda con Celia. Recurre a las distintas variedades de engaño para alcanzar el éxito. De entre la gama de artimañas que Roso Díaz señaló en *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, la protagonista practica las llamadas “identidades ocultas y mudanzas del ser”. Este es el tipo de engaño más utilizado en las obras dramáticas del ciclo *de senectute* del Fénix. Se da en el 61'1% del corpus de comedias de este período y se relaciona con los temas principales del teatro del Siglo de Oro. Debido a su gran versatilidad, favorece la creación de tramas complejas que generan dinamismo y mantienen la atención del público. De todas las variedades enumeradas por Roso Díaz, el subtipo que predomina por excelencia en *Del monte sale* es el denominado “mudar la identidad”. Existen dos formas de llevarla a cabo: la suplantación de unos personajes por otros y el cambio de personalidad. La segunda es, sin duda, la más importante. Se relaciona con la mayoría de los temas y suele funcionar durante largo tiempo como factor sustentador de la acción. Éste constituye la base del plan trazado por el agonista engañador para alcanzar sus propósitos. Los elementos que permiten la construcción del tipo son: 1) el cambio de nombre; 2) el cambio de vestido; 3) el cambio de estado; 4) la diversidad en el lenguaje. En definitiva, se trata de la creación de una nueva identidad, realizada, en la mayoría de los casos, por los personajes principales, sobre todo los femeninos. Esta invención de nuevas personalidades suele ser significativa para el desarrollo de la acción y se relaciona, fundamentalmente, con el tema amoroso y la intención de batir los obstáculos que se interponen en la unión de una pareja. Narcisa cambia de nombre y de identidad en tres ocasiones hasta que se descubre su verdadera naturaleza. Desde el final del acto primero hasta el término de la obra adopta distintas personalidades de manera progresiva. Todas ellas suponen un avance mayor que el anterior hasta llegar a su auténtica condición de princesa. Se ampara en tres nombres ficticios: Narcisa, doña Sol y madama Flor. Utiliza los dos últimos para actuaciones puntuales que interpreta voluntariamente. Sin embargo, el primero afecta tanto a los restantes personajes como a la propia agonista, que es una engañada más, puesto que esta identidad ficticia ha sido creada por el autor. La protagonista desconoce su ascendencia hasta el tercer acto. Este tipo de engaño se asocia con los comienzos *in medias res* y provoca conflictos a lo largo de toda la obra. Para un mayor desarrollo del motivo del engaño en la comedia áurea, véase Roso (2001 y 2002).

¹³ Abundan en la obra referencias concretas a estas cualidades de Narcisa que se circunscriben a un sistema coherente de imágenes acerca de la perfección física y el amor con un significado múltiple. La comparación de la mujer con el sol o la aurora es una fórmula literaria que se repite en prácticamente todas las comedias. El carácter ponderativo de estos elementos mitifica la belleza de la protagonista como recurso netamente literario. Si a ello se agrega la asociación de la hermosura femenina con las más vistosas y delicadas flores se completan casi por entero los recursos empleados por Lope para ensalzar la perfección física de la mujer. Ambos procedimientos dan lugar a una serie de combinaciones conceptuales reiteradas con precisión.

Asimismo, la composición informa del tiempo sentimental o emotivo en que se halla la persona que lo interpreta. Las referencias al presente triste y sombrío sugieren un pasado feliz que se ha visto frustrado. Los personajes teatrales de Lope se caracterizan por lo que hacen o dicen en escena, pero también por su identificación con ciertas imágenes. Entre estos personajes existe un complejo sistema de interrelaciones. Estas figuras contrastan mediante su asociación a fuerzas cósmicas opuestas. Entonces, las menciones al sol, la luna y la noche deben tomarse como analogía de la alegría anterior de Narcisa frente al sufrimiento actual, inspirado por la presencia de Celia y su relevancia en la vida del conde. Estos símbolos describen acontecimientos concretos y enriquecen nuestra comprensión de personaje, proveyendo al texto de un rico haz de significados.

3. El amor músico

Los autores del siglo XVII asociaron indisolublemente en sus textos los conceptos de música y armonía (Granja, 1989: 83). A finales del XV, la armonía se definía como una suavidad y consonancia de muchas voces. Más tarde, Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades* añaden que la consonancia en la música deriva de la variedad de las voces en convenientes intervalos. Por lo tanto, la consonancia pasa a ser también sinónimo de armonía. A ella se refieren las palabras que Narcisa dirige al conde Enrique:

Pero yo imagino así
que el amor que lo ha causado
músico ha sido extremado
para igualarme con vos,
y las almas de los dos,
instrumentos destemplados.
Tocó las cuerdas y, viendo
de mi parte tantas faltas,
las bajas subió a las altas,
una consonancia haciendo.
Agradezco cuanto entiendo:
que un gran señor me requiebre
y que el amor me celebre
por prima en su dulce canto.
Mas cuerda que sube tanto
mucho temo que se quiebre
(vv. 319-334)

La labradora alude a la unión de las almas, a la búsqueda de la armonía a través de la música, recordando así el motivo desarrollado por Fray Luis de León. La música es símbolo de la perfección del universo. Su melodía produce en el oyente la capacidad para transportarlo a otras realidades o para profundizar en sí mismo. Narcisa menciona al amor músico que ha querido equiparar las almas de los dos pese a las diferencias sociales que les separan¹⁴. Por eso, la

¹⁴ Se refiere, evidentemente, a Apolo, dios del amor, también músico, que deleitaba a los demás dioses tocando su lira.

labradora le agradece que la iguale al conde. El amor ocupa el centro del sistema conceptual de las comedias lopianas, generando intrigas y enredos de acuerdo con una casuística perfectamente trabada. Este sentimiento actuará como fuerza enajenante a la que es inútil oponer resistencia. Los elementos que lo integran derivan de una larga tradición literaria que redundaba sobre el poder absoluto del amor (Díez Borque, 1976: 21-28)¹⁵. Sin embargo, ante esta perspectiva idealista se impone la realidad social. La diferencia de estamento al que pertenezcan los amantes constituirá un grave escollo en la consecución del final feliz. Juan Antonio Maravall lo ha visto así:

la parte que en la comedia corresponde al amor, no vista como lírico sentimiento, sino como causa de un choque social, es un indicio claro acerca de la base problemática de la comedia: el amor presenta fácilmente ejemplos de conflicto entre el individuo y las fuerzas sociales dominantes y alienadoras (Maravall, 1972: 50).

La presencia del amor entre grupos sociales distintos, reales o aparentes, surge para evidenciar, precisamente, que la condición necesaria para el triunfo de este sentimiento es la igualdad entre los amantes. Existen algunos factores que atenúan este problema, como por ejemplo la belleza. La hermosura de la protagonista o la gallardía del galán se presentan, primero, como una baza eficaz al servicio del poder igualador del amor y, segundo, como un indicio de nobleza. De todas maneras, es imprescindible que ambos representen el mismo estamento. Por eso, para salvar tales diferencias, se suele acudir al disfraz o a la personalidad mudada. Es el caso del conde Enrique y la labradora Narcisa en *Del monte sale*. Inician su relación en la aldea. Él admira su raro entendimiento y sus atributos físicos, y duda, en ocasiones, de que haya nacido en el ambiente rústico en que ahora se mueve:

Esto prevenido así,
y volviendo a nuestro amor,
digo que es mayor favor
el que tú me has hecho a mí,
porque el alma que ya vi
en tu claro entendimiento
es de tanto fundamento
que mi valor no alcanzara
al tuyo, si no templara
nuestro amor el instrumento.
Pero en razón de quebrarse
aquella divina cuerda,
que con el alma concuerda,
cuando más llegue a afinarse,
desde aquí, para obligarse,
mi amor dice que primero
será elemento ligero

¹⁵ La concepción amatoria que opera en la comedia del siglo XVII es heredera de las formas del amor cortés, procedentes de la lírica provenzal, unidas a la tradición platónica. Ello se resuelve en el binomio *amor-dolor* y sus consecuencias. Estas formas aparecerán ya fuertemente contaminadas en la comedia nueva, pero el dolor asociado al amor será una constante a lo largo de todo el período.

la tierra; el fuego, pesado,
y vivirá sosegado
eternamente el mar fiero
(vv. 365-384)

Las teorías físicas de la época advertían que cada elemento tenía su propio centro de atracción, en el que se hallaba el equilibrio perfecto. Los cuatro elementos pitagóricos y neoplatónicos — fuego, agua, tierra y aire— buscan su propia esfera para alcanzar dicho equilibrio. Igualmente, según el Neoplatonismo, el alma se siente atraída hacia el cielo debido a las ideas de Perfección, Bien y Hermosura. Aquí son las cualidades físicas y morales de Narcisa las que enamoran al conde. Éste le asegura que esa ascensión y unión de las dos almas, representadas por la tensión de una cuerda, no decaerán. Mantiene que el reflejo más clarividente de la perfección de su alma es el entendimiento que demuestra, unido a su belleza¹⁶.

4. Conclusión

La introducción de partes cantadas en el teatro del Siglo de Oro suponía un denominador común en la época de Lope de Vega. Lo verdaderamente novedoso en la producción dramática del Fénix es la ampliación y versatilidad de la funcionalidad de la canción, esto es, la adjudicación a los fragmentos cantados de un valor específico, múltiple y a veces determinante dentro de la obra. La lírica musical de Lope de Vega no se reduce a las canciones tradicionales. Su cancionero teatral incorpora muchas otras de creación propia, que adoptan una consciente apariencia pseudopopular.

Por su parte, la música opera dentro de una particular estética del espectáculo barroco cuya principal finalidad es estimular la imaginación del público, provocar su asombro y admiración. La música acoge también la introspección psicológica de los personajes y sus sentimientos — amor, odio, celos... Refuerza, además, la dimensión lúdica, festiva y hedonista del espectáculo teatral.

En *Del monte sale*, la importancia de ambas canciones es innegable tanto desde el punto de vista dramático-argumental como del escénico. Las funciones prefigurativa y simbólica de estas composiciones fortalecen la acción e interfieren en el fluir del diálogo para ofrecer una perspectiva independiente de los hechos, en el primer caso, y profundizar en los sentimientos de un personaje, en el otro.

La relevancia de la música en la obra no se limita a su aparición en los fragmentos señalados, sino que la propia Narcisa, en sus encuentros iniciales con el conde, se refiere a ella como la portadora de la armonía que ha igualado las almas de los dos.

¹⁶ Estos argumentos conforman tópicos de los textos amatorios del momento.

Bibliografía

- Alín, J. M. (1983). “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32.1: 155-170.
- Alín, J. M. & Barrio Alonso, M. B. (1997). *El cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- Alonso Mateos, A. (2007). “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat* 2: 7-46.
- Arellano, I. et alii. (1999). *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Espasa Calpe.
- Blecua, J. M. (1970). “La poesía lírica en Cervantes”. In: Blecua, J. M. (ed.) (1970): 161-195.
- Blecua, J. M. (ed) (1970). *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- Calderón de la Barca, P. (1990). *La púrpura de la rosa*. Cardona, A. et alii (eds.). Kassel: Reichenberger.
- Casares, E. (ed.) (1977). *La música del Barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Cervantes, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Rico, F. (ed.). Barcelona: Crítica.
- Claramonte, A. de (1985). *Púsoseme el sol, salióme la luna*. Rodríguez López-Vázquez, A. (ed.). Kassel: Edition Reichenberger.
- Criado del Val, M. (dir.) (1981). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6.
- Díez Borque, J. M. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Díez de Revenga, F. J. (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Díez de Revenga, F. J. (1989). “Teatro clásico y lírica tradicional”, *Cuadernos de teatro clásico* 3: 29-44.
- García de Enterría, M. C. (1975). “Función de la «letra para cantar» en las comedias de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 41: 3-62.
- García Morales, J. (1955). *Poesías líricas en el teatro español*. Madrid: Aguilar.
- Granja, A. de la (1989). “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del XVII”, *Cuadernos de teatro clásico* 3: 79-94.
- Frenk Alatorre, M. (1962). “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Anuario de Letras de México* 2: 25-74.
- Frenk Alatorre, M. (1963). “Lope, poeta popular”, *Anuario de Letras* 3: 253-264.
- Labrador López de Azcona, G. & Mañero Lozano, D. (2003). “Literatura y música en los Siglos de Oro. Recensión bibliográfica”, *Edad de Oro* 22: 451-501.
- Maravall, J. A. (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- Martín Moreno, A. (1977). “La música teatral del siglo XVII español”. In: Casares, E. (ed.) (1977): 125-146.

- Martín Moreno, A. (2003). "Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro", *Edad de Oro* 22: 321-360.
- Palisca, C. (1978). *La música en el Barroco*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- Querol Gavaldá, M. (1948). *La música en la obra de Cervantes*. Barcelona: Comtalia.
- Rodríguez, A. & Ruiz-Fábrega, T. (1981). "En torno al cancionero teatral de Lope de Vega". In: Criado del Val, M. (dir.) (1981): 523-532.
- Roso Díaz, J. (2001). *El engaño y la acción en el teatro de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Roso Díaz, J. (2002). *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Umpierre, G. (1975). *Song in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*. Londres: Tamesis.
- Vega Carpio, L. de (1981). *Peribáñez y Fuente Ovejuna*. Blecua, A. (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Vega Carpio, L. de (2007). *Del monte sale quien el monte quema*. Porteiro, A. M. (ed.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Vélez de Guevara, L. (1969). *La luna de la sierra*. In: Revuelta, L. (ed.). Zaragoza: Ebro.
- Wilson-Jack Sage, E. M. (1962). *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. Londres: Tamesis.