

Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones

Leonor Fernández Guillermo

Universidad Nacional Autónoma de México

calisto2000@cablevision.net.mx

Lope de Vega dio rienda suelta a su temperamento lírico y a su habilidad para ganarse al público con una serie considerable de composiciones poéticas y de coplas tradicionales, a veces por él transformadas o creadas al estilo popular, cuidadosamente colocadas en sus comedias, no sólo para introducir un delicioso intermedio, en ocasiones con música, sino para cumplir una función dramática y constituir, en no pocos casos, partes muy importantes de la estructura de la obra.

Seguramente, el Siglo de Oro español es uno de los momentos de la historia del teatro en que el nexo entre poesía lírica y poesía teatral ha sido más estrecho. Lope escribió sus comedias en verso, pero no sólo eso, sino que creó y utilizó todo un arte de la versificación para componer su obra dramática:

[...] desde muchas perspectivas, la estructura de la comedia de Lope es poética, porque obedece a reglas de construcción propias de la poesía, tanto la narrativa como la lírica [...], ya sea culta o de tipo popular. Los pasajes que funcionan como intermedios líricos¹ que embellecen la comedia y dan un descanso a la acción, pueden también crear un tono que ayuda a interpretar el argumento y pueden recordar otro

¹ Para Gitlitz, (1980: 128) los intermedios líricos son, además de las partes cantadas, los soliloquios (relaciones, descripciones, pronunciamientos, parlamentos de impacto intelectual), dúos, tríos y cuartetos que tengan un alto grado de autonomía poética y que provean un descanso a la acción para recrearse en deleites poéticos y que puedan usarse para cambiar el tono de una escena. Yo estoy de acuerdo con Gitlitz; sin embargo, para establecer claramente la diferencia y evitar las confusiones, llamo aquí canciones o pasajes cantados a los intermedios líricos que explícitamente van acompañados de música, y secuencias poéticas a los intermedios líricos hablados por los personajes.

contexto dentro de la misma obra de manera que anudan cabos sueltos (Gitlitz, 1980: 24, 26).

Para este artículo he tomado como base una revisión de las partes propiamente líricas en dieciséis comedias del dramaturgo madrileño², y presento aquí algunas de las correspondencias que he encontrado entre los pasajes cantados y las secuencias poéticas dentro de cada una de las obras que cuentan con ambos tipos de intermedio lírico³.

La estructura lírica de la obra dramática lopesca, aunque construida con base en ciertas características generales que le otorgan el sello de marca de su autor, revela, en cada comedia, una configuración original propia que la hace diferente de otras creaciones artísticas del mismo género y de la misma época; aun cuando el mismo Lope las haya escrito, el dramaturgo supo plasmar en cada obra ciertos rasgos particulares. Como acercamiento a estas particularidades, he analizado la manera en que algunas de las secuencias poéticas más integradas dramáticamente a la obra, muchas de ellas de carácter culto y escritas en formas italianizantes, se vinculan con los pasajes cantados --composiciones básicamente de tipo tradicional— y cuál es el efecto dramático de la vinculación cuando ésta ocurre.

De las dieciséis comedias estudiadas solamente cuatro no incluyen intermedios musicales con canciones: *El arenal de Sevilla* (1603), *El sembrar en buena tierra* (1616), *Amar sin saber a quién* (1620-1622) y *El castigo sin venganza* (1631). Son pocas las obras sin partes cantadas, pero no hay ninguna obra de Lope sin esas composiciones que

² Comedia del Molino (1585-1595), El remedio en la desdicha (1595-1598), El arenal de Sevilla (1603), El acero de Madrid (1606-1612), Peribáñez y el Comendador de Ocaña (1609-1612), Las almenas de Toro (1610-1613), El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara (1612), Fuente Ovejuna (1612-1614), La dama boba (1613), El villano en su rincón (1614-1615), El sembrar en buena tierra (1616), El caballero de Olmedo (1620-1625), Amar sin saber a quién (1620-1622), La moza de cántaro (antes de agosto de 1627), El castigo sin venganza (1631) y Las bizarrías de Belisa (1634).

³ Gustavo Umpierre, en su interesante obra *Songs in the Plays of Lope de Vega* (1975) ofrece una clasificación de las canciones, a las cuales considera como unidades funcionales y como elementos de composición, más que como meros paréntesis líricos o como adornos, pues dan proyección a las palabras y a las acciones, destacando algún aspecto en especial. Mi idea es que Lope no sólo asigna una función dramática a cada canción intercalada en una pieza, sino que, además, la articula con las secuencias poéticas, con lo cual los intermedios líricos quedan orgánicamente integrados en la estructura de la obra dramática. Para otra clasificación de las canciones en las comedias de Lope, ver José María Alín y Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.

... han sido unánimemente apreciadas por la crítica, que las ha valorado como elementos de suspensión de la tensión dramática, como descansos líricos en los que los sentimientos elementales del hombre, sobre todo el amor y la naturaleza, adquieren una presencia de "fermosa cobertura"⁴ que revela [...] en Lope de Vega, definitivo acuñador y cultivador máximo de este procedimiento, su madera inconfundible de extraordinario poeta lírico tantas veces demostrada. (Díez de Revenga, 1983: 33).

Entre las obras analizadas he podido observar que en aquellas con más de cinco secuencias poéticas, Lope incluyó sólo una o dos partes cantadas. Es el caso de la *Comedia del molino* (1585-1595), *El remedio en la desdicha* (1595-1598), *El bastardo Mudarra* (1612), *Las almenas de Toro* (1610-1613), *El caballero de Olmedo* (1620-1625), *La moza de cántaro* (1627) y *Las bizarrías de Belisa* (1631). En dos comedias de tema "villano" la cantidad de canciones y de secuencias poéticas es más equilibrada: en *Peribáñez* (1609-1612) hay cuatro frente a seis; en *Fuente Ovejuna* (1612-1614), cuatro frente a tres, pero en *El villano en su rincón* (1614-1615) hay seis canciones y solamente tres secuencias poéticas. En comedias eminentemente cómicas, como *El acero de Madrid* (1606-1612) y *La dama boba* (1613), tanto los pasajes cantados como las secuencias poéticas son solamente una o dos, mientras que en las de tono trágico, como *El bastardo Mudarra* y *El caballero de Olmedo* hay sólo una o dos canciones, pero muchas secuencias poéticas.

Por lo general, de acuerdo con mis observaciones, en las comedias que cuentan con un buen número de partes cantadas, éstas guardan una relación estrecha con las secuencias poéticas incluidas en las mismas; en cambio, cuando las canciones son únicamente una o dos, estas composiciones se mantienen independientes del resto de los intermedios líricos, es decir, que no se relacionan dramáticamente. Pero hay algunas excepciones, dos en obras de corte trágico --*El bastardo Mudarra* y *El caballero de Olmedo*-- y una en *El remedio en la desdicha*. En la primera de estas obras, los dos romances cantados se sitúan en el tercer acto y están claramente ligados con tres secuencias poéticas, una anterior y dos posteriores a las canciones. En el segundo acto, una secuencia en octavas destaca el momento más trágico de la obra (II: 1950 ss.), cuando Bustos llora con profundo dolor al contemplar las cabezas cercenadas de sus hijos:

No en vano el alma, como a veces suele
alegrar cuando vienen regocijos,
todo hoy, adonde más la sangre duele,
pronosticaba casos tan prolijos.
No he menester que mucho me desvele;

⁴ Frase de Santillana (en Díez Echarri, 1949: 102).

mis hijos me parecen, ¡ay, mis hijos!
 ¡Ay, plantas mías, sin sazón cortadas!
 ¡Ay, dulces prendas, por mi mal halladas!

(II: 1950-1957)

El eco de este lamento se escucha mucho después, cuando han pasado veinte años de la terrible desgracia, en el romance que canta Páez (III: 2323-2350), a quien Bustos pide que temple su dolor, pero lo que hace es revivirlo:

En campos de Arabiana
 murió gran caballería
 por traición de Ruy Velásquez
 y de doña Alambra envidia. [...]

(III: 2323-2326)

Uno a uno, los nombres de los Infantes de Lara vienen a la memoria del padre, ciego de tanto llorar su pena, en el momento en que se prepara la llegada de Mudarra, que emprenderá la venganza contra Ruy Velásquez. Así, el romance cantado se enlaza con las octavas que patentizan la consumación del crimen, logrando, por un lado, el efecto recordatorio necesario para tener presente la cruel traición, y por otro, preparando la llegada del joven, con quien Bustos hallará consuelo. Pero antes de que se verifique la llegada de Mudarra, Bustos, hundido en sus reflexiones, expresa, en un soneto (III: 2556-2569) su decepción y desengaño de la vida, de la cual ya no espera nada:

[...] ¿En qué imagina el que vivir procura,
 si en todo tiempo muere brevemente?
 La muerte, en fin, ha de venir segura,
 pues siendo un enemigo tan valiente,
 esperarle sin fuerzas no es cordura.

(III: 2565-2569)

Antes de dar al personaje el consuelo de la llegada de su hijo, Lope de Vega enfatiza al máximo su dolor en un elevado momento poético que, conectado con los anteriores intermedios líricos aquí señalados, predice la inminente y segura venganza de Mudarra. Al principio del tercer acto, el romance que cantan los músicos (III: 2062-2077) en el palacio del rey Almanzor ("De las torres de Jaén / está mirando Abenámar...") marca la ruptura de la armonía en la vida de Mudarra, ruptura que preludia la importante revelación que ocasionará su deseo de buscar a su verdadero padre y emprender la venganza. En este sentido, el romance, que nos sitúa en tierra de

moros, se vincula también, aunque en forma indirecta, con los intermedios líricos arriba comentados.

La letra de la única parte cantada que aparece en *El caballero de Olmedo*, además de ser la base argumental de la magistral obra de Lope de Vega, parece impregnar la mayor parte del texto dramático. Aunque la conocida seguidilla "Que de noche le mataron / al caballero..." no sea interpretada por una voz sino hasta poco antes del final del tercer acto, la muerte anunciada resuena desde los primeros versos, que mencionan el peligro que corre don Alonso y ponen de manifiesto la pesimista y sombría actitud del caballero. Ya en el romance en que relata a Fabia cómo conoció a Inés, señala: "... porque el amor me decía: / 'Mañana mueres, pues hoy / te meten en la capilla?'" (I: 156-158). Entre las ocho secuencias poéticas de la obra, hay tres que establecen un enlace más directo con el cantar; las tres son parlamentos que provienen del más hondo sentimiento del protagonista: se trata de las dos glosas en quintillas dobles (II: 1104-1162, III: 2179-2227) y del romancillo (II: 1610-1659). En la primera glosa que, supuestamente, ha sido compuesta por don Alonso, declara su amor por Inés, pero siempre haciendo alusión a la muerte a la que lo conduce ese amor:

En el valle a Inés
la dejé riendo:
si la ves, Andrés,
dile cuál me ves
por ella muriendo.

(II: 1104-1108)

[...] Dile, Andrés, que ya me veo
muerto por volverla a ver,
aunque, cuando llegues, creo
que no será menester,
que me habrá muerto el deseo.

(II: 1133-1137)

[...] Pero si matarte olvida
por no hacer caso de ti,
dile a mi hermosa homicida
que por qué se mata en mí,
pues que sabe que es mi vida.
Dile: "Cruel, no le des
muerte, si vengada estás..."

(II: 1143-1149)

[...] Verdad es que se dilata

el morir...

(II: 1153-1154)

En el soliloquio en forma de romancillo (II: 1610-1659) que pronuncia don Alonso cuando considera inevitable partir de Medina, iguala la ausencia a la muerte, como adivinando que, efectivamente, se encamina hacia ella:

¡Ay, riguroso estado,
ausencia mi enemiga,
que dividiendo el alma
puedes dejar la vida!
¡Cuán bien por tus efectos
te llaman muerte viva,
pues das vida al deseo
y matas a la vista!
¡Oh, cuán piadosa fueras,
si al partir de Medina
la vida me quitaras
como el alma me quitas! [...]

(II: 1610-1621)

El monólogo de don Alonso, en su último encuentro con Inés, va desgranando poco a poco el sentimiento de temor que invade al caballero ante la idea de que su fin está próximo. La copla (que no aparece como tal en el texto) glosada en las quintillas dobles que conforman el discurso, parece ser, justamente, el capítulo anterior de la seguidilla que engendró el drama:

Puesto ya el pie en el estribo
con las ansias de la muerte,
señora, aquesta te escribo,
pues partir no puedo vivo,
cuanto más, volver a verte.⁵

Sólo ciento cuarenta y ocho versos después, don Alonso escucha la voz que le anuncia su muerte:

Que de noche le mataron
al caballero...

(III: 2374-2375)

⁵ Esta copla también la glosa Lope en *El bastardo Mudarra...* cuando Gonzalo acude a despedirse de Constanza (II: 1377 y s.).

La glosa representa, entonces, no sólo la despedida de los amantes por el viaje que él emprende a Olmedo, sino el adiós definitivo, pues más que un presentimiento, don Alonso exterioriza la certeza de que no volverá a ver a Inés porque morirá. El escuchar en el primer verso cantado el verbo en tiempo pretérito (*le mataron*) asegura su inevitable muerte:

La habilidad de Lope ha sido máxima al utilizar tan limpiamente una letra conocida por todos y que el público podía corear mentalmente. Se ha dado una proyección imaginativa que pasa más allá del alcance que tenía el simple cantar. Es como si éste se hubiera abierto, a modo de piñata, para dar todo lo que tenía encerrado en sí (García de Enterría, 1965: 22).

Los cuatro intermedios líricos (seguidilla, dos glosas y romancillo) engloban sucesos que ya han ocurrido y anuncian los que están por venir. Las secuencias poéticas mencionadas son como comentarios previos a la síntesis final expuesta por la seguidilla.

Las secuencias poéticas de *El remedio en la desdicha* están colocadas en los tres actos de la comedia, mientras que las dos únicas composiciones para cantar están en el segundo y tercer actos: una letrilla y un romance con estribillo, respectivamente.

La obra, basada en la novela *El Abencerraje*, comienza con una obertura lírica: el dúo en canción petrarquista (I: 1-79) de Abindarráez y Jarifa. Cuado aún no se han visto, ambos lamentan, en sus respectivos parlamentos, su imposible amor. Este dúo inicial se corresponde con el soliloquio del protagonista, en sextinas (I: 399-437), y con el segundo dúo de la pareja, también en canción petrarquista (I: 937-1014), que cierra el primer acto. Un soliloquio en décimas (II: 1333-1392) dirigido a la Esperanza, expresa el falso consuelo que en ella suele encontrar el amante sumido en la incertidumbre. Estas secuencias poéticas van presentando la variación en los estados de ánimo de los enamorados: de la tristeza a la alegría y la esperanza, y otra vez a la tristeza, porque Jarifa se ausenta y deja solo a su amado. Más tarde, el anhelo de realizar su amor parece consolar a Abindarráez, aunque ciertas dudas lo desaniman.

Ya cercano el final de la obra, Jarifa y Abindarráez cantan un romance con estribillo (III: 2459-2481) que resume la historia de los dos jóvenes: aun pensando que eran hermanos, se enamoran, hasta que el desengaño les promete la felicidad de poder amarse libremente. En tanto que los dúos poéticos son momentos de máxima desesperación, pero también de dicha e ilusión, el romance cantado sintetiza las expresiones de tristeza y esperanza que se venían alternando en las secuencias poéticas mencionadas y comienza a arrojar luz sobre el desenlace, aunque dejando un resquicio de duda, pues Abindarráez termina con el estribillo:

¡Triste del alma mía,
que dio tan triste fin a su porfía!

(II: 1826-1828)

La letrilla cantada en el segundo acto (II:1817-1828), antes de que aparezca Abindarráez, justamente cuando van a apresarlo los hombres del capitán Narváez, informa sobre la identidad del joven moro y su situación: "en Coín tengo mi fe [...] y en Coín enamorado". Esta canción encuentra algunos ecos en las octavas con las que el mismo Abindarráez abre el tercer acto (III: 2081-2128), en el momento en que Narváez lo ha liberado. En su soliloquio muestra la felicidad que siente al saber que verá a Jarifa:

[...] En mis desdichas, hasta agora infelices,
si esto no es sueño, fábula y apólogo,
remedio hallaron mis intentos felices,
y el corazón, de su ventura astrólogo.

(III: 2097-2100)

[...] Ya os casaréis, y ya, cual dulce tórtola
que mató el lazo o cazador mortífero,
que el alto nido derribó del álamo,
lleno de sangre dejaréis el tálamo.

(III: 2125-2128)

La letrilla y estas octavas forman el marco que encuadra las diversas secuencias dramáticas en las que Abindarráez, preso de los cristianos, dialoga con Narváez y le relata su historia, hasta que el capitán se compadece del moro y lo deja en libertad.

En las tres comedias de tema "villano", los pasajes cantados y las secuencias poéticas están muy relacionados. Las correspondencias se establecen con el fin de resaltar ciertas ideas, de aludir a determinadas situaciones con resonancias que refuerzan las diferentes actitudes de los personajes, o para jugar en contrapunto con el tono o con los motivos de la comedia. Por ejemplo, en Peribáñez, el romancillo cantado (I: 126-165) que introduce la escena de la boda incluye esta copla:

[...] Y a los nuevos desposados
eche Dios su bendición;
parabién les den los prados,
pues hoy para en uno son.

(I: 142-145)

Estos versos enfatizan y sellan la unión formal de la pareja, cuyo amor y alegría de estar juntos empezó a hacerse patente en las quintillas (I: 38-120) que, formando un dúo, pronuncian Peribáñez y Casilda:

PERIBÁÑEZ [...] Contigo, Casilda, tengo
cuanto puedo desear,
y sólo el pecho prevengo;
en él te he dado lugar,
ya que a merecerte vengo. [...]

(I: 71-75)

CASILDA pues yo ¿cómo te diré
lo menos que miro en ti,
que lo más del alma fue? [...]

(I: 86-88)

Más tarde, la descripción lírica de una vida cotidiana que se deleita en las cosas sencillas (redondillas, I: 703-765) confirma que los parabienes deseados en la boda han sido recibidos por los esposos:

INÉS ¿Dícete muchos amores?
CASILDA No sé yo cuáles son pocos;
sé que mis sentidos locos
lo están de tantos favores. [...]

(I: 702-705)

El acoso del comendador contra Casilda y el rechazo de ella son motivos de algunos de los intermedios líricos; ciertas ideas expresadas en éstos, como el amor y la fidelidad, se repiten para consolidar la lealtad de la mujer a su marido:

La mujer de Peribáñez
hermosa es a maravilla;
el Comendador de Ocaña
de amores la requería.
La mujer es virtuosa
cuanto hermosa y cuanto linda;
mientras Pedro está en Toledo
de esta suerte respondía:
"Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,

que no a vos, Comendador,
con la vuestra guarnecida".

(II: 917-1928)

Este romance cantado, que por casualidad escucha Peribáñez, reitera lo que ya Casilda le había dicho a don Fadrique en su diálogo en romance (II: 1554-1617), cuando éste, fingiéndose otro, le comunica que el comendador la quiere bien aunque ella lo desdeña:

Y cuando el comendador
me amase como a su vida
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que al Comendador de Ocaña,
con la suya guarnecida.

(II: 1590-1597)

Los últimos cuatro versos han sido considerados como el núcleo de la comedia. Prueba de lo importante que fue para Lope la canción "Más quiero yo a Peribáñez..."

... es su doble versión dentro de la obra, porque antes de que fuera cantada por el labrador ha sido la propia Casilda la que en el marco de uno de los más bellos romances de Lope de Vega y en una de las escenas más gallardas de su teatro, ha desgranado, como sin querer, los versos populares, encerrados dentro de su largo parlamento comparativo entre el campo y la ciudad, que comienza 'Labrador de lejas tierras...', romance en el que Lope se hacía eco de otro del acervo popular perteneciente al Romancero tradicional: "Caballero de lejas tierras..." (Díez de Revenga, 1983: 76).

La letrilla que los músicos, a manera de serenata, cantan para acompañar a don Fadrique a la puerta de Casilda ("Cogióme a tu puerta el toro, / linda casada...", III: 2718-2727), remiten al momento en que el comendador vio por primera vez a la recién casada, al principio de la obra. Desde ese momento hasta el soliloquio en liras en que se declara rendido de amor ("Hermosa labradora, / más bella, más lucida...", I: 522-557), hay sólo doscientos versos, pero, mucho después, el evento que provocó el encuentro con la villana revive en la canción que le recuerda su desdén y, al mismo tiempo, subraya la perseverancia del comendador. Sin embargo, la actitud de éste, antes de decidir no darse por vencido, había pasado por una etapa de desesperanza, expresada en un soneto (II: 1843-1856):

[...] Tal es el fin que mi esperanza medra,
mas, pues que de morir estoy seguro,
¡plega al amor que te convierta en piedra!

(II: 1854-1856)

Vemos cómo, en *Peribáñez*, los interludios líricos funcionan como un vehículo excelente para comunicar, de diferente manera y en dosis variables, de acuerdo con el momento dramático, las reacciones, actitudes y propósitos de un personaje.

La mayor parte de las seis canciones de *El villano en su rincón* se enlazan con las tres secuencias poéticas de la comedia; el propósito de estos enlaces, me parece, es apuntar y resaltar la dirección que van tomando dos aspectos de la trama: por un lado, la postura de Juan Labrador en relación con el rey y la corte, y por otro, el amor entre Lisarda y Otón.

El *beatus ille*, que introduce Juan Labrador en las estancias del primer acto ("...Parezco un hombre opuesto / al cortesano triste / por honras y ambiciones, / que de tantas pasiones / el corazón y el pensamiento viste ..." , I: 350-424) se intensifica con las liras cantadas ("¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse justamente...", II: 1865-1876) cuando los representantes de la corte y la aldea, rey y villano, cenan juntos. Los músicos repiten, de manera resumida lo que Juan había dicho en sus estancias, pero ahora va directamente dirigido al rey, a quien Juan quisiera decirle: "Oye esta canción: significa que no necesito nada de ti". El efecto (de cierta envidia) que esta letra produce en el rey lo observamos en el soneto (II: 2306-2319) que pronuncia el soberano en su palacio:

[...] Y que la vida del que en paz vivía
era como una fuente sosegada,
que, sonora, apacible y adornada
de varias flores, sin cesar corría. [...]

(II: 2310-2313)

¡Dichoso aquel que vive como fuente,
manso, tranquilo, y de turbarse ajeno!

(II: 2318-2319)

Cerca del desenlace, una reelaboración de las liras anteriores sirve para demostrar cómo el rey se ha salido con la suya y subraya la lección que quiere dar a Juan Labrador: "... así, viendo a su Rey, está obligado / el vasallo obediente, /adorando los rayos de su frente" (III: 2918-2923). Los intermedios líricos en estancias-liras-soneto-liras destacan la principal línea temática de la comedia.

El asunto amoroso es también objeto de otros intermedios líricos de *El villano*; éstos se dedican a subrayar un aspecto esencial de la relación entre Otón y Lisarda: la diferencia social existente entre ellos puede imposibilitar la realización de su amor. La ensalada (de romance, serranilla, letrilla-zéjel, II: 1252-1259) que prelude la aparición del cortesano ("A caza va el caballero...") alude al deseo de la muchacha de encontrarse con él (" Por el montecico sola, / ¿cómo iré?..."), y se liga al soneto (III: 2706-2719) que posteriormente pronuncia Lisarda. Los últimos versos de la canción son una alusión al encuentro de la pareja, pero la conciencia de la desigualdad entre ellos impulsa a la labradora a solicitar a la Fortuna que le ayude a elevarse para estar a la altura de su amado:

De grado en grado amor me va subiendo,
que también amor tiene su escala,
donde ya mi bajeza a Otón iguala,
cuya grandeza conquistar pretendo.

(III: 2706-2709)

Lope traza así una línea paralela en las conexiones que establece entre los intermedios líricos (canciones y poemas) compuestos para vincular los asuntos de cada una de las intrigas — la política y la amorosa— de *El villano*. Para la intriga política, el dramaturgo utiliza estancias-liras- soneto- liras; para la política, emplea ensalada (romance, serranilla, letrilla-zéjel) – soneto. Hay que notar cómo las formas métricas italianizantes subrayan la mayor relevancia que en esta obra posee la intriga política, pues Lope las ha preferido aun para las partes cantadas.

Sin dificultades por diferencias estamentales, Laurencia y Frondoso, en *Fuente Ovejuna*, desean unirse en matrimonio. En el bello dúo en romance del primer acto (I: 723-774), él le declara su amor, le propone casamiento y ella acepta:

[...] Tal me tienen tus desdenes,
bella Laurencia, que tomo,
en el peligro de verte,
la vida, cuando te oigo.
Si sabes que es mi intención
el desear ser tu esposo,
mal premio das a mi fe. [...]

(I: 751-757)

La letrilla que cantan los músicos ("¡Vivan muchos años / los desposados...", II: 1472 ss.) marca el cumplimiento de la intención de la pareja: ya se celebra la boda. Pero pronto, el romance con estribillo cantado en la misma fiesta ("Al val de Fuente Ovejuna...", II: 1546-1569), que

preludia la irrupción del comendador para raptar a Laurencia, rompe la armonía creada por el amor y la celebración. El toque de alegría que pone la música anticipa, irónicamente, la desgracia que se avecina, cerrando provisionalmente una etapa del drama.

Los vínculos existentes entre las canciones interpoladas en las comedias y aquellos pasajes que son más poéticos que dramáticos hacen evidente la intercomunicación que Lope de Vega quiso establecer entre algunos de los intermedios líricos de sus obras. Estos intermedios constituyen intersticios que, sin carecer de importancia en el desarrollo dramático, tienen un alto grado de autonomía poética. La relación interna que se establece entre estas composiciones líricas obedece siempre a un propósito. Éste podría definirse como la intención del dramaturgo de trazar una vía de ida y vuelta entre la superficie y la profundidad, entre la celebración festiva y el momento íntimo: lo que canta la gente encuentra resonancia en los sucesos que afectan a los personajes y en sus más hondos sentimientos. Así, Lope, tendiendo lazos entre temas y motivos, entre composiciones de corte culto y composiciones musicalizadas de corte popular, refuerza puntos clave de la trama y, desde el punto de vista teatral, crea mayor expectación e intensifica la emoción de determinadas escenas: una terrible pena exteriorizada por medio de unas octavas revive en un romance cantado, el cual, a su vez, recrudece un dolor que encuentra expresión en un soneto. Pero si este poema manifiesta el instante de máximo sufrimiento, representando la mayor oscuridad en el ánimo del personaje, es también el anuncio de la luz que le dará el consuelo y una alegría cuando ya no espera nada.

Los intermedios líricos, más allá de conceder los necesarios descansos a la acción, en los que el público se recrea con los deleites poéticos de la comedia, ofrecen, formando parte de su construcción dramática general, una combinación de bellas piezas artísticas que hacen de cada obra mucho más que una sucesión de hechos dramáticos. Tal combinación alcanza en Lope de Vega significación y expresividad estéticas incomparables.

Bibliografía citada

ALÍN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Revista de Filología española, 1949.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Universidad de Murcia, 1983.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Función de una letra para cantar en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada de una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51 (1965), 3-62.
- GITLITZ, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1980.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*, London, Tamesis, 1975.
- VEGA, Lope de, *Amar sin saber a quién*, Milton A. Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, eds.; New York, Henry and Holt Company, 1926.
- , *Amar sin saber a quién*, Carmen Bravo Villasante, ed., Salamanca, Anaya, 1967.
- , *El acero de Madrid*, Stefano Arata, ed., Madrid, Castalia, 2000.
- , *El arenal de Sevilla*, Jesús Gómez y Paloma Cuenca, eds., Madrid, Biblioteca Castro Turner, 1995.
- , *El bastardo Mudarra*, Delmiro Antas, ed., Barcelona, Ediciones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- , *El caballero de Olmedo*, Joseph Pérez, ed., Madrid, Castalia, 1983.
- , *El caballero de Olmedo*, Francisco Rico, ed., México, REI, 1988.
- , *El caballero de Olmedo*, Alfredo Hermenegildo, ed., Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1992.
- , *El castigo sin venganza*, Antonio Carreño, ed., México, REI, 1992.
- , *Comedia del molino*, introd. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Editorial Juventud, 1944.
- , *La dama boba*, Diego Marín, ed., México, REI, 1987.
- , *La dama boba y La moza de cántaro*, Rosa Navarro Durán, ed., Barcelona, RBA Editores, 1994.
- , *Fuente Ovejuna*, Juan María Marín, ed., México, REI, 1986.
- , *Fuente Ovejuna*, Donald McGrady, ed., Barcelona, Crítica, 1993.
- , *Fuente Ovejuna*, Francisco López Estrada, ed., Madrid, Castalia, 1996.
- , *El molino*, Patrizia Campana, ed., *Comedias de Lope de Vega*, Lleida, Milenio, 1997.

- , *El remedio en la desdicha, El mejor alcalde, el rey*, J. Gómez Acerín y R. M. Tenreiro, eds., Madrid, Espasa Calpe, 1931.
- , *El remedio en la desdicha*, J. W. Barker, ed., Cambridge, University Press, 1922.
- , *El sembrar en buena tierra, Quien todo lo quiere*, Aurelio Baig Baños, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- , *El villano en su rincón*, Juan María Marín, ed., Madrid, Cátedra, 1987.
- , *El villano en su rincón y Las bazarrias de Belisa*, Alonso Zamora Vicente, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- , *La moza de cántaro*, Melissa A. Cilley, Agnes Scott College, eds., Madrid, Izaguirre, 1962.
- , *Las almenas de Toro*, Thomas E. Case, ed., Chapel Hill, The University of North California, 1971.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Felipe Pedraza Jiménez, ed., Madrid, Castalia, 1989.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Juan María Marín, ed., México, REI, 1988.