



Música y teatro: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca

Rosa Avilés Castillo¹

Recibido: 01/07/2016

Aceptado: 11/08/2016

Resumen

El diálogo entre las diferentes disciplinas del conocimiento es una práctica imprescindible para una verdadera comprensión del saber. En el siglo XVII se tuvo plena consciencia de ello y música y teatro se aunaron para legarnos piezas dramáticas en las que la inclusión del ejercicio musical no respondía a las exigencias del público de los corrales de comedia, sino que nuestros dramaturgos otorgaron a la música estrados más elevados. Para el particular, vamos a intentar esclarecer la(s) función(es) dramática(s) –si es que la(s) hay- de las inclusiones musicales en la dramaturgia del siglo XVII, ya pertenecieran éstas al acervo popular, ya fueran, por el contrario, presumible creación propia del dramaturgo. Y todo ello lo analizaremos a la luz de una de las obras más emblemáticas de nuestra tradición teatral del Siglo de Oro, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca.

Palabras clave

Estudio interdisciplinario – música y teatro – música y afectos – *El alcalde de Zalamea*.

Abstract

To establish a dialogue between different disciplines is an indispensable practice for a true understanding of knowledge. In the seventeenth century there was absolute conscience regarding this matter, and music and theatre united to leave us a legacy of plays in which the inclusion of music had nothing to do with responding to the demands of the public in the “corrales de comedia”, our playwrights granted the music a higher level. In this paper, we will attempt to clear the dramatic function(s)- that is, if there are- of the musical inclusions in the playwriting of the seventeenth century, whether they belonged to popular tradition or, on the contrary, presumably to the creation of the playwright himself. And all of these matters will be analyzed through one of the most emblematic plays of our dramatic tradition from our Spanish Golden Age, *El alcalde de Zalamea*, by Calderon de la Barca.

Keywords

Interdisciplinary study – music and theatre – music and affections – *El alcade de Zalamea*.

¹ Doctoranda en la Universitat de Barcelona con la tesis, "Los argumentos musicales en la dramaturgia de Lope de Vega y Calderón de la Barca". Tesis que se inserta en la labor investigadora del grupo de investigación "Aula Música Poética" financiado por la Generalitat de Catalunya y dirigido por la Dra. Lola Josa Fernández, quien además también dirige el proyecto de investigación "Digital Música Poética", financiado por el Ministerio de Ciencia e .Innovación (FFI2011-22646). Contacto: rosa.091@hotmail.com

1. ¿Un acercamiento interdisciplinario?

El diálogo entre las diferentes disciplinas del conocimiento es una práctica imprescindible para una verdadera comprensión del saber. Es decir, de la misma manera que no apreciamos la belleza de un cuadro puntillista hasta que no nos distanciamos y lo contemplamos en su totalidad, tampoco puede estudiarse una ciencia, cualquiera que sea, en el aislamiento epistemológico, sino que es necesario trabajar en el camino de la integración del saber. Decía Plinio que “realmente, la fuerza y majestad de la naturaleza carecen de credibilidad si alguien se ciñe solamente a algunas partes de ella y no a su totalidad” (2003: 10). Como vemos, nuestros predecesores greco-latinos fueron conscientes de la importancia de la unidad en la aprehensión del conocimiento. Y así lo heredaron también los maestros de la enseñanza medieval, las primeras instituciones universitarias, los hombres del Renacimiento –sobre todo, el colegio de los jesuitas–, hasta desembocar en Leibniz (1646-1716), filósofo alemán considerado por muchos como uno de los maestros del conocimiento interdisciplinario:

El género humano, considerado en relación con las ciencias que sirven a nuestra felicidad, me parece semejante a un rebaño de gente que marcha en confusión por las tinieblas, sin tener ni jefe ni orden ni palabra ni otro signo con que regular la marcha y reconocerse. En lugar de caminar de la mano para guiarnos y asegurar nuestros pasos, corremos a lo loco y a través, chocando unos contra otros, lejos de ayudarnos y sostenernos [...]. Vemos que lo que más podría ayudarnos sería aunar nuestros trabajos, compartirlos con ventajas y regularlos con orden; pero, por el momento, apenas se llega a lo difícil y que nadie ha esbozado aún, y todos corren en masa a lo que otros ya han hecho, o se copian e incluso se combaten eternamente [...] (*Apud.* Gusdorf 1982: 34).

Pero esta tendencia no se detuvo en el XVIII, sino que el pensamiento del siglo de las Luces siguió caminando hacia la misma dirección: hacia un aumento en el enriquecimiento de las diferentes disciplinas del saber. Decía Turgot (1727-1781):

En nuestro siglo, la filosofía, o más bien la razón, extendiendo su imperio a todas las ciencias, ha realizado lo que antes las conquistas de los romanos entre las naciones; ha reunido todas las partes del mundo literario; ha derribado las barreras que hacían de cada ciencia un Estado separado, independiente respecto de los otros (1913: 346).

Por lo tanto, las reivindicaciones contemporáneas con respecto a la importancia de la interdisciplinariedad entre las diferentes ramas del conocimiento tan sólo pretenden recuperar un pasado donde el diálogo epistemológico era la piedra angular sobre la que se articulaba el saber. Un eje que se desquebrajó en el siglo XIX cuando la expansión del conocimiento científico inauguró la época de los especialistas, cuyos campos de investigación se hacían cada vez más estrechos hasta llegar a saber todo de nada.

La disgregación del conocimiento, acercarse a las diferentes disciplinas, ya sean científicas, artísticas, etc. de manera aislada es como nadar a contracorriente, porque a lo largo de la historia unas se han ido nutriendo de las otras y, por tanto, y este es el

asunto que nos concierne para el particular, sería un torpeza abordar las dramaturgias de gran parte de los autores del siglo XVII sin tener en cuenta el binomio indisoluble que en el Siglo de Oro formaron música y teatro.

2. Música y teatro

Apenas menciona Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) algún aspecto que concierna a la función que debía albergar la música en las piezas dramáticas, sino que en este escrito en verso que pretendía encerrar bajo siete llaves la preceptiva clásica tan sólo se dice:

También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son, plática,
verso dulce, armonía y la música,
que en esto fue común con la tragedia. (vv.54-57).

Su escueta alusión se deba, quizá, a que la música había sido siempre parte integrante, en mayor o menor grado, de las representaciones teatrales en España: en las églogas, farsas y otros géneros teatrales de autores como Juan de la Encina o Gil Vicente ya hallamos inclusión musical y si, asimismo, tenemos en cuenta la precedente tradición dramático-musical medieval, es evidente cómo su participación también en las Comedias del siglo XVII se daba ya por presupuesta. Por lo tanto, el teatro es, sin duda, algo más que texto, pues en él vienen a converger escenografía, vestuario, gesticulación... y música. Una música que, como afirma Danièle Becker, era considerada por el público de los corrales de comedia: “mera diversión, corta y graciosa” (Becker 1986: 353), pero que, sin embargo, desempeña un papel tan significativo como el de los silencios o, incluso, el de las mismas palabras.

Ahora bien, para no caer en confusión, debemos diferenciar entre los dos tipos de música que acogía el teatro barroco: la teatral, es decir, aquella música compuesta íntegramente para la obra dramática, y la incidental, es decir, “aquella otra música de la que no tenemos constancia explícita de que se compusiera exclusivamente para el teatro, pero que se incluía de manera esporádica en las representaciones, al ser impuesta por la propia acción en situaciones determinadas y con funciones precisas” (Lambea 2006: 125). Todo un repertorio de música civil, con géneros tan diversos como las letras, las letrillas, los romances, las seguidillas, etc. que se agrupan bajo el epígrafe de *tonos humanos*: “la composición típica y representativa de la música profana española del siglo XVII” (Querol 1981: 67). Sin embargo, estudiar la música vocal del teatro de la Edad de Oro es una labor realmente dificultosa,² ya que “no se ha conservado ninguna composición escrita expresamente para el teatro dentro del repertorio vocal profano del primer tercio del siglo XVII” (Lambea 2006: 125), lo que “supone un serio obstáculo para la inteligencia completa de un fenómeno que sabemos importante” (Apud. Lambea 2006: 127). Y es que, sin lugar a dudas, fue éste un “fenómeno” que, como afirma Luis Robledo, “sabemos importante” principalmente por dos motivos: en

² A esta tan enriquecedora como ardua labor se dedica el Grupo de Investigación «Aula Música Poética» financiado por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 941).

primer lugar, porque así nos lo demuestran las piezas dramáticas en las que acotaciones como *cantan*, *tañen* o *danzan* nos indican que el arte musical formaba también parte de los escenarios del siglo XVII. Y, en segundo lugar, porque se han conservado textos que ejemplifican cómo músicos y dramaturgos formaron en el Siglo de Oro un tándem bien consolidado. Escritos de los que, asimismo, se adivina una reciprocidad entre ambas artes.

Así, por ejemplo, Lope de Vega dejó escritas en *Jerusalem conquistada* unas laudatorias palabras hacia su amigo y músico, Juan Blas de Castro: “si vivieren tus puntos tendré vida, si vivieren mis versos tendrás fama” (*Apud.* Lambea 2006: 127), puesto que, como ya señaló Montesinos, “Juan Blas de Castro, una de las más altas personalidades de nuestro arte musical en el siglo XVII, que gozó algún tiempo del favor ducal, compuso tonos para versos del Fénix” (Vega 1951: 13).

Por otro lado, también conservamos textos de Tirso de Molina que atestiguan la dialéctica entre música y teatro. Así, en el *Cigarral primero* escribió:

Salieron, pues, a cantar seis con diversidad de instrumentos: cuatro músicos, y dos mujeres. No pongo aquí –ni lo haré en las demás– las letras, bailes y entremeses [...] Baste para saber que fueron excelentes, el dar por autores de los tonos a Juan Blas, único en esta materia; a Álvaro [de los Ríos] [...] y al licenciado Pedro González (*Apud.* Lambea 2006: 127).

Finalmente, para completar la tríada de los autores más destacables del siglo XVII, cabe mencionar a Calderón de la Barca de quien afirma el estudioso Miquel Querol que aliviaba “sus penas, que todos las tenemos, escuchando música, haciéndola tocar a algún profesional de palacio, como lo hacían los reyes y princesas, y quién sabe si él [...] no tendría conocimientos de algún instrumento” (Querol 1981: 19).

Es evidente, pues, cómo la música era también parte integrante en el teatro del siglo XVII y, en consecuencia, cabe preguntarse si existe alguna relación entre música y desarrollo argumental en las Comedias del Siglo de Oro –donde, como acabamos de comprobar, los dramaturgos conferían a la música gran importancia– o si, por el contrario, las canciones tan sólo se incluían en las obras para contentar y agradar al exigente público de los corrales de comedias.

Por lo tanto, movidos por la necesidad de dar respuesta a esta hipótesis, en los siguientes apartados vamos a intentar esclarecer la(s) función(es) dramática(s) –si es que la(s) hay– de las inclusiones musicales en la dramaturgia del siglo XVII, ya pertenecieran éstas al acervo popular, ya fueran, por el contrario, presumible creación propia del dramaturgo. Y todo ello lo analizaremos a la luz de una de las obras más emblemáticas de nuestra tradición teatral del Siglo de Oro, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca.

3. La música y los afectos

Porfirio (c.233-c.305) afirma en *La vida de Pitágoras* que la música puede armonizar el desequilibrio producido por las pasiones, porque es capaz de mover los afectos: el mero sonido tiene influencia sobre nuestro ánimo y, en este sentido, la música puede mudar sentimientos como la ira, el cariño o el amor. Así, a lo largo de la historia se han destacado los beneficios curativos de la música por su cualidad de modificar el ánimo:

según el mito de Orfeo, por ejemplo, cuando el dios tracio tocaba su lira apaciguaba las almas de los hombres que se reunían a escucharlo y logró, asimismo, dormir al terrible Cerbero cuando bajó al inframundo para intentar resucitar a Eurídice. De la misma manera, pero ya en la tradición cristiana, San Agustín (354-430) en sus *Confesiones* también nos dejó constancia de la conmoción que le causaba la música:

¡Cuánto lloré con tus himnos y cánticos, que tan profundamente me emocionaban al oír su dulce melodía en la iglesia! Aquellas voces penetraban en mis oídos. Tu verdad se derretía con mi corazón. Así se encendía el afecto de mi piedad y corrían las lágrimas por mis mejillas sintiéndome muy bien con ellas (1986: 219).

Ahora bien, como advierte Aristóteles (384-322 a.C.) en el *Arte poética*, son relevantes los modos y las melodías en el alma siendo, por ejemplo, “el compás ternario más alegre y estimulante que el binario o el cuaternario” (Andrés 2012: 1069). Por lo tanto, existen factores –intensidad, ritmo, gravedad, etc.– que pueden determinar un afecto y, en este sentido, cinco son los tonos que según Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) inciden de manera distinta sobre el ánimo.³

Durante el siglo XVII esta inherente unión entre música y ánimo fue enaltecida y, de ahí, que los dramaturgos de la Edad de Oro movieran los afectos de sus personajes –y, cómo no, de los espectadores– con la inclusión de la música en sus obras. Como mencionábamos con anterioridad, es una evidencia fácilmente demostrable que en nuestro teatro áureo se cantaba y se danzaba: las acotaciones de las mismas piezas dramáticas lo prueban con expresiones como *cantan*, *cantan* y *bailan*, *toquen los músicos*, etc., ya que nuestros dramaturgos áureos recogieron la tradición dramático-musical de Occidente en la que, sobre todo a partir del Renacimiento, se subrayaron los beneficios que la música infiere en el ánimo. Así, por citar tan sólo dos ejemplos, mencionaremos cómo el humanista Marsilio Ficino (1433-1499) en una carta a su amigo Antonio Canigiani le confiesa que recurre a menudo a los sonidos de la lira y el canto “para disipar las molestias del cuerpo y de la mente” (*Apud.* Andrés 2012: 1065). Y la misma estela seguirá Baldassare Castiglione (1478-1529) cuando en *El cortesano* destaque cómo la música “hace nuestros corazones más dispuestos a estar sosegados y contentos” (*Apud.* Andrés 2012: 32).

Autores como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca no fueron excepciones a su época y, en consecuencia, muchas son las alusiones que en sendas Comedias encontramos acerca de los provechos de la música y la danza: “Vaya el baile, alegraos” (v. 695), exclamará Rugero en *El despertar a quien duerme*, de Lope de Vega. O, “la música en paz os ponga” (v. 844), dirá doña Clara en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. Y también Calderón en *El alcalde de Zalamea* hará que Rebolledo pida a la Chispa una canción para “divertir / esta fatiga” (v. 90-91).

Sin embargo, estas menciones tan sólo reflejan la beneficiosa dialéctica que nuestros dramaturgos establecieron entre música y ánimo, y, en consecuencia, dichas alusiones carecen de potestad para ejemplificar cómo la música influía en la caracterización de los personajes: atestiguar el poder de la música para provocar los

³ Véase Andrés (2012: 33), donde se detallan las características de estos cinco tonos, que son: el dorio, el frigio, el eolio, el yastio y el lidio.

movimientos del alma requiere de un análisis más profundo que, en nuestro caso y como veremos en el apartado V, nos revelará que la letrilla que introduce Calderón en los versos 1231-1235 de *El alcalde* no logra mover los afectos de Isabel. Pero se lograra o no la mudanza en el ánimo de los personajes, lo cierto es que la dramaturgia del siglo XVII siguió la estela del Renacimiento y abrazó la fuerza conmovedora de la música: se tenía plena consciencia de cómo la melodía adecuada era beneficiosa en grado sumo. Y, de ahí, que los trabajadores canten mientras laboran o que el canto de la nodriza tranquilice a los niños, pues como afirmó en el s. XVI el médico A. Farfán: “es muy provechosa la música” (*Apud.* Andrés 2012: 1067).

Por lo tanto, y lejos de lo que tradicionalmente se ha venido señalando, la música no se incluyó en la dramaturgia del siglo XVII para amenizar y satisfacer al espectador de los corrales de comedias, sino que, al margen de este cometido que, sin duda, también pretendió, la música adquiere en las obras una subrayable importancia argumental, ya que, si prestamos atención al contenido de las canciones,⁴ podremos comprobar cómo éste mantiene una estrecha relación dialéctica con los tejidos más profundos del argumento dramático, como a continuación ejemplificaremos mediante *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca.

4. El espacio musical en la dramaturgia del siglo XVII

Es cierto que encontramos piezas dramáticas del siglo XVII que la musa Euterpe –diosa de la música, según la mitología griega– no abraza, pero cierto es también que aquellas en las que sus autores decidieron incluir canciones nos brindan todo un espacio musical que avanza al unísono con el argumento dramático.

Ahora bien, este espacio musical no puede construirlo nuestra imaginación a partir de acotaciones escénicas como *Cantan*, porque hay todo un universo rítmico y melódico que escapa a nuestra invención. Será, por tanto, en escena cuando toda esta creación poético-musical alcance sentido por completo, ya que toda pieza dramática está escrita para ser representada: tan sólo sobre las tablas todos los elementos que la conforman –vestuario, música, etc.– le dan vida en su totalidad. Así lo ha demostrado la adaptación que de *El alcalde de Zalamea* ha hecho Álvaro Tato para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Helena Pimienta, que se ha representado recientemente –del 2 al 6 de marzo de 2016– en el Teatre Lliure de Montjuïc (Barcelona).

Explica con gran acierto Becker que el espectador del siglo XVII gustaba de oír versos pertenecientes al acervo popular y, de ahí que el refranero constituyera en la época “uno de los elementos que se emplearon con más frecuencia como base para glosa poética durante los Siglos de Oro” (Fernández 1998: 147). Muchas son las obras dramáticas en las que un refrán o un proverbio, glosado o no, es cantado por alguno de los personajes⁵ y así sucede también en la obra que aquí nos concierne, ya que, por ejemplo, la letrilla “Las flores del romero” (vv. 1231-1234) que encontramos en el acto II de *El alcalde* es una variante del refrán «Flor (La) del romero, niña Isabel, hoy es flor

⁴ Por ejemplo, José María Alín, refiriéndose a la dramaturgia de Lope de Vega, afirma que “todas [sus] canciones tienen una función, que habrá que estudiar seriamente, dentro de la obra” (1983: 169).

⁵ Para más información véase el artículo de Margit Frenk (1978).

azul y mañana será miel» recogido por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1992: 217).⁶ Pero no fue Calderón el único dramaturgo que bebió de la cantera de lo popular, sino que las obras de Lope de Vega o Tirso de Molina, por citar tan sólo dos ejemplos, también nos muestran cómo todos los géneros de la poesía popular tuvieron cabida en las Comedias del Siglo de Oro: también los romances, como demuestra la glosa que de uno de ellos, *Molinerito sois amor*, realizó Tirso de Molina en *Don Gil de las calzas verdes*, el cual está recogido en el *Romancero General* de 1605.

Ahora bien, la contrariedad surge cuando la maestría de los autores les permitía crear versos que parecían estar latentes en el acervo tradicional desde tiempos remotos, con lo que el problema consiste ahora en intentar distinguir qué pertenecía a la voz del pueblo y qué era obra original de ellos. Y, precisamente, de esta dificultad nace la obra de Edward M. Wilson y Jack Sage, cuyo libro, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, intenta esclarecer “cuáles poesías líricas eran originales y cuáles existían ya en libros de poesía o de música cuando escribió el dramaturgo la obra” (1964: 7).

5. Los argumentos musicales en *El alcalde de Zalamea*

El alcalde de Zalamea (1636) “presenta el conflicto social entre militares y villanos de una manera viva y anecdótica” (Calderón de la Barca 1977: 30). Un conflicto que Calderón irá fijando líricamente a lo largo de la pieza dramática hasta su fatal desenlace: la decisión de Pedro Crespo de sentenciar a muerte por estrangulación a don Álvaro. Recurrió, por tanto, Calderón a los cantares populares para ir acentuando musicalmente el desencadenante de la tragedia: la porfía de un capitán arrogante –don Álvaro–, quien relega a un segundo plano la disciplina propia de la orden militar para abandonarse a la pasión tirana que lo llevará a cometer el crimen por violación hacia Isabel, hija de Pedro Crespo.

La obra se inicia *in transitu* con el desplazamiento de los soldados hacia Portugal.⁷ Unos soldados que se alojan brevemente en Zalamea para recibir órdenes, pero será ésta una estancia que alterará la tranquilidad del lugar, ya que llegan a la aldea “soldados apicarados y mandos crueles” (Calderón de la Barca 1977: 41). De todo este mundo menipeo, destacarán los personajes de la Chispa y Rebolledo quienes, “por divertir / esta fatiga de ir / cuesta abajo y cuesta arriba” (vv. 90-92) cantan a dos voces la primera canción que encontramos en la obra:

“CHISPA”
*Yo soy tiritiritaina,
 flor de la jacarandana.*
 REBOLLEDO
*Yo soy tiritiritina,
 flor de la jacarandina.*

⁶ Glosó, también, Luis de Góngora esta letrilla: Góngora, *Obras completas*, t.1, nº 193.

⁷ Calderón presenta la acción en base a un hecho histórico: la marcha de las tropas de Felipe II hacia Lisboa para defender los derechos del Habsburgo a la corona del reino de Portugal. Se cree que un sector de la milicia se alojó brevemente en Zalamea y un capitán causó un incidente, el cual fue resuelto por los villanos, quienes se tomaron la justicia por su mano.

“CHISPA”

*Vaya a la guerra el alférez,
y embárguese el capitán.*

REBOLLEDO

*Mate moros quien quisiere;
que a mí no me han hecho mal.*

“CHISPA”

*Vaya y venga la tabla al horno,
y a mí no me falte pan.*

REBOLLEDO

*Huéspeda, mátame una gallina;
que el carnero me hace mal” (vv.101-112).*

Mucho se ha debatido, desde un punto de vista formal, sobre este interludio musical: siembra la duda Calderón en el momento en que Rebolledo le pide a la Chispa que cante “una jácara o canción” (v. 94). El desencuentro entre estudiosos se centra en si nos hallamos, o no, ante una verdadera jácara.⁸ mientras autores como Ángel Valbuena afirman que “La Chispa canta dos jácaras; una en el acto primero (vv. 101-112) en colaboración con Rebolledo, y otra, en el segundo (vv.1321-1326 y 1329-1338), interrumpida brevemente por el soldado apicarado” (Calderón de la Barca 1977: 59), otros como Monique Joly o José Luis Alonso señalan “lo tenue de su relación [se refiere a la de esta primera canción] con la tradición germana” (Joly 1992: 465).

La jácara es una modalidad del romance empleada para cantar a la vida hampesca,⁹ pero *stricto sensu* tan sólo los cuatro primeros versos nos permiten hablar de una jácara en relación con la temática germanesca y, además, no desde la vertiente temática, porque no aparecen personajes ni ambientes germanescos basados en un tipo de vida cercana a la delincuencia, sino que, como afirma Joly, en estos dos pareados, “la ausencia hampesca tiende a llenarse [...] con las pintorescas sonoridades de unas onomatopeyas de sabor tradicional” (1992: 471). Por lo que respecta al resto de la composición, a partir del verso 105 hasta el 112, lo que reproduce Calderón ya nada tiene que ver con los cánones de la jácara germana, sino que los personajes cantan una amalgama de refranes y proverbios, el contenido de los cuales revelan el rechazo de toda empresa bélica y resaltan, asimismo, la verdadera y única preocupación de parte de la militancia: comer y beber a mansalva en el lugar en el que se hallasen alojados. Por lo tanto, el conjunto de la composición nos está informando del carácter despreocupado de cierto sector de la milicia. Sector al que, no olvidemos, acabará perteneciendo don Álvaro al dejarse llevar por sus instintos y, de ahí, que la canción, sin referirse directamente al capitán, está ya aludiendo a un comportamiento inapropiado al que él también acabará sucumbiendo.

⁸ Según José Luis Alonso Hernández la jácara contiene los siguientes elementos: “personajes marginales [...] con una lengua propia [la de germanía] [...] que presentan problemáticas [...] delictivas o de castigos [...] y, por último, que se acompañan en sus relatos de una música alborotadora cuando no desapacible (1989: 605).

⁹ Entiéndase por “hampesco”, tal y como lo define la RAE, al “conjunto de los maleantes que, unidos en una especie de sociedad, cometían robos y otros delitos, y usaban un lenguaje particular, llamado jerigonza o germanía”.

La predilección de los dramaturgos del Siglo de Oro por el “saber popular” se ve reflejada en las decenas de Comedias que, o bien, llevan por título un refrán, o bien, éstos son integrados en la propia trama de las obras. Calderón no fue una excepción a su época y, en consecuencia, muchos de los refranes que recoge Gonzalo de Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*,¹⁰ aparecen, de un modo u otro, en la dramaturgia del autor. Así, la interrelación entre refrán y Comedia se hace también patente en *El alcalde*, pero en esta ocasión de manera musical: la primera cuarteta de este romance (Vaya a la guerra el alférez, / y embárgese el capitán. / Mate moros quien quisiere; / que a mí no me han hecho mal) está recogida en el *Corpus de la antigua lírica popular*, de Margit Frenk¹¹ al igual que lo está la segunda cuarteta, (Vaya y venga la tabla al horno, / y a mí no me falte pan.¹² / Huéspedea, máteme una gallina; / que el carnero me hace mal).

Ahora bien, si como indica Canavaggio, “no se puede considerar el refrán como un detalle puramente ornamental” (1983: 382), así como tampoco lo es la inclusión del ejercicio musical: Miquel Querol en *La música en el teatro de Calderón* ya advirtió de cómo las canciones que intercala Calderón en sus obras nunca son inocentes, la pregunta es obligada, ¿qué función(es) alberga este interludio musical de incuestionable raíz popular?

En primer lugar, debemos señalar el contenido irónico de todos los versos de esta primera composición. Una ironía que contribuirá a subrayar el ambiente lúdico y despreocupado de un mundo que, posteriormente, Curtius definiría como el mundo al revés: “un mundo [...] en el que todo se perdona mediante el recurso lúdico [...], los valores se niegan y [...] público y personaje parecen perdonar todo tipo de fechorías en beneficio de la fiesta” (Sánchez 1989: 594-595).

Fijémonos cómo hallamos en este cantar: deformación del lenguaje: “Yo soy tiritiritaina, / flor de la jacarandana. / Yo soy tiritiritina, / flor de la jacarandina” (vv.101-104), cobardía e irresponsabilidad marcial: “Vaya a la guerra el alférez, / y embárgese el capitán. / Mate moros quien quisiere; / que a mí no me han hecho mal.” (vv.105-108) y, finalmente, los dos versos que clausuran la composición añaden una última nota desenfadada y sarcástica al indicar cómo debe la *huéspedea* preparar ave fina, porque el carnero, por su dureza, no sienta bien: “Huéspedea, máteme una gallina; / que el carnero me hace mal” (vv.111-112).

Claramente, pues, este canto declina toda responsabilidad bélica, ya que, mediante la significación que derivamos de los refranes, se hace evidente que el ideal de vida de estos soldados se adhiere más “a un ideal de vida muy parecido al del proverbial rey Palomo” (Joly 1992: 465), que al de una verdadera labor defensora de los intereses del reino. Y, quizá también por este motivo, cuando los soldados ya han llegado a su destino, a Zalamea, y se está produciendo la repartición de la boletas,¹³ la Chispa vuelve a cantar los dos últimos versos de la composición anterior, “huéspedea, máteme una

¹⁰ La recopilación de refranes la inició Gonzalo de Correas en torno a 1608 y la concluyó hacia 1625 y 1630.

¹¹ Núm. 1560 y 1563 (Frenk 1978: 753-754).

¹² Las variantes recogidas por Correas son: “Vaya y venga la pala al horno, que no hay bocado de pan” y “Vaya y venga la pala al horno, que nunca le falte pan” (1992: 500).

¹³ Los villanos estaban obligados por el gravamen de “carga de aposento” a dar alojamiento a los soldados de paso.

gallina; / que el carnero me hace mal” (vv.111-112) para acentuar el carácter holgazán de una militancia *sui generis*.

Sin embargo, comer y beber a discreción no será el comportamiento disonante que llevará a cabo don Álvaro, sino que su mal proceder pasará, como ya hemos mencionado, por obstinarse en gozar de Isabel descuidando, de este modo, su labor como defensor del Rey. Pero que la pieza dramática ya empiece haciendo mención a la conducta inadecuada de la milicia es significativo del derrotero que tomará la obra, puesto que nos revela en clave musical el origen del desencadenante de la tragedia: la primacía de los vicios de la humanidad: la pereza y la gula, en el caso de los soldados, y la lujuria, en el caso de don Álvaro, sobre las responsabilidades de un cargo determinado.

No hay en el acto I más canciones, sino que será ya en el acto II cuando Calderón vuelva a recurrir, de nuevo, a la cantera de lo popular para expresar líricamente cómo don Álvaro está más interesado en gozar de Isabel que en su quehacer de capitán de la tropa. Es decir, si ya en la primera jornada había urdido don Álvaro un plan para poder ver a la joven que se encontraba escondida en el desván,¹⁴ en el acto II, será mediante la música que el capitán intente acercarse a la muchacha: “¡Ay, Rebolledo, / no sé qué hiciera por verla!” (vv.1027-1028), a lo que el soldado le contesta:

Haya, señor, jira y fiesta
y música a su ventana;
que con esto podrás verla
y aun hablarla (vv.1034-1037).

El Sargento, por su parte, intenta que don Álvaro recapacite y rehúya en su obstinación de gozar de Isabel. Le dice el Sargento:

[...] Si te has de ir
mañana, ¿para qué intentas,
que una mujer en un día
te escuche y favorezca? (vv.965-968)

Pero, don Álvaro, no razona, sino que se deja llevar por la pasión. Una fogosidad que Calderón acentúa al situar la acción en agosto, estación apropiada para el estallido – en este caso violento– de las pasiones, debido al intenso calor que hace en esas fechas.

Sin embargo, este nuevo intento del capitán de abordar a la villana se lleva a cabo de manera indecorosa, ya que la tranquila cena en el jardín entre Pedro Crespo y don Lope –en la que tan sólo el suave sonido del agua de la fuente ameniza la velada–, queda interrumpida por la agresiva imposición de otro tipo de música: la letrilla dirigida a la villana Isabel que canta la Chispa a los pies de su ventana:

¹⁴ Como sabe Pedro Crespo que va a tener que alojar a soldados en su hogar, ordena a su hija que se esconda en el desván (vv.537-549) y al llegar don Álvaro a la casa y no ver a Isabel decide perseguir por la vivienda a Rebolledo simulando querer matarlo, lo que le permite acceder a la habitación donde se encontraba escondida la villana.

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
y mañana serán miel (vv.1231-1234).

La serenata queda insertada bajo el acervo de la lírica tradicional ya que, como mencionábamos en el apartado IV de este trabajo, esta canción es una variante del refrán recogido por Correas (1992: 217). No obstante, en *El alcalde* hay una calculada referencia a la hija de Pedro Crespo, Isabel, a quien va dirigida la canción, cuya función dramática consiste en mover los afectos de la villana para que sucumba ésta a los ruegos de don Álvaro. Calderón, como el resto de dramaturgos del siglo XVII, conocía la dialéctica entre música y ánimo pero, en esta ocasión, la serenata no logra mover los afectos de Isabel, ya que la villana sigue rechazando al capitán.

Asimismo, debemos destacar cómo la canción está interpretada en medio de una situación violenta remarcada por los apartes de los personajes: “¡Y a la casa donde estoy / venirse a dar cantaletas!” (vv.1237-1238), dirá don Lope. O, “Si por don Lope no fuera, / yo les hiciera...”, dirá Pedro Crespo. El malestar es evidente y, en consecuencia, los soldados se alejan para seguir cantando en un lugar más apartado: “Mejor estamos aquí, / el sitio es más oportuno”, dice Rebolledo. Y, continuación, pregunta la Chispa: “¿Vuelve la música?” (vv.1285-1288). Y claro que vuelve la música, vuelven, otra vez, a cantar “una jácara tan nueva, / que corra sangre” (vv.1318-1319). Toma la palabra la Chispa y, ahora sí, canta una verdadera jácara, ya que aparecen en ella un trío de rufianes característicos de este tipo de composiciones: Sampayo, Chillona y Garlo. Jacarea, pues, la Chispa:

*“Érase cierto Sampayo
la flor de los andaluces,
el jaque de mayor porte,
y el jaque de mayor lustre;
éste, pues, a la Chillona
topó un día...”* (vv. 1321-1325)

Y queda aquí interrumpida la jácara por una disculpa de Rebolledo,¹⁵ quien interviene con un juego de palabras en pro de la rima consonante. Y, a continuación, sigue jacareando la Chispa:

*Topó, digo, a la Chillona,
que, brindando entre dos luces,
ocupa con el Garlo
la casa de los azumbres.
El Garlo, que siempre fue en todo lo que le cumple*

¹⁵ Debemos destacar que la jácara ha quedado dividida en dos partes (vv.1321-1325 y vv.1329-1338) por una cuestión formal: eran habituales los juegos de palabras por parte de los poetas, los cuales se veían obligados a decir algo forzado en favor de la rima consonante.

*rayo de tejado abajo,
porque era rayo sin nube,
sacó la espada, y a un tiempo
un tajo y revés sacude* (vv. 1329-1338).

El áspero contenido de las acciones de este trío rufianesco se jacarea justo después de haber cantado una serenata donde se prometía un dulce porvenir para Isabel. Por lo tanto, la yuxtaposición de estas dos inclusiones musicales tan dispares es un recurso formal que emplea Calderón con una clara intención dramática: la de invalidar la esencia poética de la letrilla que se cantaba a los pies de la ventana de Isabel. Así lo explica Monique Joly:

Queda clarísimo que la crudeza de la jácara anula por completo los efectos del halo poético que la canción tradicional conserva, pese a las tensiones en medio de las cuales se canta, dando así claramente a entender que la perspectiva de un dulce mañana hecho de miel, que promete la canción, no tendrá cabida en el drama en el que esta canción se inserta (1992: 467).

Por tanto, mediante la sucesión de ambas composiciones de temática antitética, Calderón anuncia musicalmente el trágico derrotero que va a tomar la pieza dramática. Un fatídico rumbo que se nos prelude metafóricamente mediante el contenido de la jácara y que será, asimismo, el desencadenante de la tragedia.

Es decir, cuando en la pieza lírica protagonizada por personajes rufianescos se alude a cómo el Garlo “siempre fue en todo lo que le cumple / rayo de tejado abajo” (vv.1333-1334), en realidad, Calderón está preluendo la rapidez con la que don Álvaro operará en el rapto de Isabel para poder gozar de ella: aprovecha el capitán que don Lope y el hermano de Isabel, Juan, han partido hacia Guadalupe y, al ver a la villana en la calle, ejecuta el improvisado rapto con el Sargento. Movimiento, éste, que, como el del Garlo, ocurre sin previo aviso, de manera fugaz.

Sin embargo, los dos últimos versos de la jácara: “sacó la espada, y a un tiempo / un tajo y revés sacude” (vv.1337-1338), albergan la función de opósito con respecto a la acción dramática, ya que don Álvaro, a pesar de ser noble, los cuales eran ajusticiados por degollación, no morirá ni por un *tajo*¹⁶ ni por un *revés*,¹⁷ sino que lo hará por estrangulación.

Ahora bien, si Calderón fue plenamente consciente de cómo gustaban al público de los corrales de comedias las jácaras hasta el punto de armar revuelo si la obra no incluía las suficientes para su agrado,¹⁸ ¿por qué el dramaturgo tan sólo introduce una en *El alcalde*?

¹⁶ Corte que se da con la espada moviendo el brazo de derecha a izquierda.

¹⁷ Corte que se da con la espada moviendo el brazo de izquierda a derecha.

¹⁸ “Frecuentemente dicho público del patio reclama a voces que se repitan los bailes, o que se añadan más jácaras. El 31 de octubre de 1640, por ejemplo, en la Montería, cuando los cómicos terminaban el baile del segundo intermedio y salían a representar la tercera jornada de la comedia, varios soldados que estaban en el patio se pusieron a gritar: «¡Jácara!» Luego, unos estudiantes se sumaron al coro (Sentaurens, 1983: 83).

Monique Joly afirma que la crudeza del contenido de la jácara cobra más relevancia porque ésta tan sólo aparece en una ocasión: “Para que la muestra del género que se nos presenta en medio del drama conservara su virulencia y su aspecto provocador, es obvio que era preciso que conservara también un carácter excepcional” (1992: 467). Sin embargo, la jácara no únicamente es excepcional en términos de cantidad, sino que también lo es argumentalmente hablando: de todas las canciones que se cantan en *El alcalde*, la jácara es la que, abrazada por la música, nos permite alcanzar el clímax de la obra, puesto que mediante su contenido se anuncia la acción que va a desencadenar la tragedia: el rapto y posterior violación de Isabel en manos de don Álvaro. El porvenir de la joven está a punto de sentenciarse, pero antes de que quede fijado dramáticamente, le corresponde a la Chispa “aportar el contrapunto humorístico de un refrán [...] en la línea de lo que podría decir cualquier gracioso” (Joly 1992: 470). Es decir, de nuevo recurre Calderón al acervo popular para, en esta ocasión, advertir de las bajas intenciones de don Álvaro. Mediante este cantar proverbializado de la propia Chispa “Y yo veo agora / por qué en el mundo he cantado / «que el amor del soldado / no dura una hora»”¹⁹ se nos confirman los oscuros propósitos del capitán: el proverbio acentúa la idea de que don Álvaro no está enamorado de la hija de Pedro Crespo, sino que tan sólo pretende deleitarse momentáneamente con los placeres de la carne. Y de este modo finalizará la segunda jornada: con la bajeza de esta acción preludiada musicalmente a pesar del edicto implantado por Felipe II hacia 1580 que decía: “Ningún soldado ni otra persona de cualquier grado ni condición que sea, ose ni se atreva de hacer violencia ninguna de mujeres, de cualquier calidad que sea, so pena de la vida” (Calderón de la Barca 1977: 26).

Sin embargo, no tenía potestad Pedro Crespo, ni cuando es proclamado alcalde, para ejecutar este dictado, porque los delitos de un soldado pendían de la sanción de un tribunal militar. No obstante, el recién proclamado alcalde no excede su jurisdicción cuando, al conocer lo sucedido, intenta que “canten” la Chispa y Rebolledo. De esta manera, Calderón recurre a la dilogía para crear todo un juego de palabras con las dos acepciones del verbo: la de entonar una canción y la proveniente de la voz germana, que significa confesar. Todo un juego irónico que aminora la tensión propia de la situación y que alcanza su clímax cuando canta la Chispa: “¡Tormento me quieren dar!” (v.2418) y le contesta Rebolledo: “Y, ¿qué quieren darme a mí?” (v.2419) ante la sorpresa de Pedro Crespo, quien exclama: “¿Qué hacéis?” (v.2419), puesto que no comprende el alcalde el porqué de esos versos cantados. Al espectador, sin embargo, no debería sorprenderle que hasta en esas circunstancias recurran a la música ambos personajes, ya que ellos han sido los únicos que durante la tragedia han cantado y, de ahí que la propia Chispa diga: “para cantar nació” (v.2416).

6. Conclusiones

Afirma Ángel Valbuena que “la utilización de todos estos cantares se ha hecho con maestría desde una perspectiva culta para enriquecer el texto dramático” (Calderón de la Barca 1977: 48) pero, como hemos comprobado, no recurre únicamente Calderón a

¹⁹ El que recoge Correas en su *Vocabulario* es algo distinto: “Amor (El) del soldado no es más de una hora, que en tocando la caja y a Dios, señora” (1992: 45).

ellos para enaltecer su tragedia, sino que las canciones van sembrando todo un itinerario musical que camina al compás de la acción dramática: mediante las canciones se nos avisa del mal comportamiento de un sector de la milicia, comportamiento impropio que don Álvaro también llevará a cabo (primer interludio musical). También mediante la música se intenta mover los afectos de Isabel para que ésta acceda al encuentro con don Álvaro (segundo inclusión musical). Y, finalmente, ante el rechazo de la villana, la jácara y el cantar proverbializado nos preludian metafóricamente el rapto y posterior violación del capitán hacia Isabel. No hay, por tanto, servidumbre. No se encumbra una disciplina –la dramaturgica– en detrimento de otra –la musicología–, sino que ambas avanzan en armónica sintonía, porque teatro y música se aunaron bajo la pluma de Calderón para legarnos una de las obras más emblemáticas de nuestra dramaturgia del Siglo de Oro.

Referencias bibliográficas

- Alin, J.M. (1983), “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, 1, 155-170.
- Alonso, J.L. (1989), “Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 8/II, 603-622.
- Andrés, R. (2012), *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acanalado.
- Becker, D. (1986) “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, 353-364. Berlín.
- Calderón de LA Barca, P. (1977), *El alcalde de Zalamea*, Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Cátedra.
- Canavaggio, J. (1983), “Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo”, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 381-392.
- Correas, G. (1992), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Víctor Infantes (ed.), Madrid: Visor Libros.
- Fernández, G. (1998), “Amor loco, amor loco: un refrán puesto en copla”, *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 147-160.
- Frenk, M. (1978), “Refranes cantados y cantares proverbiales”, *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Universidad Nacional Autónoma de México, 154-173.
- _____ (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- Gusdorf, G. (1982), “Pasado, presente y futuro de la investigación interdisciplinaria”, *Interdiscipliniedad y ciencias humanas*. Madrid: Tecnos, 32-52.
- Hipona, A. (1986), *Confesiones*. O. García de la Fuente (ed.), Madrid: Akal.
- Joly, M. (1992), “La flor de la jacarandina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 1, 461-475.
- Lambeck, M. (2006) “Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro”, *En torno al Teatro del Siglo de Oro, Jornadas XVIII-XX*, 125-143. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

- Plinio el viejo (2003), *Historia Natural*, VII-XI, Madrid: Gredos.
- Querol, M. (1981), *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona: Instituto del Teatro.
- Sánchez, E. (1989), “Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII”, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 589-601, 8/II.
- Sentaurens, J. (1983), “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿Géneros menores para un público popular?”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 67-90.
- Turgot, J. (1913), *Ouvres I*, Gustave Schelle (ed.), Paris: Alcan.
- Vega, L. (1951), *Poesías líricas*. José F. Montesinos (ed.), Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe.
- Wilson, E; Sage, J. (1964), *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London: Tamesis Books Limited.