

«I WILL PLAY THE SWAN AND DIE IN MUSIC».
SHAKESPEARE Y LOPE DE VEGA ANTE LA MÚSICA TEATRAL TRÁGICA¹

GASTON GILABERT (Universitat de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Gaston Gilabert, «I will play the swan and die in music». Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 270-285.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.199>>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2016

RESUMEN

El teatro europeo de la Edad Moderna integró la música vocal como uno de sus ingredientes básicos; no obstante, las canciones no tuvieron fácil encaje en algunos géneros y aparecen en buena medida problematizadas tanto en el contexto de la tragedia isabelina como en las escenas más graves dentro de lo tragicómico propio de la comedia nueva. Para poner de manifiesto esta relación poético-musical, analizo las canciones populares y los diálogos que acerca de la música Lope dispone en boca de sus personajes durante momentos de clímax y, de modo análogo, propongo explicar la música vocal en las tragedias de Shakespeare. En efecto, salen a la luz ciertos patrones compositivos que se repiten en ambos dramaturgos y que revelan dos estrategias dramáticas con sintonías, algo que se demuestra con ejemplos concretos, especialmente de *El caballero de Olmedo* y de *Otelo*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Shakespeare; *El caballero de Olmedo*; *Otelo*; música; tragedia.

ABSTRACT

Early Modern European drama integrated vocal music as one of its basic ingredients. However, songs were not easy to fit in some genres and largely appear problematized both in the context of Elizabethan tragedy and the most serious scenes within the tragicomic *comedia nueva*. To demonstrate this poetic-musical relationship, I analyse popular songs and dialogues about music that Lope gives to his characters during climactic moments and, similarly, I propose to explain the vocal music in Shakespeare's tragedies. In fact, compositional patterns that are repeated in both playwrights come out and show two dramatic strategies in tune, which is proved with concrete examples, especially from *El caballero de Olmedo* and *Othello*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Shakespeare; *El caballero de Olmedo*; *Othello*; music; tragedy.

1. Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación «Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español» (FFI2015-65197), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad e integrado en el Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2014 SGR 941), financiado por la Generalitat de Catalunya.

Cualquier investigador que intente abordar el arte dramático como un todo en las obras de genios como Shakespeare y Lope de Vega, no puede ignorar el uso que hacían de la música. La cantidad de letras cantadas, piezas instrumentales, alusiones a canciones populares y bailes, nos lleva a afirmar que el ingrediente sonoro fue un pilar fundamental para ambas propuestas dramáticas que se gestaron a caballo entre los siglos XVI y XVII y que pronto crearían escuelas y seguidores. Shakespeare no dejó tratado alguno y el *Arte nuevo de hacer comedias* simplemente señala al respecto que «cualquiera imitación poética / se hace de tres cosas, que son plática, / verso dulce, armonía, o sea la música» (vv. 54-56); por tanto, debemos ir a la práctica teatral, a los propios textos dramáticos, para percibir esas estrategias poético-musicales y vislumbrar aquella filosofía de la composición que pasa por integrar perfectamente el elemento sonoro en la trama en atención a diversos parámetros.

LA CANCIÓN TEATRAL: UN PROBLEMA PARA EL GÉNERO SERIO

Un primer elemento a destacar tanto en la tradición teatral en lengua inglesa como en lengua castellana es el tronco común del teatro latino y la autoridad que ejercieron Séneca, Plauto y Terencio, también en materia de música escénica. Tan certero es decir que Shakespeare y Lope conocían estas fuentes como afirmar que el paso clave en la evolución teatral de las dos naciones se produce cuando ambos toman distancia de la pureza que representan cada uno de los moldes latinos por separado. Los tres son citados por Lope en su poética como ejemplo de lo que ya no funciona, pues «cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio» y

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,

que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv. 174-180)

Es conocida esta reivindicación de la risa y del llanto mezclados en la misma pieza, como reflejo de la vida misma, pero pasa desapercibido el hecho de que, en esa pugna o armonización de contrarios, la música teatral está también en juego. Si pasamos al lado inglés, hacia los mismos años se está produciendo el mismo debate y es sintomático notar que Sir Philip Sidney, en su *The Defence of Poesy*, publicada en 1595 (ed. 1983:150), entra en la pugna defendiendo categorías clásicas sin trasvases y lo ejemplifica con una alusión musical: «I know the ancients have one or two examples of tragicomedies, as Plautus hath *Amphitryo*. But, if we mark them well, we shall find that they never, or very daintily, match horn-pipes and funerals». A la dicotomía comedia-tragedia, risa-llanto, también conviene añadir los tonos festivos que mueven a bailar y que encontrarían poca o ninguna acogida en el género de más gravedad.

En efecto, para españoles e ingleses de los siglos XVI y XVII, no hay forma dramática que admita menos música cantada que la tragedia. El fundamento de tal aserto lo encuentran en las obras de Séneca y en la propia naturaleza de la experiencia trágica, que bajo ningún concepto puede ponerse en peligro con este tipo de pasajes. Comparemos cualquier comedia o entremés de Cervantes con su *Tragedia de Numancia*, en que imita el modelo senequista en cuanto a violencia, muertos vivientes, carga moral, ausencia de humor, pero también en cuanto a ausencia de canciones, pues no hay ningún pasaje musical.

En Inglaterra, la primera tragedia de cinco actos en verso blanco de la que tenemos constancia es *Gordobuc*, de Norton y Sackville, representada ante la reina Isabel en 1562, en la que ocurre lo mismo que en la obra cervantina: no hay ninguna canción pese a la presencia de un coro moralizante, que aquí solo habla y no canta (Sternfeld 1963:2). Lo mismo puede decirse de todas las tragedias de Ben Jonson.

El anticlasicismo de Lope y de Shakespeare será criticado por unos y alabado por otros. John Dryden, en su célebre obra *An Essay on Dramatic Poesy*, de 1668, ratificará el acierto shakespeariano de incluir ingredientes cómicos en el género y comparará la necesidad de aliviar la tensión de la trama con pasajes jocosos a la que proporcionan los pasajes musicales (ed. 1847:II, 237):

A continued gravity keeps the spirit too much bent; we must refresh it sometimes, as we bait in a journey, that we may go on with greater ease. A scene of mirth, mixed with tragedy, has the same effect upon us which our music has betwixt the acts; and that we find a relief to us from the best plots and language of the stage, if the discourses have been long.

Por tanto podríamos trazar una historia del teatro clásico europeo a partir de la capacidad que tiene el género serio de asimilar ingredientes que perturban su pureza y, más concretamente, ingredientes tan dionisiacos como la risa y la música, por seguir la terminología que usa Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*. En esta historia teatral apreciaríamos en primer lugar cómo las tragedias —y los guardianes de la ortodoxia— rechazan el humor y el canto, para luego, en un segundo momento, aceptar tales elementos solo en la medida que no toquen la trama seria, es decir, aislándolos como géneros breves e independientes, colocados fundamentalmente entre los actos —esta es la opción que defiende John Dryden— y, finalmente, en un tercer momento y en los casos más radicales, la tragedia permitiría la presencia tanto del *clown* o gracioso como de canciones dentro de su argumento e íntimamente relacionadas con él. Es el caso, sobre todo, de los últimos diez años de producción de Shakespeare y de Lope.² Es decir, el entreacto habría sido gradualmente absorbido por la trama principal, pero entonces ya no estaríamos hablando de tragedia *stricto sensu*, pese a las etiquetas genéricas que puedan tener el *Rey Lear*, *El caballero de Olmedo*, *Hamlet* o *El castigo sin venganza*.

En esta revolución literaria en que Lope y Shakespeare se llevan la palma, mezclar Séneca con Plauto implica también transferir los abundantes *cantica* plautinos a un contexto dramático serio. Hecha esta conquista, la habilidad del dramaturgo se distinguirá por saber engarzar bien todos los ingredientes, especialmente consiguiendo que la música no sea un compartimento estanco y ajeno al argumento sino que esté estrechamente relacionada, en el mejor de los casos, con un plano superficial y con otro profundo.

2. En el caso del inglés, nos referimos a esas obras que fueron estrenadas en el siglo XVII y, por tanto, más jacobinas que isabelinas, como asegura la biografía de Bryson [2009:126]: «aunque se suele definir a Shakespeare como un dramaturgo isabelino, lo cierto es que parte de su obra esencial es jacobina, pues durante este período dio a luz una serie de brillantes tragedias —*Otelo*, *Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano*»; en cuanto al español, nos referimos a su última década de vida, caracterizada por sus comedias trágicas y su experimentación musical (Profeti 1996:11).

Una relación muy distinta con las fuentes clásicas estableció Girolamo Mei en su tratado *De modis musicis antiquorum*, de 1566, que influiría tanto en la *Camerata fiorentina* o *Camerata dei Bardi* y en las primeras óperas de Peri y Monteverdi (Polo 2014:66), contemporáneos de Lope y de Shakespeare. El humanista florentino, en vez de acudir a la tragedia latina, como habían hecho ingleses y españoles, se fijó en la tradición anterior y llegó a la conclusión de que la tragedia griega era un género cantado y no solo en las intervenciones del coro sino a lo largo de toda la obra. Este camino alternativo y experimental que estaba dando grandes frutos en la península itálica no llegó a aclimatarse en la España e Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del siguiente.³

Para el desarrollo de la música en el teatro de Lope y de Shakespeare, herederos de la tradición latina, hemos de fijarnos, no solo en sus propuestas anticlasicistas antes mencionadas, sino también en la propia composición de las compañías que representaban sus obras. En común tienen que, salvo excepciones,⁴ los galanes y primeras damas nunca cantan, están blindados ante ese elemento dionisiaco.⁵ No existen solos interpretados por héroes o heroínas protagonistas porque en esta primera fase de asimilación de lo cómico y de lo musical en lo serio estos elementos irían cargados sobre las mismas espaldas: el criado y el gracioso. No es casualidad que en las compañías inglesas de actores, coincidiera en la misma persona el rol de *clown* o gracioso y el de *chief musician* o líder de los músicos. Esos materiales impuros, que estaban siendo objeto de críticas por los sectores más puritanos, no podían manchar las manos de los protagonistas de un drama, fueran aristócratas o ricos campesinos. No afecta a la ley del decoro que un rústico, analfabeto y gracioso labriego cante en el drama serio de *Peribáñez*. Como tampoco están sujetos a la ley del decoro el *clown* cantarín que ejerce el innoble oficio de enterrador en *Hamlet* o la hija del carcelero en *Los dos nobles caballeros*. Como vemos, el canto se une a personajes ya de por sí dotados de atributos de marginalidad.

3. Es preciso mencionar la excepción que representa *La selva sin amor* en el corpus de Lope. Estrenada en el Alcázar de Madrid en 1623, es considerada la primera ópera con texto en castellano. No obstante, no ha llegado hasta nosotros la partitura de Filippo Piccinini.

4. En el corpus de obras de Shakespeare —y de todo el teatro isabelino— solo encontramos dos excepciones: la Ofelia enloquecida y la melancólica Desdémona, ambas a punto de morir por el rechazo de sus respectivos hombres, Hamlet y Otelo, rechazo que implica una exclusión de su rol familiar y social.

5. A diferencia de lo que va a ocurrir en el Barroco más maduro de la segunda mitad del siglo XVII, por ejemplo en las obras de Francisco Bances Candamo.

Por otra parte, los edificios típicos del teatro público español e inglés destinaron a los músicos a un lugar apartado, fuera de la vista de los espectadores, desde donde ejecutaban sus piezas. Este será el espacio que ocuparán por defecto y que posibilitará artimañas como hacer creer al público que canta un actor o actriz que no sabe cantar, dar avisos metafísicos a los personajes en escena, o contener la ira de los enemigos del teatro ocultando a los intérpretes de ciertas letras tachadas como lascivas.

EL CANTO METAFÍSICO EN LOPE Y EN SHAKESPEARE

A mayor seriedad y pureza de la forma trágica, menos piezas cantadas habrá y, en cualquier caso, ese material, en caso de haberlo, se desvelará problemático en tanto que reto poético. Con la finalidad de observar a qué soluciones dramatúrgicas llegan Lope y Shakespeare y cómo integran contenido y continente, he seleccionado una obra de Lope caracterizada por su desenlace aciago: *El caballero de Olmedo*, que pondré frente a frente con tragedias del ingenio isabelino, sobre todo con *Otelo*. Por razones de espacio me centraré en esas dos obras, pero la estrategia musical que sigue Shakespeare es idéntica a la que se aprecia en otras de sus tragedias y lo mismo puede decirse del fénix español.

Lo primero que cabe notar es que Lope, aficionado a diseminar un buen número de cancioncillas populares en sus obras, se contiene en cantidad, que no en calidad, ante la presencia de lo trágico. Solo hay dos cancioncillas en *El caballero de Olmedo*. La primera, en el segundo acto, responde al incipit de «En el valle a Inés» (vv. 1104-1162). Aunque el tono aparece entero con su estribillo y sus cinco coplas, no hay ninguna acotación que diga que sea cantado, por lo que José María Alín y María Begoña Barrio [1997:172-173], en su *Cancionero teatral de Lope de Vega*, llegan a la conclusión de que es simplemente glosado e intercalado. A nuestro juicio, que no haya una indicación musical en el paratexto no implica que no se cante cuando se transcribe por entero un tono popular de melodía bien conocida. Es más, muchas veces, en el Siglo de Oro español y en el teatro isabelino este tipo de acotaciones brillan por su ausencia, aun cuando la canción se asigna al personaje del Músico. El estribillo dice así:

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

Lo primero que cabe observar es que esta canción aparece cuando están en escena los dos enamorados, Alonso e Inés, junto a Tello, criado del primero y, pese a ser de tema amoroso e ir destinada a Inés, no está en boca de Alonso sino del gracioso Tello, aunque dice que la compuso su señor. Si no hubiera un componente musical, bien podría recitársela Alonso pero un indicio de que los versos son cantados es que pertenecen precisamente al criado, como hemos dicho que acostumbra a suceder con estos materiales.

Según Francisco Rico [2003:64], esta quintilla era muy conocida y se había publicado ya en la *Flor de romances* de Zaragoza, en 1578. Además registra diversos manuscritos que la contienen tanto en esta versión como en otra en la que se altera la letra manteniendo la melodía, esto es, realizando un *contrafactum* a lo divino. Alín y Barrio nos dan la letra sacra del mismo tono, que ya no es «En el valle Inés» sino:

En Belén Inés
 vi a Dios gimiendo;
 y siendo quien es
 uno de los tres
 está padeciendo.

Y nos ofrece además la letra de otra versión de la misma canción vertida también a lo divino:

De tan linda ques
 la virgen pariendo,
 si la ves, Andrés,
 quedarás después
 por ella muriendo.

Si vamos a la tragedia romana de *Antonio y Cleopatra* veremos que Shakespeare solo incluye una canción en ella, «Come thou monarch of the vine», también

en el acto segundo, también de cinco versos y también ejecutada por un personaje menor: «the boy shall sing» se ordena. Esta es la canción:

Come thou monarch of the vine,
plumpy Bacchus with pink eyne!
In thy fats our cares be drown'd,
with thy grapes our hairs be crown'd.
Cup us till the world go round.

Otro elemento en común es que de esta canción también se registran *contrafacta* a lo divino o, mejor dicho, Shakespeare realiza un *contrafactum* a lo humano de un himno pentecostal que comienza «Come holy ghost, eternal God» (Sternfeld 1963:86). Es decir, el ingenio inglés está secularizando una oración cristiana, con toda la fuerza metafísica de una invocación, aunque con fines dramáticos. Este carácter metafísico de los himnos y canciones permea en el teatro y también la primera cancioncilla de Lope en *El caballero de Olmedo* está engarzada de tal modo que podemos sentir cómo está tocando a la vez una tecla superficial y otra profunda, pues el gracioso Tello pretende seducir a Inés para su señor y, al mismo tiempo, la letra cantada, para quien sepa escuchar, está prefigurando la muerte del caballero, del mismo modo que lo hará la segunda y última canción de la tragicomedia, que es también la más conocida:

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

Esta canción tampoco fue ajena a los *contrafacta* e incluso el mismo Lope, para su *Auto sacramental de los cantares* (Frenk 2003:I, 577) creó la versión de:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de María,
la flor del cielo.

La fuerza semántica de esta canción hizo que fuera vertida en muchas otras composiciones, como la que hizo a lo burlesco el mayor dramaturgo del Barroco en

lengua catalana, Francesc Fontanella [1988:103], donde no se asesina a un caballero sino que se apura una botella.

Aquesta nit la mataren
a la botella,
a la gala de marina,
la flor d'Allella.

Anécdotas filológicas aparte, lo que interesa destacar aquí es el reaprovechamiento de canciones en distintas obras incluso del mismo dramaturgo. Hemos visto el mismo tono, con diferente letra, en una comedia y en un auto de Lope. Shakespeare no hace otra cosa en el *Rey Lear* y en *Noche de Reyes*, veamos la escasa diferencia entre las dos letras cantadas. En el acto tercero del *Rey Lear* se canta:

He that has and a little tiny wit
with heigh-ho, the wind and the rain
must make content with his fortunes fit,
though the rain it raineth every day.

Y en el quinto acto de *Noche de Reyes* aparece este tono:

When that I was and a little tiny boy
with hey, ho, the wind and the rain,
a foolish thing was but a toy,
for the rain it raineth every day.

Hecho este paralelismo, insistamos en ese carácter metafísico que penetra en el teatro a partir de las canciones y volvamos a ese primer tono, «En el valle a Inés», del *Caballero de Olmedo*. Como hemos dicho antes, la canción del criado-gracioso Tello está en un plano profundo prefigurando la muerte de su señor. Él no es consciente de estar interpretando el papel de oráculo pero advirtamos que no tiene menos carácter de aviso esta primera canción de «En el valle a Inés», que la siguiente y más conocida de «Que de noche le mataron». Si la primera tiene explícitamente como protagonista a Inés, la segunda es protagonizada por Alonso, el caballero de Olmedo, por tanto, ambas se complementan y trazan un mapa de mensajes cifrados que los personajes no entienden o no quieren entender pero que para el espectador

se revelan con una demoledora ironía trágica. En los dos casos Lope está reaprovechando canciones populares preexistentes y ya no se trata solo de engarzarlas bien en su trama sino al revés: engarzar bien la trama en el material musical, pues fue el texto cantado el que produjo el resto del texto de la obra, como si todo fuera glosa del mismo estribillo que se anuncia en el título. Que sepamos, por más melómano que fuera Shakespeare, jamás concibió una obra a partir de una canción.

Los dos tonos, en suma, hablan de la muerte del caballero. En el último acto vemos cómo el criado Tello encuentra a su amo herido de muerte y acordándose de su Inés —«¡Dios mío, piedad! ¡Yo muero!» «¡Ay, Inés!»— que ha dejado en Medina y nada sabe, de momento, de su destino trágico (*El caballero de Olmedo*, vv. 663 y 666). La canción inicial del gracioso cobra entonces un sentido profundo más allá de la metáfora amorosa:

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

(*El caballero de Olmedo*, vv. 663 y 666)

Además, la misma es introducida por Tello de un modo que, solo en una relectura cobra su máxima significación: «Oye una glosa a un estribo / que compuso don Alonso / a manera de responso / si los hay en muerto vivo» (vv. 1100-1103). Tras el estribo o estribillo, Tello desarrolla las coplas, que parecen hablar del empeño rayano en *hybris* de don Alonso por llegar a Olmedo pese a los avisos funestos de la segunda canción: «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» (vv. 1133-1137).

Pese a la literalidad de esta primera canción, tanto don Alonso como la crítica filológica no han visto ni ven el sentido profundo, la premonición del destino, y solo lo hacen, protagonista y crítica, con la segunda canción:

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

ALONSO ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando?
Volver atrás, ¿cómo puedo?
Invención de Fabia es,
que quiere, a ruego de Inés,
hacer que no vaya a Olmedo.

LA VOZ Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo. (vv. 2374-2392)

Solo a partir de este momento empieza Alonso a realizar el ejercicio hermenéutico de aplicar lo que escucha a su propia situación, aunque sigue sin entender el aviso e interroga a un labrador, que se niega a resolver el acertijo. Solo compete experimentar la profunda verdad que encierra la canción al protagonista y si no despierta a tiempo, será ya demasiado tarde. El orgullo, la desmesura y la excesiva confianza en sí mismo ciegan a don Alonso y lo precipitarán a la tragedia.

ALONSO A mí me suelen llamar
el caballero de Olmedo
y yo estoy vivo...

LABRADOR No puedo
deciros deste cantar
más historias ni ocasión,
de que a una Fabia la oí.
Si os importa, yo cumplí
con deciros la canción.
Volved atrás, no paséis
deste arroyo.

ALONSO En mi nobleza,
fuera ese temor bajeza.

LABRADOR Muy necio valor tenéis.
Volved, volved a Medina. (vv. 2401-2413)

Estamos ante un caso de metaliteratura comparable, en parte, a *Don Quijote*. Pero solo Alonso Quijano, hidalgo de La Mancha es lo suficientemente clarividente en su locura para aceptar su doble existencia, real y literaria. E incluso el Sancho Panza de la segunda parte, que se sabe nacido en la cuna y en la imprenta. El otro don Alonso, el caballero de Olmedo, incapaz de ensoñación, se cree hecho de un material distinto al de las palabras y más vivo, por tanto, que el protagonista de la composición lírica.

ALONSO ¡Muerto yo! Pero es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo, y los de Medina
en este camino han muerto.
A la mitad dél estoy:
¿qué han de decir si me vuelvo? (vv. 2421-2426)

Los dos últimos versos de esta reflexión de Alonso marcan su toma de posición: «A la mitad dél estoy: / ¿qué han de decir si me vuelvo?» (vv. 2425-2426). Justo acababa de hablar tanto de la canción como del camino y es que el caballero está también a la mitad de ese destino funesto que aparece en el tono, ha cumplido parte de los versos con su andadura y, si se vuelve, ¿qué ha de decir la canción? ¿Es que acaso puede desviarse de una sentencia escrita que lo preexiste? Sin ser consciente el personaje, Lope genera musicalmente una paradoja similar a la del puente y el ahorcado que Cervantes crea para el Sancho gobernador de la ínsula Barataria y, al mismo tiempo, incide en la tradición eclesiástica —con Clemente de Alejandría y Paulino de Nola a la cabeza— de que el mundo y sus habitantes no somos más que un antiguo poema musicado, un himno que Dios, como gran músico del universo, habría compuesto ordenando armónicamente el cosmos (Andrés 2008: 336-342).

Del mismo modo cobra una significación epifánica una canción que incluye Shakespeare en el cuarto acto de *Otelo*, «The willow song», que pasa por ser la partitura más célebre de las conservadas a propósito de sus obras y una de las más interpretadas de toda la temprana Edad Moderna inglesa (Austern 2006:445). El contexto previo a la canción son los engaños de Yago, que han distorsionado la realidad de Otelo de tal modo que asistimos a una humillante escena en que el colérico moro ha tratado de prostituta a su amada Desdémona y la ha cubierto de insultos e infamias. Sumida en un llanto, pide a su sirvienta Emilia, que, si muere antes que ella,

la amortaje con las sábanas nupciales, y ordena que las traiga. A raíz de este pensamiento funesto, le viene a la memoria que su madre tenía una criada llamada Bárbara a quien su amado abandonó. Bárbara conocía una antigua canción, popular como las de Lope, que hablaba de un sauce —«The willow song»— y que, al expresar literalmente el propio destino de Bárbara, decidió morir cantándola. Desdémona dice a Emilia que ahora es ella, en su análoga situación con Otelo, la que se siente impelida a cantarla y morir, en virtud del poder sobrenatural de la antigua canción.

My mother had a maid called Barbary:
 She was in love, and he she loved proved mad
 and did forsake her. She had a song of «willow»,
 an old thing 'twas, but it expressed her fortune,
 and she died singing it: that song tonight
 will not go from my mind: I have much to do
 but to go hang my head all at one side
 and sing it like poor Barbary. Prithee dispatch. (IV, iii, 24-31)

En efecto, tras esta introducción, Desdémona empezará a cantar ante Emilia la funesta canción del sauce y como preveía, morirá en sus sábanas nupciales ahogada por su amado Otelo. La demoledora literalidad con la que actúa la letra de «The willow song» solo es entendida un acto después por el único testigo que de ella hubo, Emilia, que ha descubierto el diabólico engaño de su marido Yago y se siente víctima, ahora ella, de la misma canción que ahora se le antoja como una verdad revelada: «¿Qué presagiaba tu canción, señora?». Es en este preciso instante en el que dice «I will play the swan and die in music» y morirá cantando «The willow song». Es la única vez en todo el corpus dramático de Shakespeare que vuelve a aparecer, en la misma obra, una melodía ya cantada previamente. Esa cancioncilla popular habla del destino, y a la vez lo fuerza, de Bárbara, de Desdémona y finalmente de Emilia, del mismo modo en que las dos canciones de idéntico tema en *El caballero de Olmedo* hablan del destino del protagonista y a la vez lo fuerzan.⁶

6. Pueden hallarse las partituras mencionadas a propósito de Lope a través del *Nuevo incipit de poesía española musicada* (Lambea 2012) y las citadas en relación a Shakespeare en *Music in Shakespearean Tragedy* (Sternfeld 1963).

De este modo música y tragedia se dan la mano en Lope y en Shakespeare, no como una diversión más ni como un alivio de la tensión dramática sino como un elemento de gran poder simbólico, plenamente integrado en la trama y que avisa del destino funesto a sus protagonistas, personajes que, aunque tarde, se sienten arrastrados de manera siniestra y metaliteraria hacia las letras de esas canciones populares y antiguas en que se ven reflejados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María, y María Begoña BARRIO, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1997.
- ANDRÉS, Ramón, *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- AUSTERN, Linda Phyllis, «The Music in the Play», en William Shakespeare, *Othello*, ed. M. Neill, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- BRYSON, Bill, *Shakespeare*, RBA, Barcelona, 2009.
- DENT, Edward J., «Shakespeare and music», en *A companion to Shakespeare studies*, eds. H. Granville-Barker y G.B. Harrison, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- DRYDEN, John, *The Works of John Dryden in Verse and Prose, with a Life*, ed. J. Mitford, Harper & Brothers, Nueva York, 1847, 2 vols.
- FONTANELLA, Francesc, *Tragicomèdia Pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia. Lo Desengany. Poema dramàtic*, ed. M.M. Miró, Institut del Teatre, Barcelona, 1988.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003, 2 vols.
- LAMBEA, Mariano, *Nuevo incipit de poesía española musicada (NIPEM)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012.
- POLO, Magda, *Historia de la música*, Editorial Universidad de Cantabria, Santander, 2014.
- PROFETI, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro en la comedia española, 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F.B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1997.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las comedias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1991.
- RICO, Francisco, «Introducción», en Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Cátedra, Madrid, 2003²⁰, pp. 13-101.
- ROBLEDO, Luis, «Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro», *Revista de Musicología*, X 2 (1987), pp. 489-499.
- SHAKESPEARE, William, *Othello*, ed. M. Neill, Oxford University Press, Oxford, 2006.

- SIDNEY, Philip, *Selected Prose and Poetry*, ed. R. Kimbrough, The University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- STERNFELD, Frederick William, *Music in Shakespearean Tragedy*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier, «Música y escena en el último Lope», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, eds. F.B. Pedraza, R. González Cañal y E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 31-52.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 2003²⁰.