

# ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y RESPONSABILIDAD. DE NUEVO SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE *EL CABALLERO DE OLMEDO*, DE LOPE DE VEGA. (NOTAS PARA UNA SÍNTESIS)

IGNACIO ARELLANO  
*Universidad de Navarra*

## GENERALIDADES. ALGUNOS RECUERDOS PERTINENTES SOBRE CRONOLOGÍA Y FUENTES: EL TEMA DEL CABALLERO DE OLMEDO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

*El caballero de Olmedo* se imprime por primera vez en 1641 (*Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España*, Zaragoza), pero no hay seguridad sobre su fecha de escritura. Morley y Bruerton (*Cronología*) la sitúan entre 1620 y 1625. Lope no la cita en las listas de sus comedias de *El peregrino en su patria* (edición revisada en 1618). El romance «Por la tarde salió Inés» (vv. 75 y ss.) se publica como anónimo en la *Primavera y flor de los mejores romances* (1621), desgajado al parecer de la comedia, que sería, por tanto anterior a esa fecha. En un reciente artículo, no obstante, Roland Labarre<sup>1</sup> señala grandes diferencias entre el romance y la comedia y sugiere la posibilidad de que esta sea posterior al romance, el cual sería incorporado (no del todo perfectamente) a la comedia; los motivos de los avisos ignorados por don Alonso, cree Labarre que podrían aludir a los rumores de anuncios semejantes dados al Conde de Villamediana, que fue asesinado el 21 de agosto de 1622: todo esto conduce a una datación posterior a 1622. Engelbert<sup>2</sup> relaciona el caso de don Alonso con el de don Álvaro de Luna (el condestable de la comedia) y ve en la trama alusión a la muerte trágica de don Rodrigo Calderón, privado de Lerma ajusticiado a la caída de este del poder, cuando Felipe IV sube al trono en 1621: según esto *El caballero de Olmedo* sería de 1621 o poco después. Socrate<sup>3</sup> ve elementos autobiográficos en la intención de Inés de irse al convento, como la hija de Lope, Marcela, cuyos deseos de profesar los comenta Lope en cartas a Sessa de diciembre de 1621, y en poemas de 1621 y 1623 (año este de la profesión de Marcela), de lo que deduce dos posibilidades admisibles de datación: 1621 y 1623, ambas dentro del lapso indicado por Morley y Bruerton.

<sup>1</sup>«Que de noche le mataron...».

<sup>2</sup>«La Historia como provocación». Insiste, desde otros puntos de vista, en este tema de don Álvaro de Luna como sustrato de la obra D. Fox. «History, Tragedy and the Ballad Tradition».

<sup>3</sup>«*El caballero de Olmedo* nella seconda epoca».

Podemos distinguir las fuentes, como hace Rico<sup>4</sup> en históricas y literarias. La raíz de la leyenda del caballero es un hecho histórico<sup>5</sup>, la muerte de don Juan de Vivero, caballero de Olmedo, a manos de su vecino Miguel Ruiz en noviembre de 1521, por razones sobre las que difieren los diversos testimonios, en el camino real de la villa de Medina a la de Olmedo.

Los detalles reales del suceso, recogidos en varios documentos (con diferencias notables entre algunos de ellos) no nos interesan ahora demasiado. Sí interesa saber que pronto surgen recreaciones artísticas variadas. Según la excelente reconstrucción de Rico (ed. cit., 43 y ss.) habría probablemente un primer romance centrado en la muerte de don Juan que debió de conjugar el detallismo cercano a los hechos y la libre invención poética, romance perdido pero que dejó restos en algunas alusiones como las de un poema de Castillejo, «La fiesta de las chamarras» o las de Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. El tema del caballero de Olmedo vuelve a la actualidad en torno a 1604 (de lo que Rico infiere que el traslado de la corte a Valladolid debió de despertar la curiosidad por las cosas de la región capitulina). El elemento más importante de esta recuperación es un *Baile del caballero de Olmedo*, que tomó rasgos del romancero morisco en boga alrededor de 1606, y del que se conservan varias versiones descendientes<sup>6</sup>, una publicada en la *Séptima parte de comedias* de Lope, atribuida a su pluma (según la mayoría de los críticos, con poco fundamento).

Con este baile teatral están relacionadas las demás composiciones del XVII sobre el tema: una mala comedia de autoría incierta (*El caballero de Olmedo o la viuda por casar*, con manuscrito fechado en 1606)<sup>7</sup>, la obra de Lope y la parodia de Montescr, además de la seguidilla<sup>8</sup> famosa que ha sido considerada el germen de la pieza lopiana, y cuya primera versión debió de pertenecer al baile.

Hacia 1605 la seguidilla «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» era canción danzada (frecuente era la variante que empezaba «Esta noche le mataron»), y el indeterminado autor (¿Juan de Morales? ¿Cristóbal Morales? ¿Andrés de Claramonte? ¿Juan de Arteaga?) de la comedia de 1606 la incluye en su obra. Lope de Vega antes de *El caballero de Olmedo* la había utilizado en *El santo negro Rosambuco* (en jerga de negros: «Yesta noche le mantaron / a la Cagayera, / quen langalan den Mioldina/ la flor de Omiela») y en los dos autos sacramentales *De los cantares* y *Del pan y del palo*. De las versiones sobrevivientes del baile dramático, y en particular de esta

<sup>4</sup>Ed. cit. en Bibliografía, págs. 36 y ss. Ver la aproximación de McCrary en *The Goldfichn and the Hawk*.

<sup>5</sup>Ver para los detalles históricos Rico, ed. cit. 36-42; F. Fita, «El Caballero de Olmedo y la Orden de Santiago»; J. Pérez, «La mort du Chevalier d'Olmedo»; J. Sarrailh, «L'histoire dans le *Caballero de Olmedo* de Lope de Vega»; A. Cortijo, «La leyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la *Historia de Medina del Campo*, de López Ossorio». En estos trabajos se advierten también las manipulaciones hechas por Lope a partir de los datos históricos.

<sup>6</sup>Para este baile y sus versiones ver F. Rico, «Hacia *El caballero de Olmedo*», donde publica la versión larga del baile, de un manuscrito que fue de Rodríguez Moñino. Ver otros materiales en el prólogo y apéndice documental de la edición hecha por mí y J. M. Escudero para Selecciones Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1997. El presente trabajo ha sido integrado en otra medida y con otros aditamentos en el citado prólogo. Todas las citas de texto proceden de nuestra edición.

<sup>7</sup>Ver para las posibles relaciones de esta comedia con la de Lope N. D. Shergold «Lope de Vega and the other *Caballero de Olmedo*».

<sup>8</sup>Ver para la función dramática de esta seguidilla M. C. García de Enterría, «Función de la letra para cantar: comedia engendrada por una canción» y E. Anderson Lambert, «Lope dramatiza un cantar».

cancioncilla, surge la inspiración para la maravillosa tragicomedia del Fénix: «la fuente primaria de nuestra obra es el baile teatral del Caballero, y precisamente en el estadio más avanzado de su evolución, como se documenta en los textos manuscritos. Prácticamente todas las viñetas y aun las pinceladas menores del baile tienen equivalente exacto en la tragicomedia [...] En breve: *El caballero de Olmedo* es una intriga urdida por Lope (I-II) para introducir los hechos narrados en el baile (III)»<sup>9</sup>.

Después de Lope hay numerosas referencias al baile teatral y a la danza del caballero, menciones en entremeses varios, y sobre todo una de las mejores comedias burlescas o de disparates del Siglo de Oro, *El caballero de Olmedo* de Francisco Antonio de Montesión, excelentemente editada y estudiada por Celsa Carmen García Valdés<sup>10</sup>. La última versión poética sería del tema en el XVII parece ser (si la suponemos posterior a la tragicomedia, que no es seguro) el romance del Príncipe de Esquilache «Enamorado en Medina» incluido en sus *Obras en verso*, con censura y aprobación fechadas en 1639. Todo esto es material bastante conocido, que interesa, sin embargo, recordar para centrar algunos detalles que serán comentados a continuación en orden a la interpretación global de la pieza y su calidad trágica.

## EL AMOR Y LA MUERTE DEL CABALLERO DE OLMEDO

La primera palabra con que se abre la pieza es «amor» y lo primero que escucha el espectador es una descripción teórica de las fuerzas, virtudes y poderes del amor, así como de sus mecanismos:

Amor, no te llame amor  
 el que no te corresponde,  
 pues que no hay materia adonde  
 no imprima forma el favor.  
 Naturaleza, en rigor,  
 conservó tantas edades  
 correspondiendo amistades;  
 que no hay animal perfecto  
 si no asiste a su conceto  
 la unión de dos voluntades.  
 De los espíritus vivos  
 de unos ojos procedió  
 este amor que me encendió  
 con fuegos tan excesivos. (vv. 1-14)

<sup>9</sup>F. Rico, ed. cit., 65. Ver del mismo «Hacia *El caballero de Olmedo*».

<sup>10</sup>Ver ed. cit. en Bibliografía, y el trabajo de L. García Lorenzo, «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*» y de la propia C. C. García Valdés, «*El caballero de Olmedo*: tragedia y parodia». Para García Valdés Montesión tiene en cuenta para su parodia el baile, la comedia de 1606 y la de Lope. Para la recreación del tema después del XVII, hasta García Lorca, Camus o Juan Ramón Jiménez, ver Rico, ed. cit., 81-82.

Descripción que responde a las teorías filosóficas de la materia y la forma, y que obedece a otros motivos de la concepción neoplatónica, en la que el amor entra por los ojos a través de los «espíritus visivos» que navegan entre los ojos de los amantes cuyas calidades armonizan, o cuyas estrellas los inclinan (vv. 215-16: «Y todos dicen, Leonor, / que nace de las estrellas»). Más adelante, en la expresión, tanto de don Rodrigo como de don Alonso, aparecerán motivos típicos de otra concepción amorosa, la del amor cortés, en la que destacan el dolor, la separación y frustración, con abundantes paradojas que expresan la contradictoriedad dolorosa del sentimiento amoroso... Estos componentes literarios del modelo son importantes en el trazado del argumento y desenlace<sup>11</sup>: al influjo del amor cortés, literariamente sobrepuesto (y a la inseguridad lógica de los primeros momentos del enamoramiento), debemos atribuir la afirmación (falsa a todas luces) que hace don Alonso al comienzo de la obra (vv. 58-61), calificando de imposible que Inés lo ame; en seguida se revela que Inés ha quedado prendada del galán a la primera mirada y que el amor es mutuo:

Dime tú: si don Rodrigo  
 ha que me sirve dos años,  
 y su talle y sus engaños  
 son nieve helada conmigo,  
 y en el instante que vi  
 este galán forastero,  
 me dijo el alma: «Éste quiero»,  
 y yo le dije: «Sea así»,  
 ¿quién concierta y desconcierta  
 este amor y desamor? (vv. 219-28)

Es esta una cuestión importante respecto a la función de Fabia, que luego analizaré. Si el amor fuera imposible sin los manejos de Fabia estaríamos ante una verdadera alcahueta hechicera capaz de modificar los sentimientos y voluntades de los personajes; pero si la correspondencia amorosa es llana, y previa a la actuación de Fabia (ver también vv. 131-35, 163 y ss.), el papel de esta se limita mucho en este sentido.

El amor es un tema crucial en el desempeño de la obra. Por amor se mueven los personajes principales (o por celos, retoño perverso del amor, en el caso de don Rodrigo). El amor es el impulso que mueve la acción, y la pasión frustrada, aliada a la humillación y a la envidia celosa, es el motor que provoca el desenlace trágico.

Hay que señalar de entrada el dato esencial de que el amor de don Alonso va dirigido a honestos fines: reiteradamente se declara en la comedia<sup>12</sup> su deseo de contraer matrimonio;

<sup>11</sup>Para la trascendencia ideológica del sistema cortés en la construcción trágica de los personajes ver Darst «Lope's Strategy».

<sup>12</sup>Ver vv. 72-73 «Es deseo / de su honor»; 153 «entré imaginando bodas»; 176-78 «para que mi fe consiga / esperanzas de casarme, / tan honesto amor me inclina»; 2477-78 «Vos sabéis que fue mi amor / dirigido a casamiento»... Ver más abajo la discusión sobre destino o justicia poética a propósito de la muerte de don Alonso.

en alguna ocasión, como en la agonía final, no tendría sentido que el personaje mintiera. Sus palabras no se contradicen con la conducta. Don Alonso ha podido poseer a Inés (vv. 1654-55), pero ha respetado su honor, y en toda la obra nada hay que permita acercarlo, como subraya Bataillon, al lascivo Calisto de *La Celestina*. Tal como lo presenta la comedia, las razones de acudir a Fabia se hallan en el hecho de ser forastero, con las dificultades de entablar la primera entrevista, y la necesidad de un mensajero capaz de ayudar a la comunicación de los amantes. El obstáculo de don Rodrigo y sus tratos matrimoniales con el padre de Inés es otro motivo que impulsa al galán a provocar un contacto rápido a través de la mensajera celestinesca. Esto es lo que a mi juicio sucede desde la perspectiva del protagonista. Desde la perspectiva de la economía global del drama, la aparición de Fabia añade otras implicaciones importantes para la interpretación de la obra que examinaré en su momento.

Los protagonistas relacionados por este honesto amor son dos arquetipos de la comedia nueva<sup>13</sup>: el galán, don Alonso, es rico, noble, generoso, de buen talle, habilidoso con caballos y armas, valiente... un dechado de perfecciones, en las que no falta el amor filial (vv. 2107-08, 2354 y ss.). Todos los otros personajes reconocen estas cualidades (vv. 821-26, 844-45, 1320, 1352, 2584...), incluido su rival don Rodrigo, que empieza reconociendo que ese «caballero» de Olmedo es galán y merecedor de afecto:

Muchas veces había reparado,  
don Fernando, en aqueste caballero,  
del corazón solícito avisado.  
El talle, el grave rostro, lo severo,  
celoso me obligaban a miralle. (vv. 1333-37)

Distintos episodios expresan escénicamente esta calidad: regalos de un vestido a Tello, de un bolsillo de dinero a Fabia, triunfo en los toros, valor en la riña con Rodrigo por el listón... La misma cancioncilla embrión de la comedia lo fija reiteradamente como «la gala de Medina, / la flor de Olmedo», categoría reconocida públicamente por toda la gente y por el mismo favor del rey que le hace repetidas mercedes.

No parecen aceptables, por tanto, interpretaciones como las de Engelbert o Fothergill-Payne<sup>14</sup> que advierten en don Alonso nobleza insuficiente para el nivel en el que se mueve, o sugieren connotaciones de marginación, interpretando su calidad de forastero en Medina como metáfora de la «tacha» de converso. El primero aduce que don Rodrigo le llama «hidalguillo» (v. 2071), y el grado de hidalgo era menor que el de caballero<sup>15</sup>; pero el mismo don Rodrigo lo califica de «caballero» en otras ocasiones, como se ha visto, y el diminutivo despectivo es una manifestación de su ira, sin más. Repárese en que otros personajes usan el mismo término de «hidalgo», como tratamiento seco y descortés (que evi-

<sup>13</sup>Ver Casaldueño, «Sentido y forma», 323 y ss. para una descripción de los amantes y las convenciones a las que obedecen.

<sup>14</sup>«La Historia como provocación» y «*El caballero de Olmedo* y la razón de la diferencia» respectivamente.

<sup>15</sup>Don Quijote es un ejemplo de hidalgo que se hace pasar ridículamente por caballero.

ta la calificación de «caballero»), sin mayores implicaciones: «hidalgo» llama don Alonso a los galanes de la reja, y don Rodrigo a Tello cuando le pregunta por la capa... (vv. 691, 936). Fothergill-Payne pone en relación el hábito (insignia de una orden militar, de enorme prestigio) concedido a don Alonso por el rey con los vestidos discriminadores dispuestos para moros y judíos (vv. 1554 y ss.), creyendo contaminado el sentido de ese hábito por el de los otros vestidos (si entiendo bien a Fothergill-Payne). Pero muy al contrario, a mi juicio, en el contexto aludido, conceder un hábito a don Alonso, cuando con tanta minuciosidad se quiere segregar al «otro», sería en todo caso un reconocimiento sin fisuras de su nobleza y cristianía vieja.

Una premisa principal, pues, de la que partiré, se puede formular sencillamente así: Don Alonso es, efectivamente, un arquetipo de caballero noble y virtuoso, aun cuando cometa errores. Nada hay en la comedia que nos permita inferir en esta vía tachas o pecados graves que infamen al personaje y lo hagan merecedor de un castigo mortal como expiación justa.

El retrato de Inés responde igualmente a la convención: respecto a la belleza física refleja los tópicos de la lírica petrarquista: tez de nieve, mejillas de coral y rosa, labios de púrpura, dientes de perlas... (ver más abajo mi comentario sobre los elementos estilísticos del petrarquismo). Es noble, ingeniosa (capaz de inventar un ardid para evitar una boda no deseada, como otras congéneres de la comedia nueva<sup>16</sup>), y no le falta el respeto al padre cuyo disgusto siente (por más que el amor pueda sobre todo).

Los engaños que admite no tienen mayor profundidad moral: son detalles del mecanismo del enredo al que obedecen parcialmente los dos primeros actos. Estos mismos ardidés en un marco de comedia de capa y espada (que no es el de *El caballero de Olmedo*) nunca alcanzarían potencialidades trágicas ni morales de ninguna clase, como no las alcanzan en *Marta la piadosa* de Tirso.

Dicho de otro modo: no habrá que buscar tampoco defectos de mayor cuantía en Inés capaces de explicar, por medio de la justicia poética, el trágico final. Este final, como veremos, responde a otros motivos. En términos generales, los dos protagonistas carecen de defectos proporcionales al sufrimiento y destrucción que soportan en la catástrofe.

Los protagonistas disponen de dos ayudantes principales: el criado Tello y la alcahueta Fabia. Tello muestra rasgos comunes con el tipo del gracioso (es interesado —quiere quedarse con la cadena de Fabia—, miedoso a veces, narrador de episodios escatológicos, escéptico comentador de las exageraciones de su amo, fanfarrón...) pero destaca por su lealtad a don Alonso. En el alegato final contra los asesinos, el discurso de Tello alcanza modulaciones patéticas serias, con su emocionado planto por la muerte del caballero. Como apunta Mario Socrate<sup>17</sup> el modelo de Tello a veces recuerda más al del escudero caballero que al del gracioso. Fabia por su lado es personaje muy discutido por la crítica, y sus complejidades merecen comentario aparte.

<sup>16</sup>Marta la piadosa es la más cercana en este detalle. Compárese con la obra de Tirso.

<sup>17</sup>«*El caballero de Olmedo* nella seconda epoca», 137. Sobre Tello y sus dimensiones graciosas y carnavalescas véase el interesante trabajo de A. Hermenegildo «Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El caballero de Olmedo*».

## EL PERSONAJE DE FABIA

Fabia está construida evidentemente sobre el modelo de Celestina<sup>18</sup>: alcahueta, bruja, vendedora de cosméticos, refacedora de virgos perdidos... Como su antecesora recomienda gozar de la vida mientras es tiempo:

La fruta fresca, hijas mías,  
es gran cosa, y no aguardar  
a que la venga a arrugar  
la brevedad de los días. vv. 315-18)

y practica conjuros (vv. 393-96: «Apresta, / fiero habitador del centro / fuego accidental que abraza / el pecho de esta doncella»), y hechicerías varias con muelas de ahorcados (vv. 595 y ss.).

¿Es su papel semejante al de Celestina en la obra de Rojas? ¿Para qué es necesaria en la trama de *El caballero de Olmedo*? ¿Es un personaje diabólico y nefasto causante de la catástrofe? ¿Justifica su presencia, como defiende Parker, el desenlace?

Ya he apuntado que su papel en los objetivos de don Alonso se reduce al de mensajera. Es el único encargo explícito que se le confiere (vv. 31 y ss., 171 y ss.). No hace falta para entablar los amores entre los protagonistas, que surgen previamente a la intervención de la alcahueta.

Sus poderes mágicos son ambiguos, y se sugieren sobre todo a través de la atmósfera ominosa del tercer acto. Salvo en la posible responsabilidad de Fabia en las misteriosas apariciones no vemos sus poderes actuar de modo inequívoco. Siempre es ella —juez y parte— la que pondera sus resultados (vv. 816-17). En dos ocasiones más, otros personajes se hacen lenguas de sus sabidurías: uno es Tello, que la compara con Hécate, Medea, y Circe (vv. 1922 y ss.) pero en el contexto es una ponderación de la astucia de Fabia, a la que no ve modo de quitarle la cadena—situación de tono cómico y bastante trivial—, y no una descripción seria de los poderes mágicos de que supuestamente goza. El otro personaje que resalta el poder de la hechicera es don Rodrigo:

¡Qué honrada dueña recibió en su casa  
don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella!  
Disculpo tu inocencia, si te abrasa  
fuego infernal de los hechizos della.  
No sabe, aunque es discreta, lo que pasa,  
y así el honor de entrambos atropella.  
¡Cuántas casas de nobles caballeros  
han infamado hechizos y terceros!

<sup>18</sup>Ahora hablo solo de Fabia como personaje, no de las evocaciones intertextuales de la *Tragicomedia* de Rojas. Para esa cuestión ver L. Livingstone, «Transposiciones literarias y temporales en *El caballero de Olmedo*», y M. Socrate, quien en las págs. 139-40, nota 95 recoge los ejemplos de paralelos más importantes con *La Celestina*.

Fabia, que puede transponer un monte;  
 Fabia, que puede detener un río,  
 y en los negros ministros de Aqueronte  
 tiene, como en vasallos, señorío;  
 Fabia, que deste mar, deste horizonte,  
 al abrasado clima, al Norte frío  
 puede llevar un hombre por el aire,  
 le da liciones: ¿hay mayor donaire? (vv. 2312-27)

Perspectiva parcial y poco objetiva: en realidad don Rodrigo no acaba de aceptar que Inés lo desprecie por don Alonso. Atribuir ese desprecio y ese amor a los hechizos de Fabia es un modo de salvar el amor propio.

En conclusión pocos datos nos aseguran la real condición de poderosa hechicera de Fabia o al menos de su actualización en la trama de *El caballero de Olmedo*. Los grandes poderes que algunos críticos han visto en ella<sup>19</sup> quedan en un territorio ambiguo, indefinido. Como veremos con más detalle enseguida, don Alonso no cree en hechicerías, pero el público del tiempo (y al parecer también del nuestro) podía creer bastante en ellas<sup>20</sup>.

Me parece la más aceptable en este punto la postura de Bataillon, quien resalta la dimensión de parodia que va del principio al fin de la pieza, y que aligera el personaje de la pseudohechicera al mismo tiempo que explota su presencia, como un regalo literario que Lope de Vega propone a sus espectadores más delicados.

Pero dicho esto, no quiero afirmar que Fabia carezca de funcionalidad dramática. Si desde la perspectiva de don Alonso, y en cuanto hechicera es un tributo literario a la obra de Fernando de Rojas, de poca entidad trágica en sí misma como personaje, en cuanto a la economía expresiva de la pieza lopiana, Fabia introduce el elemento mágico, el ingrediente numinoso, y funciona como recurso estético (no moral) que abre paso al mundo del misterio, al más allá que asoma a través de los agujeros y apariciones maravillosas<sup>21</sup>.

Pero convendrá acercarse algo más a este tejido de personajes y relaciones que van a desembocar en la muerte de don Alonso.

-----

<sup>19</sup>Ver erradas, pero significativas interpretaciones del personaje en I. I. Macdonald, «Why Lope?», espec. 196 donde afirma que los conjuros y hechizos causan el amor de Inés (ya se ha visto que no es así), y H. B. Powers, «Unity in *El caballero de Olmedo*», que interpreta a Fabia como el arquetipo junguiano de la Gran Madre, la Madre Terrible que domina absolutamente todo el proceso, cosa que tampoco es cierta: don Rodrigo no ha sido enviado contra don Alonso por Fabia precisamente.

<sup>20</sup>Basta revisar noticiarios coetáneos como los *Avisos* de Jerónimo Barrionuevo para espigar frecuentes noticias de brujas, hechizos y detenciones de hechiceras, etc...

<sup>21</sup>Esto ha sido muy bien visto por M. Socrate, «El caballero de Olmedo nella seconda epoca», 141. Ver también Rico, «Lenguaje y acción» (II Jornadas de Almagro), 179.



## LA MUERTE EN *EL CABALLERO DE OLMEDO*. ¿TRAGEDIA DE DESTINO O DE JUSTICIA POÉTICA? DON RODRIGO, LA ENVIDIA Y LOS CELOS

Junto con el amor, la muerte es la presencia dominante de la comedia<sup>22</sup>. El espectador lo sabe desde el principio por la copla que funciona como leit motiv. Durante toda la obra, más allá de su presencia textual, la muerte define el horizonte de expectativas del público.

La muerte de don Alonso, junto con el personaje de Fabia, han provocado numerosas interpretaciones en la historia de la crítica sobre *El caballero de Olmedo*, la mayoría orientadas en uno u otro de dos polos básicos:

(a) el que considera la muerte de don Alonso como castigo merecido a determinadas faltas (principio de «justicia poética») y

(b) el que la considera resultado de un destino fatal, en la línea de ciertas concepciones del género trágico.

W. F. King —que se inclina por la explicación basada en el destino trágico— ha sintetizado las principales posturas en un interesante trabajo, generalmente bien planteado, al menos en la exculpación de don Alonso, al que considera inocente de las acusaciones más repetidas<sup>23</sup>. La mayor parte de éstas insisten en la participación de Fabia, una alcahueta infame que contamina los amorfos de los protagonistas. Es la explicación, que se ha hecho clásica, de Parker<sup>24</sup>, al establecer el principio de justicia poética como uno de los fundamentos de la comedia del Siglo de Oro:

amantes, que se dejan absorber tan completamente por su mutua pasión que se ciegan a la razón y la conciencia y procuran obtener un objetivo bueno y honrado por medios deshonorosos. Para facilitar su amor Alonso emplea los servicios de Fabia (una desacreditada alcahueta) como intermediaria; e instiga el hipócrita engaño del cual Inés hace víctima a su bondadoso, honorable y extremadamente candoroso padre, en el cual la alcahueta es también el principal instrumento. Esta conducta tortuosa en detrimento del honor de todos, y tan incompatible con un final digno, proporciona la dimensión moral que justifica la tragedia desde el punto de vista poético y dramático, al revelar una falla moral en la conducta del héroe que hace su trágica muerte adecuada e inevitable.

Explicación que con diversos matices siguen otros estudiosos<sup>25</sup> que confieren a Fabia una importancia decisiva.

<sup>22</sup>Ver para algunos aspectos el trabajo de Giacoman, «Eros y Thanatos».

<sup>23</sup>«*El caballero de Olmedo*: Poetic Justice or Destiny?». Ver A. E. Schafer, «Fate versus Responsibility in Lope's *El caballero de Olmedo*».

<sup>24</sup>«Aproximación al drama español del Siglo de Oro».

<sup>25</sup>Para Gérard se trata también de amantes irreflexivos que buscan su placer vulnerando el código del honor y de la moral, y el castigo final le parece una conclusión adecuada («Unidad barroca», 128-29); MacDonald («Why Lope?», cit., 196-97) observa en la introducción de Fabia un delito punible con la muerte; Soons considera a don Alonso un ejemplo de mal caballero que en realidad no quiere casarse con Inés y por tanto su muerte es merecida (A. Soons, «Towards an Interpretation of *El caballero de Olmedo*»; en un trabajo posterior se inclina a valorar el hado; ver «The Reappearance of a Pagan Conception of Fate in *El caballero de Olmedo*»).

Ya he señalado mi opinión en este sentido respecto a la nobleza esencial de los jóvenes protagonistas, la inocencia de don Alonso y la levedad tragedizante de Fabia. No me parece, por tanto, que se den las condiciones para observar la justicia poética. Ha de tenerse en cuenta, por lo demás, que una justicia poética desproporcionada perdería su razón de ser. Por más que críticos como MacDonald (o el propio Parker) consideren adecuada la pena de muerte para un pecado mortal (aceptemos que lo haya habido, si se quiere —así lo afirma Gérard—, aunque en el marco de convenciones de la comedia sería más que discutible), no parece que se cumpla una mínima «justicia» en el sentido que venimos hablando si el castigo por enviar una mensajera de amores es la muerte. Tal rigidez y desproporción eliminarían de entrada el sentido de la pretendida justicia poética que observan tan puritanos estudiosos.

Hay otras variaciones dentro del extremo interpretativo de la justicia poética<sup>26</sup>, en aquellos críticos que exculpan a don Alonso de malas intenciones respecto a Inés, considerándolo esencialmente noble y virtuoso, pero encuentran en él otras fallas, defectos, tachas o vicios que explican y justifican su muerte. En este campo se hallan exégesis como las de O'Connor, Darst, Engelbert o Rey Hazas (ver Bibliografía). Estas y otras valoraciones achacan al protagonista soberbia y aislamiento intelectual que le impiden aceptar los «avisos del cielo» (Engelbert, Darst), avisos que serían ciertamente procedentes de Dios e ignorados por un don Alonso que rechaza la influencia de lo sobrenatural en la vida del hombre (O'Connor).

Rey Hazas, en una interpretación que podríamos llamar mixta, encuentra a don Alonso sin mácula, excepto la recurrencia a Fabia, que introduce en el caballero el caos religioso y moral. En un rizar el rizo algo complicado argumenta que don Alonso sí cree en hechicerías, y por eso no hace caso a los avisos y agüeros, porque creyéndolos avisos diabólicos, por pundonor no quiere aceptarlos. Añade el orgullo excesivo y el honor pundonoroso y soberbio que le impulsa a seguir su camino hacia Olmedo, y concluye que muere por exceso de sentido del deber y de valentía, lo que le permite renacer a la vida de la fama.

Según este último grupo de interpretaciones si don Alonso hubiera hecho caso a los avisos providenciales (la sombra, la canción...) podría haberse salvado.

Todo esto es, como decían los antiguos, algo fantástico, y altera con poco fundamento el marco ideológico y estético en el que debemos, en mi opinión, situar a la comedia.

Don Alonso, efectivamente, no cree en los agüeros, sueños ni hechicerías (vv. 984-85, 1750, 1784 y ss.). Y no debe creer, eso es indiscutible. Refleja en esta postura una actitud estrictamente ortodoxa y la única admisible para un caballero cristiano. No hace al caso acumular testimonios que demostrarían lo punible de creer en sueños, agüeros y otras fantasías. Baste al curioso consultar tratados como la *Reprobación de supersticiones* del P. Ciruelo, o las *Disquisiciones mágicas* del P. del Río. Si don Alonso los califica al final de «avisos del cielo» lo hace a la vista del triste desenlace que le ha sucedido, pero esas palabras de lamentación no pueden interpretarse como certificado de legitimidad de los agüe-

<sup>26</sup>Aunque algunas de ellas insisten en que la ceguera —por diversos motivos— de don Alonso lo conduce al cumplimiento de un *destino* fatal que no consigue eludir, en el fondo aplican en su mayor parte un principio de responsabilidad que a nuestro juicio situaría la muerte del caballero dentro del marco de la justicia poética.

ros. Por lo demás don Alonso no hubiera podido nunca interpretar como avisos del cielo unos elementos relacionados con Fabia (¿es Fabia la que envía a la sombra, la que enseña al misterioso labrador la canción de aviso?). Y, en fin, ¿qué avisos del cielo podrían mostrarse con tal ambigüedad que el caballero no pudiera discernir claramente su sentido? ¿Una Providencia que quisiera salvar a don Alonso jugaría con su pundonor de tal modo que asegurara su muerte? Presentar una Providencia de tal perversión introduciría a la obra en un camino interpretativo muy peliagudo. Y, otro detalle más: ¿el regreso posible de don Alonso a Medina sería su salvación o una simple demora del riesgo mortal, una vez que don Rodrigo ha decidido matarlo?

Si reunimos estos hilos la conclusión se revela obvia: don Alonso mantiene una postura impecablemente ortodoxa en este punto —su muerte no puede ser castigo a ninguna falla en este sentido—. El retorno a Medina hubiera sido indiferente para el desenlace último (no olvidemos que la muerte del caballero está determinada por el hecho histórico y la seguidilla evocadora).

Debemos entrar, pues, en otro tipo de explicaciones: ¿las relativas al destino fatal, quizá?

Con diversos matices, diferentes estudiosos acuden, total o parcialmente, al destino para explicar la muerte de don Alonso<sup>27</sup>. A mi juicio es posible admitir que sobre don Alonso pesa un destino fatal, siempre que no se interprete en clave ideológica negadora del libre albedrío. Don Alonso prosigue su camino hacia la muerte en ejercicio de su voluntad y por razones comprensibles. Su destino le viene sobrepuesto por las circunstancias que definen la creación lopeziana: la historia previa de la muerte del caballero y el recordatorio constante que trae la canción a la mente de los espectadores. La articulación dramática de la muerte de don Alonso se presenta como resultado de un azar como tantos que componen el proceso de la vida humana, sin que exista una figura semejante al hado o fatalidad de la tragedia grecolatina. Esto, por otra parte, es una cuestión que no hace al caso. Solo el prejuicio cultural crea la obsesión por analizar si *El caballero de Olmedo* obedece a un concepto de fatalidad determinado que permita calificarlo de «tragedia» (según un concepto igualmente determinado de 'tragedia').

Es ya hora de acordarse del gran olvidado de *El caballero de Olmedo*, un personaje nuclear al que los estudiosos suelen marginar con mucha facilidad, y que es precisamente quien explica la muerte de don Alonso con una coherencia perfecta: don Rodrigo. Caballero despreciado por la dama a la que sirve en vano desde hace dos años, humillado por el forastero, ofendido por el incumplimiento de los tratos matrimoniales, fracasado en su vanidad de toreador y galán delante del rey y de su dama, recomido por la envidia y los celos, decide matar a su rival ya hacia la mitad de la comedia:

¿qué consejo me dais, si no es matalle? (v. 1370)

Yo he de matar a quien vivir me cuesta  
en su desgracia (vv. 1377-78)

<sup>27</sup>Ver los citados de Rico, King, Soons, o B. Brancaforte, «La tragedia de *El caballero de Olmedo*».

Este detalle es crucial para la interpretación de la catástrofe. La explicación del desenlace no se halla en el plano del tema y de la justicia poética, como argumentaba Parker, sino precisamente en el plano de la acción, en la que un personaje dramáticamente espléndido, construido con perfección y concisión admirables, este don Rodrigo<sup>28</sup> impulsado por su pasión celosa y su rabia, abandona las convenciones de su papel de noble y, con las cobardes e infames armas de fuego, consideradas indignas de un caballero, elimina a su rival primitiva y ferozmente.

Clarísima es la magistral respuesta que Lope pone en sus labios a la hora del crimen:

Yo vengo a matar, no vengo  
a desafíos, que entonces  
te matara cuerpo a cuerpo.  
Tírale. (vv. 2458-61)

Y aquí es donde hay que buscar las razones de la muerte de don Alonso: no en las fallas o pecados suyos, no en el personaje de Fabia, no en el *fatum*, sino en la conducta de don Rodrigo. Don Alonso es víctima, pasivo; don Rodrigo es el criminal, el agente activo: mataría igual con Fabia o sin Fabia, en el camino a Olmedo o en el campo de Medina. Matará con agujeros o sin ellos —estos son componentes artísticos porque estamos ante una obra de arte—.

La cosa es muy sencilla, con una sencillez llena de perfección y de verdad. Un amante celoso y humillado se ciega por estas pasiones y mata. El subrayado del mito de Caín que hace Doménech en su trabajo sobre la comedia<sup>29</sup> puede iluminar ciertos aspectos de don Rodrigo que están en la base del desenlace.

Algunas observaciones más sobre la calidad y la estructura trágicas completarán mi propuesta interpretativa.

## LA ESTRUCTURA: TRAGEDIA, COMEDIA, UNIDAD Y GRADACIÓN

Dos aspectos han llamado la atención respecto a la estructura de *El caballero de Olmedo*: su calidad «dual» por un lado, y su «unidad» por otro. Lope la llama «tragicomedia», y al final se habla de la «trágica historia». En la obra se alternan elementos trágicos y cómicos, sin duda.

No hace falta recordar ahora las dimensiones cómicas de Tello y Fabia, los fingimientos de Inés, las metáforas y chistes cómicos... Los personajes protagonistas son «caballeros particulares», agentes propios de la comedia, frente a los grandes personajes del género trágico (el rey de *El caballero de Olmedo* no tiene rango protagonista).

<sup>28</sup>No se comprende cómo la generalidad de la crítica pasa por encima de este personaje, cuya amarga y patética frustración es de una calidad trágica extraordinaria.

<sup>29</sup>«Trasfondo mítico».

Por otro lado el final en muerte, algunas pasiones (celos, envidia, sentimiento de humillación del propio valer...), el ámbito de «hecho verdadero» (frente a la libre invención cómica) pertenecen a la esfera de las convenciones trágicas, lo mismo que la lección catártica que se desprende de la obra y que explicita don Fernando (vv. 2340 y ss.):

¡Qué inconstante es el bien, qué loco y vario!  
 Hoy a vista de un Rey salió lucido,  
 admirado de todos a la plaza,  
 y ¡ya tan fiera muerte le amenaza!

En *El Arte Nuevo* defiende Lope esta mixtura «tragicómica»<sup>30</sup>, que no hay que exagerar, a nuestro juicio, como se ha hecho a veces, negando la existencia de tragedias en el Siglo de Oro: *El caballero de Olmedo*, como otras piezas de Lope, no dejan de ser fundamentalmente «tragedias» si atendemos al nivel global de las implicaciones afectivas que excitan en el público, el terror y sentimiento de compasión que provocan, y a la estructura global, por más que ésta integre variedad de elementos. Tragedia, si se quiere, «a la española» (como llamará a *El castigo sin venganza*), pero tragedia.

La fusión de los elementos trágicos y cómicos, o mejor, la integración de estos en un trazado global de tragedia, es quizá el aspecto clave en lo que afecta a la estructura de la obra.

Menéndez Pelayo señala que los dos primeros actos son una «deliciosa comedia de costumbres, una intriga de amor algo primaveral y celestinesca» cuya gracia y viveza contrastan con el terror trágico del acto tercero<sup>31</sup>, aunque observa que los dos primeros actos no son enteramente cómicos, pues se apunta frecuentemente la catástrofe. Para Parker la dualidad de la estructura de la trama se resuelve a través de la justicia poética en la unidad del tema y no en la estricta unidad de la acción. Gérard<sup>32</sup> subraya que la comedia tiene tema único y argumento único, y defiende, en la vía de Menéndez Pelayo, la trabazón de todos los episodios: «mediante una gradación de escenas cuidadosamente planeada, el tono dominante pasa de cómico a trágico sin que se produzca una ruptura de la unidad de acción [... ] Lope, lejos de construir su obra siguiendo un modelo esquizoide en el que a una parte cómica le sucede otra trágica, lo que hace es preparar cuidadosa y gradualmente a su audiencia para el sobrecogedor resultado trágico del drama». McGaha<sup>33</sup> ha estudiado con interesantes detalles la organización de simetrías, correspondencias, paralelismos y contrastes de motivos y temas, que hacen de *El caballero de Olmedo* una pieza de muy elaborada construcción, en la que la métrica desempeña también un papel fundamental.

<sup>30</sup>Ver para estos asuntos E. S. Morby, «Some Observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope»; M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, 125-52 espec., G. Bradbury, «Tragedy and Tragicomedy in the Theatre of Lope de Vega».

<sup>31</sup>Ver D. Marín, «La ambigüedad dramática» que recoge las mismas valoraciones de Menéndez Pelayo, muy puestas en razón.

<sup>32</sup>«Unidad barroca y dualidades en *El caballero de Olmedo*», donde revisa el esquema de las premoniciones con buen enfoque, aunque en otros aspectos que ya he comentado estoy en desacuerdo con este trabajo. Ver también F. P. Casa, «The Dramatic Unity of *El caballero de Olmedo*».

<sup>33</sup>Ver «The Structure».

De todos modos lo que me interesa ahora recordar es que la unidad de acción no proviene de la «unidad de tono» a que se refería Gérard sino del hecho de que ningún episodio sea superfluo a la economía de la composición. Y en este sentido los episodios cómicos, alegres, primaverales, de los primeros actos, son esenciales precisamente para provocar el choque emocional de la ruptura trágica, que se avanza, es cierto, con gran sutileza desde el principio.

El concepto básico en la estructura de *El caballero de Olmedo*, y en otras importantes piezas trágicas de Lope (*Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza*) y de otros dramaturgos, especialmente Calderón (ver *El mayor monstruo del mundo*, por ejemplo), es el de «gradación». Es constante y fundamental la construcción gradativa de la tensión trágica hasta el clímax y desenlace. Rico<sup>34</sup> ha señalado la profusión de avisos que con exquisito fino se producen en *El caballero de Olmedo* y que solo en el horizonte del final alcanzan su verdadero sentido, haciendo clara la ironía trágica, uno de sus principios compositivos esenciales.

Un repaso al texto de la comedia revela esta insistente presencia del anuncio, oscuro para el personaje, pero claro para el espectador, que va así disponiendo y ajustando sus expectativas.

En el comienzo don Alonso sigue a la iglesia a Inés, y hace un juego de palabras sobre la expresión «estar en capilla» (v. 155) alusiva al reo condenado a muerte. Todavía la cosa es leve. Pero al final del acto primero, cuando Fabia promete a Inés que don Alonso será suyo, pronuncia los dos versos finales de la seguidilla:

Déjame a mí tu suceso.  
Don Alonso ha de ser tuyo;  
que serás dichosa espero  
con hombre que es en Castilla  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo (vv. 882-87)

¿Qué espectador no completaría *in mente* la canción añadiendo los dos primeros versos («Que de noche le mataron / al caballero»), escamoteados con prodigiosa habilidad por Lope (no hacían al caso en ese contexto preciso), pero no sin dejarlos encomendados a la memoria del público, que va así interiorizando la tragedia por venir?

Otra leve huella, más adelante (vv. 1133-34) en la glosa de «En el valle a Inés»:

Dile, Andrés, que ya me veo  
muerto por volverla a ver...

Las referencias a la muerte abundan, pero en el final del acto II dominan toda la atmósfera: don Alonso ha tenido un mal sueño (que no cuenta) y al levantarse para salir al jardín ha contemplado la sangrienta muerte de un jilguero despedazado por un azor de «armas

<sup>34</sup>«Lenguaje y acción» (Jornadas de Almagro), 174.

desiguales». El agüero es claro. Aunque don Alonso no debe dar valor de aviso a estos sucesos, no puede evitar la meiancolía, y desde el punto de vista técnico, artístico, el espectador no puede ignorarlos, como el protagonista.

En el tercer acto se acumulan episodios premonitorios: la glosa «Puesto ya el pie en el estribo» (vv. 2178 y ss.) expresa ya el sentimiento de don Alonso, lleno de recelos y perspectivas de muerte<sup>35</sup>, que el público puede interpretar en sentido literal, pues conoce de antemano el desenlace:

así parto muerto y vivo,  
que vida y muerte recibo.  
....  
que me parece que estoy  
con las ansias de la muerte  
....  
que mi muerte presumiendo,  
....  
Parto a morir, y te escribo  
mi muerte, si ausente vivo,  
porque tengo, Inés, por cierto  
que si vuelvo será muerto,  
....  
Yo parto y parto a la muerte

Y los avisos, en fin, de que no hace caso: la Sombra y la Canción del misterioso labrador (vv. 2156 y ss.; 2363 y ss.).

Desde esta perspectiva no parece posible aceptar la propuesta de Ruano de la Haza<sup>36</sup> que solicita destacar los elementos cómicos borrando en lo posible las huellas premonito-

<sup>35</sup>Véase Bastianutti, «*El caballero de Olmedo* solo un ejercicio triste del alma».

<sup>36</sup>«Texto y contexto de *El caballero de Olmedo* de Lope». En el coloquio subsiguiente a mi ponencia en estas Jornadas, el profesor Ruano se mostró de acuerdo con mi interpretación, que coincidía, a su juicio, exactamente, con su citado artículo de 1984. He debido de leer mal ese trabajo; si hubiese creído yo que decía exactamente lo que yo digo aquí no me habría molestado en escribir el mío. Pero si no vuelvo a leerlo mal, él se ocupa de propuestas sobre escenificación, sugiriendo diversas vías según se acepte una u otra interpretación del texto. No entra allí a definir una interpretación determinada (que es lo que a mí me interesa manteniéndome en el plano textual y literario, sin entrar en propuestas teatrales), sino que plantea distintas posibilidades; por ejemplo: «el director podría elegir entre una interpretación ilustrativa del principio de la justicia poética (debido a su imprudencia, especialmente al utilizar los servicios de Fabia, y a su despreocupación por los sentimientos de su rival, la muerte de don Alonso es merecida) y una interpretación trágica, que solamente serviría para ejemplificar la fuerza del destino» (p. 41), etc. Por el contrario yo opto por una interpretación determinada *del texto*, insisto. Respecto a mi concepción de la fundamental *estructura gradativa* como característica de la tragedia, la tesis de Ruano es exactamente la contraria: «*El caballero* podría considerarse un experimento lopesco en una nueva fórmula dramática: una obra compuesta de dos actos cómicos seguidos de uno trágico... singularidad dentro de la obra de Lope... anomalía... no existe razón alguna por la que en un contexto teatral, don Alonso no pueda o deba aparecer en los dos primeros actos de *El caballero* como un personaje, a veces apasionado, a veces ingenuo, simpático y despreocupado, que haga reír al público... el director teatral debería reducir al mínimo el efecto de estos presagios funestos y hacer hincapié, por el contrario, en los rasgos cómicos que abundan

rias de la tragedia: esa opción no responde a la técnica habitual en las tragedias lopianas y prescinde de la que a mi juicio es la principal marca estructural de la obra: la construcción gradativa. Los presagios diseminados por la obra no son invención de la crítica, sino hechos objetivos textuales, y se integran de manera decisiva en el diseño estructural.

Otro leve asomo de variedad radica en las intervenciones del rey y el condestable. La concreta elección de Juan II y su época (un siglo anterior a los hechos relativos a la muerte del caballero don Juan de Vivero) para marco ambientador de *El caballero de Olmedo*, ha sido explicada por su interés de «color local» (Menéndez Pelayo), en tanto época propicia a supersticiones y agorerías. Según cree Fothergill-Payne<sup>37</sup> el reinado de Juan II tenía para Lope una importancia extraordinaria, y relaciona su calidad conflictiva no solo con la tragedia personal del caballero, sino también «con la trágica realidad española que vivía la generación de Lope». En todo caso los personajes reales y los asuntos históricos son temas propios de la tragedia, y refuerzan, por tanto, este elemento genérico. Lope, como es potestad del poeta, modifica los datos a su albedrío, trastueca el orden temporal de los hechos, atribuye acciones a personajes que no las protagonizaron, etc. Era lugar común la libertad de la Poesía para adaptar artísticamente la Historia<sup>38</sup>, y Lope la ejerce como le conviene. Desde el punto de vista de la acción, el rey ejerce un doble e importante cometido: exaltar la figura del caballero de Olmedo, con su reconocimiento y concesión de mercedes; y disponer la justicia final contra los asesinos.

## LA ATMÓSFERA ONÍRICA Y MISTERIOSA

Una de las calidades poéticas más eficaces de la pieza radica en la atmósfera de maravilla, de misterio ominoso que va dominando la acción en contraste con las fiestas primaverales de la Cruz de mayo y los galanteos nocturnos a la reja de los jardines.

Lope dispone estos elementos de modo que persista una ambigüedad, propia del reino de lo poético.

Volvamos un momento sobre los avisos y agüeros para observarlos desde el punto de vista de la construcción de lo fantástico y misterioso, que conserva siempre en *El caballero de Olmedo* esa cualidad ambigua característicamente lírica.

---

en las dos primeras jornadas...» (pp. 44, 45, 51). Mi opinión es que *El caballero* no representa anomalía en la estructura trágica lopianas (caracterizada precisamente por la gradación en busca de un clímax), y que tal estructura exige precisamente tener en cuenta los elementos presagios, que por otra parte pertenecen al mismo contexto cultural (el suceso transmitido por fuentes varias y conocido por el público), de modo que sería imposible, *aunque el dramaturgo lo quisiera*, esa brusca ruptura *comi-trágica*. Otra cosa será que el director teatral decida adaptar la pieza de Lope, explorando distintas posibilidades, cuestión que ahora no me ocupa (y que me parece es la esencial en el muy interesante trabajo de Ruano). Con otros aspectos del artículo de Ruano, como en la mayor parte de la valoración de Fabia o algunos perfiles caracterológicos de don Rodrigo, etc. coincido plenamente. Me complace de todos modos la capacidad convincente de mi trabajo, que ha hecho pensar a un crítico tan fino como el profesor Ruano que estaba de acuerdo con él ya en 1984.

<sup>37</sup> «*El caballero de Olmedo* y la razón de la diferencia», 114-15.

<sup>38</sup> Ver para detalles históricos y sus modificaciones los trabajos cit. de Sarrañá, Pérez, y S. Gilman. «Don Alonso Manrique, el Caballero de Olmedo: History and Poetry».



Comentaré rápidamente los tres casos nucleares. El primero es el relato de don Alonso sobre la escena nocturna de su jardín. Nótese que don Alonso declara primero haber tenido un sueño agorero (que no cuenta) y que luego se levanta para salir al jardín, para sosegar, sin duda, de la pesadilla sufrida. Lo que ve es una escena presentada como real. Pero el poeta lo ha preparado de tal modo que numerosos críticos hablan del «sueño de don Alonso» a propósito de esta muerte del jilguero (Rey Hazas, Gerli...): y es que el territorio de lo real y lo onírico se relacionan en un continuo poético indefinido.

La Sombra<sup>39</sup> que le avisa tiene características extrañas: lleva máscara negra, la mano puesta en la espada, se le pone delante, desaparece misteriosamente... A la pregunta de don Alonso «quién es» responde «don Alonso» (vv. 2260 y ss.) pero esa respuesta que el propio caballero y algunos críticos interpretan en el sentido 'yo soy don Alonso' (por tanto sería una especie de espectro, fantasma o doble) también puede interpretarse como llamada a don Alonso, con lo que su pregunta queda sin responder y la identidad de la Sombra incógnita. Poco importa, como importa poco si es un embuste de Fabia (¿o —improbables— avisos del cielo?), una proyección de la melancólica imaginación de don Alonso, un fantasma del trasmundo... lo que importa es la comunicación del misterio que supone.

Y lo mismo cabe decir de la voz que canta la seguidilla: en la oscuridad del camino, a lo lejos canta una voz que se acerca. Parece un labrador y la respuesta de que va a su labor (v. 2397; labor «labranza, en especial de las tierras que se siembran» según el *Diccionario* de la Real Academia) lo confirma; pero esa respuesta puede ser ambigua (la labor o tarea de esta sombra es avisar al caballero). Recuérdese, por otra parte, que toca un instrumento (cosa rara si es un labrador que canta camino de su campo) y «no es rústico el acento / sino sonoro y suave» (vv. 2369-71). A Fabia oyó esa canción en Medina, dice (v. 2406), pero de nuevo quedamos en la duda de si es sombra fingida por el miedo del caballero (v. 1415), o un ente misterioso, como misteriosas son sus palabras (¿por qué no puede acompañar a don Alonso de regreso?: v. 2414)... Las incoherencias de los datos suministrados se dirigen precisamente a mantener la indeterminación.

La ambigüedad misteriosa, la fantasía que mezcla lo real con lo onírico, la poesía<sup>40</sup> que domina los mundos de la realidad y de la imaginación es en última instancia lo que *El caballero de Olmedo* deja percibir y su principal excelencia estética que la convierte en una de las obras maestras de un poeta y dramaturgo tan excepcional como Lope.

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

- Anderson Imbert, E., «Lope dramatiza un cantar», *Asomante*, VII, 1952, 17-22.  
 Bastianutti, D. L., «El caballero de Olmedo solo un ejercicio triste del alma», *Hispanófila*, núm. especial 2, 1975, 25-37.  
 Bataillon, M., «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, París, 1961, 237-250.  
 Bradbury, G., «Tragedy and Tragicomedy in the Theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, 103-111.

<sup>39</sup>Para otras sombras en Lope ver M. Socrate, 158-59.

<sup>40</sup>No es muy interesante el trabajo de D. A. Yates, «The Poetry of the Fantastic in *El caballero de Olmedo*».

- Brancaforte, B., «La tragedia de *El caballero de Olmedo*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 286, 1974, 98-100.
- Casa, F. P., «The Dramatic Unity of *El caballero de Olmedo*», *Neophilologus*, L, 1966, 234-243.
- Casalduero, J., «Sentido y forma de *El caballero de Olmedo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, 318-328.
- Cortijo, A., «La leyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la *Historia de Medina del Campo*, de López Ossorio», *Criticón*, 68, 1996, 101-111.
- Darst, D. H., «Lope's Strategy for Tragedy in *El caballero de Olmedo*», *Crítica Hispánica*, VI, 1984, 11-17.
- Doménech, R., «Trasfondo mítico de *El caballero de Olmedo*», en R. Doménech, ed., «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, 99-120.
- Engelbert, M., «La Historia como provocación de la Ciencia literaria: el caso de *El caballero de Olmedo*», *Actas del I Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1991, 222-30.
- Fita, F., «El Caballero de Olmedo y la Orden de Santiago», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVI, 1905, 398-422.
- Fothergill-Payne, L., «*El caballero de Olmedo* y la razón de la diferencia», *Bulletin of the Comediantes*, XXXVI, 1984, 111-124.
- Fox, D., «History, Tragedy and the Ballad Tradition», en *The Golden Age Comedia*, ed. by Ch. Ganelin and H. Mancing, Purdue University Press, 1994, 923.
- García de Enterría, M. C., «Función de la letra para cantar: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLII, 1965, 3-65.
- García Lorenzo, L., «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, 123-40.
- García Valdés, C. C., «*El caballero de Olmedo*: tragedia y parodia» en *Del horror a la risa*, ed. I. Arellano et al., Kassel, Reichenberger, 1994, 89-113.
- Gérard, A. S., «Baroque Unity and the Dualities of *El caballero de Olmedo*», *The Romanic Review*, LVI, 1965, 92-106.
- Giacomani, H. F., «Eros y Thanatos: una interpretación de *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, núm. 28, 1966, págs. 9-16.
- Gilman, S., «Don Alonso Manrique, el Caballero de Olmedo: History and Poetry», *Estudios en Honor de R. Gullón*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, 131-40.
- Hermenegildo, A., «Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El caballero de Olmedo*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, 993-1004.
- King, W. F., «*El caballero de Olmedo*: Poetic Justice or Destiny?» *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 367-379.
- Labarre, R., «Que de noche le mataron...», *Hommage à Robert Jammes*, *Anejos de Criticón*, 1, Toulouse, PUM, 1994, 607-12.
- Livingstone, L., «Transposiciones literarias y temporales en *El caballero de Olmedo*», *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 439-445.
- Macdonald, I. I., «Why Lope?», *Bulletin of Spanish Studies*, XI, 1935, 185-197.
- María, D., «La ambigüedad dramática en *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, núm. 24, 1965, 1-11.
- McCrary, W. C., *The Goldfinch and the Hawk. A Study of Lope de Vega's Tragedy «El Caballero de Olmedo»*, Chapel Hill, 1966.
- McGaha, M., «The Structure of *El caballero de Olmedo*», *Hispania*, LXI, 1978, 451-458.
- Menéndez Pelayo, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Santander, 1949, 55-87.
- Morby, E. S., «Some Observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI, 1943, 185-209.
- Morley, G. S., y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974.
- O'Connor, T. A., «The Knight of Olmedo and Oedipus», *Hispanic Review*, LXVIII, 1980, 391-413.

- Parker, A. A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en M. Durán y R. G. Echevarría, *Calderón y la crítica*, I, Madrid, Gredos, 1976, 329-57.
- Pérez, J., «La mort du Chevalier d'Olmedo», *Mélanges offerts à Jean Sarrailh*, II, París, 1966, 243-251.
- Powers, H. B., «Unity in *El caballero de Olmedo*», *Bulletin of the Comediantes*, XXVII, 1974, 52-59.
- Rey Hazas, A., «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*», *Edad de Oro*, V, 1986, 183-202.
- Rico, F., «Hacia *El caballero de Olmedo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, págs. 329-338, y XXIX, 1980, 271-292.
- Rico, F., *El caballero de Olmedo: amor, muerte, ironía*, *Papeles de Son Armadans*, núm. 139, 1967, 38-56; reimpreso II *Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro*, 1979, Madrid, 1980, 169-185.
- Ruano de la Haza, J. M., «Texto y contexto de *El caballero de Olmedo* de Lope», *Criticón*, 27, 1984, 37-53.
- Sarrailh, J., «L'histoire dans le *Caballero de Olmedo* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXXVII, 1935, 337-352.
- Schafer, A. E., «Fate versus Responsibility in Lope's *El caballero de Olmedo*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, III, 1972, 26-39.
- Shergold, N. D., «Lope de Vega and the other *Caballero de Olmedo*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to E. W. Wilson*, London, Tamesis, 1973, 267-82.
- Socrate, M., «*El caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope», *Studi di letteratura spagnola*, II, 1965, 95-173.
- Soons, A., «The Reappearance of a Pagan Conception of Fate in *El caballero de Olmedo*», *Romanistisches Jahrbuch*, XIX, 1968, 252-56.
- Soons, A., «Towards an Interpretation of *El caballero de Olmedo*», *Romanische Forschungen*, LXXXIII, 1961, 160-168.
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. C. C. García Valdés, Pamplona, Euzana, 1991 (junto con la burlesca de Montesión).
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Pedraza, Barcelona, Vicens Vives, 1996.
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1984 (1996, 15ª ed.).
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Yates, D. A., «The Poetry of the Fantastic in *El caballero de Olmedo*», *Hispania*, XLIII, 1960, 503-507.