

HACIA EL CABALLERO DE OLMEDO (I) *

Los especialistas conocen el *Vayle famoso del Caballero de Olmedo* ("A jugar cañas un lunes / de la octava de San Pedro..."), impreso en 1617 como "compuesto por Lope de Vega"¹, con atribución errónea, si perfectamente explicable (valga adelantarlo). En cambio, a salvo unas briznas², no anda todavía de molde cierto baile de igual asunto y estructura pareja, capital para historiar la leyenda del Caballero y conservado anónimo en un par de versiones, en otros tantos florilegios poéticos descritos por don Antonio Rodríguez-Moñino. Atendiendo al modo de transmisión, designaré al primero "baile impreso"; al segundo lo llamaré "baile manuscrito", y distinguiré al propósito la versión larga y la versión breve. La versión larga figura a los folios 293v-297 del *Cancionero de 1615*, de letra "que debe ser del primer cuarto del siglo xvn"; el volumen para hoy en la biblioteca del llorado profesor Rodríguez-Moñino, docta y amorosamente ordenada por doña María

* El conjunto del presente artículo constituye el trabajo anunciado en LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Salamanca, 1970³, p. 37, nota 23, y en J. W. SAGE, *Lope de Vega, "El caballero de Olmedo"*, Londres, 1974, p. 106, núm. 3 (*Critical Guides to Spanish Texts*, 6). Azares de tiempo y espacio (en parte míos, en parte decretados por la gozosa circunstancia del homenaje a don Raimundo Lida) me han resuelto a aislar aquí unas páginas cuyo alcance no será evidente hasta que se lean en el marco del estudio completo, acogido todo él a la hospitalidad de la NRFH.

¹ En *El Fénix de España Lope de Vega* [...] *Séptima parte de sus comedias...*, Madrid, 1617 (con aprobación de junio de 1616). Editado modernamente por A. RESTORI, *ZRPh*, 29 (1905), 361-363; E. COTARELO y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes...*, Madrid, 1911, p. 491 (*NBAE*, t. 18); L. DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, ed. I. I. MacDonald, Cambridge, 1934, pp. 124-126; *Comedia de El caballero de Olmedo*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1944, pp. 211-213 (aquí, según un supuesto autógrafo lopeveguesco, cuyo carácter de superchería señalé en mi ed., p. 36, nota 21, y me fue confirmado por don Antonio Rodríguez-Moñino).

² Véase M. FRENK ALATORRE, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *NRFH*, 12 (1958), p. 316, y "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I (Madrid, 1960), pp. 61-62.

Brey³. La versión breve se lee en los folios 161-163 de una miscelánea pergeñada por "dos o tres manos diferentes, [en] escritura cuidada, del primer tercio del siglo xvn", verosíblemente "en algún convento carmelita andaluz"; fue antaño propiedad del Marqués de Jerez de los Caballeros y ahora se custodia entre los fondos de The Hispanic Society of America⁴.

La difusión del baile manuscrito, desde luego, no se redujo a los dos textos supervivientes. Los géneros menores del teatro barroco sufrieron aun peor trato que los mayores: ligeros y circunstanciales, se prestaban a la improvisación y a la mudanza para lucimiento de un cómico; cortos y en buena parte cantados, podían correr de boca en boca; simples y pintorescos, caían fácilmente en manos del vulgo⁵. En nuestro caso, las divergencias de la versión larga (en adelante, RM) y la versión breve (desde aquí, HS) atestiguan una generosa circulación: viva, movediza y, en algún estadio, probablemente de memoria. Con todo, resulta patente que ambas versiones proceden de fuentes escritas (incluso si tal o cual vez se cruzó una reminiscencia de otra tradición o brotó la inspiración del momento): lecturas por el estilo de los versos 30-31 en RM o yerros como el del verso 89 en HS sólo se comprenden en quien copia de vista, no de oído o al dictado del recuerdo. Y pues ni HS deriva de RM, ni viceversa, ni los respectivos modelos dependen uno del otro (el aparato correspondiente a los versos 30-31, de nuevo, bastaría a demostrarlo), se impone afirmar que cuando menos existieron cuatro descendientes del arquetipo. Para remontarnos a ese arquetipo, habremos de tomar en cuenta el baile impreso, la *Comedia* de 1606 y varios tempranos elementos roman-

³ A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, "El Cancionero manuscrito de 1615", *NRFH*, 12 (1958), 181-197 (cito de 181; la pieza se recoge en 190, con el núm. 264, aunque en el ms. lleva actualmente, a lápiz, el 262). El préstamo temporal del códice, primero, y después la ocasión de un nuevo examen son sólo dos de las innumerables gentilezas que me han dispensado los señores Rodríguez-Moñino.

⁴ A. RODRÍGUEZ-MOÑINO y M. BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos xv, xvi y xvii)*, I (Nueva York, 1965), núm. xvi, pp. 123-128 (cito de 123; la pieza lleva el núm. 104). Agradezco a la Hispanic Society el haberme proporcionado una reproducción fotográfica del texto y autorizado a publicarlo según lo hago.

⁵ Cf., por ejemplo, J. M. BLECUA, "La transmisión textual del *Baile de los pobres de Quevedo*", *RHM*, 31 (1965), 79-97, y ed. F. de Quevedo, *Obra poética*, t. 3 (Madrid, 1971), pp. 351-408; H. E. BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, 1965, pp. 181, 261-263, y ed. *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, 1970, pp. 33-34; R. GOLDBERG, "Un modo de subsistencia del romancero nuevo: romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro", *BHi*, 72 (1970), 56-95; M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, 1973, pp. 361-372.

ceriles del ciclo poético del Caballero: únicamente entonces dispondremos de un portillo para acercarnos a la época y al ambiente de los cuales arranca la boga del tema. Ni siquiera en semejante perspectiva, sin embargo, podremos (perdón: podré yo) determinar con certidumbre si RM desarrolla o HS compendia el arquetipo en cuestión. Porque, si parece muy plausible que el dechado de RM (mejor que el propio RM) acreciera un original previo⁶, no hay duda de que HS busca la concisión (se aprecia diáfananamente en el verso 41, "¡Aparta, adarga!", donde se comprime una notoria secuencia más extensa): y quizá la causa es que el amanuense trabaja por encargo (léase la nota con que concluye el traslado), impacientándose con los motivos líricos y ornamentales, para favorecer el meollo argumental.

Comprobarlo así ya inclinaba a publicar RM en el cuerpo de la página y reservar al aparato las peculiaridades de HS, supuesto que el carácter de la tradición vedaba reconstruir un texto crítico y de poco valía fabricar uno facticio. La tarea, bien sencilla, requiere no obstante alguna observación. En RM, la pieza despliega un amplio repertorio métrico (oportuna corroboración del parentesco entre el baile teatral y la ensalada⁷): sobre el cañamazo de un romance se bordan cuantas mudanzas sugieren al autor la inventiva propia y el acervo común, para animar un retablo donde se conjugan música y letra, coreografía y representación. El cartelillo cuyas toscas imágenes salmodia el titerero subió a la escena: el canto narrativo se ilustraba con los movimientos y las voces de los farsantes. La perenne querencia de llevar a las tablas las diversiones aristocráticas⁸ se alió con el uso de danzar al son de baladas en la plaza y en el salón. Los dos bailes del Caballero van por esos caminos, primitivos y duraderos, pese a la revolución de Quiñones de Benavente, encarrilador del género hacia las nupcias con el entremés: y como resalta la espina dorsal del relato arromanzado, igual se echa de ver la complacencia en las viñetas que evocan los deportes nobles (con el tiempo, se harían célebres las compañías

⁶ Hacia ahí puede apuntar —antes que consideraciones de otro orden— la filiación de los varios textos de la leyenda, que doy a modo de estema en la segunda entrega del presente artículo.

⁷ Cf. H. E. BERGMAN, *op. cit.* pp. 194-195; para la ensalada, véanse las imprescindibles referencias de J. ROMEU FIGUERAS, ed., *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV, i y ii, *Cancionero musical de Palacio*, ts. 3-A y 3-B, Barcelona, 1965, pp. 146-148 y 573, s.v.

⁸ Cf., verbigracia, E. ASENSIO, "De los momos cortesanos a los autos cabaillerescos de Gil Vicente", ahora en su libro *Estudios portugueses*, París, 1974, pp. 26-36; A. MORETO, *El desdén, con el desdén* (*Las galeras de la honra, Los oficios*), ed. F. Rico, Madrid, 1971, pp. 29-31.

que "bailando / corren toros, juegan cañas"⁹, motivo aquél también grato a las ensaladas, desde el Quinientos¹⁰). De tal modo, el conjunto ofrecería una extraordinaria vivacidad, acusada en la versión larga por la abundancia de ritmos, de melodías. No sabemos exactamente como se repartía el texto: claras quedan algunas intervenciones de "todos" (verso 36, y cf. 16, 26-31, 40-43), las palabras del galán (65-76), la dama (89-102, 148-163), el escudero (123-140); obviamente se coreaban las seguidillas del episodio último; no hay medio de averiguar si el romance conductor se entonaba seguido por los músicos, se distribuía en cuartetos entre diversos actores, o bien si se alternaban para él los varios procedimientos corrientes en las obritas parejas. En cualquier caso, importaba realzar la complejidad de la composición, de suerte que insinuara las múltiples posibilidades de la ejecución. Por ende, he tomado por guía el mentado romance y respecto a él he sangrado tipográficamente los esquemas divergentes y el pasaje singular (65-68) en que el discurso directo se integra en la serie octosilábica con asonancia en *-ea*.

Imprimo enteramente, pues, el baile manuscrito en la versión larga (RM), relegando al aparato *ad hoc* todas las variantes de la versión breve (HS), en cuanto tienen de significativo o interesante. Conservo la ortografía del código¹¹, sin más excepción que uniformar el doble dibujo de *v*, *u*, y la copulativa *y* (ocasionalmente transcrita como *i* latina); son míos acentos y puntuación. He procurado evitar las enmiendas conjeturales y no he incluido más glosas que las útiles a la constitución del texto. Helo aquí:

Un cavallero de Olmedo
bizarro vino a las fiestas
que por Santa Cruz de mayo
en Medina se celebran.
5 Entra galán en la plaça,
en un cavallo que apenas

⁹ L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, ed. E. Cotarelo, *loc. cit.*, p. 533a. Como muestra de la *mise en scène* de los bailes en cuestión, véase L. DE VEGA, *El capellán de la Virgen*, *AcadN*, t. 4, p. 495 (muy pertinente a nuestro asunto), y, en general, J. CASTRO ESCUDERO, "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega", *LNL*, núms. 150 (1959) y 156 (1961).

¹⁰ Cf. sobre todo J. ROMEU FIGUERAS, "El Toro, ensalada poeticomusical inédita" y "Una nueva versión de la ensalada *El Toro*", *AnM*, 20 (1965), 25-58, y 24 (1969), 153-190, respectivamente.

¹¹ Quien quiera estudiarla con mayor fundamento puede recurrir al *Jardincillo de romances del Siglo de Oro*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Valencia, 1951.

1 El c. de O. HS.

2 sale a unas f. HS.

5 Sale g. a la p. HS.

- las manos pone en el suelo
 con saltos y con corbetas.
 Midióla con sus paseos,
 10 dando a la imbidia mil lenguas,
 y en un balcón vio a su sol
 acompañado de estrellas.
 Cortésmente la saluda,
 y el cavallo el suelo besa,
 15 que por instinto conoze
 que haze el dueño reverencia.
 En esto el vulgo da voces
 y un negro torillo sueltan,
 y él, tomando un garrochón,
 20 con gallardía le espera.
 El toro suelto y feroz,
 con estraña ligereza,
 sigue un hombre, y de la plaça
 le gritan y le bozean.
 25 «¡Salte, salte del cosso!
 »¡Guarda el toro, guarda el toro!
 »¡La capa le arroja!
 »¡Guarda, hombre, no te coja,
 »que es bravo y fosco!
 30 »Cogióle! ¡Dios sea con[tigo]!
 »¡Que le dexar[á] tendido!»

8 covertas [sic] HS.

9 Mídelo con su paseo HS.

10 dándole a la i. l. HS.

13 C. le s. HS.

18 y un hosco t. s. HS.

19 harrochón HS, seguramente por "lapsus calami".

23 s. a un h. HS.

25 S. del c. HS.

26 G. el t. HS.

29 hosco HS / En RM parece que el copista empezó a escribir fie[ro], adaptando en seguida las primeras letras al fosco actual.

30-31 RH trae ¡Cogióle! ¡Dios sea con él! / ¡Que le dexare tendido! En HS los versos correspondientes van detrás de 36 y rezan ¡Cogióle, cogióle! ¡Dios sea contigo! / ¡Que le dejarreta digo! En HS no hay problema: el caballero alcanza al toro, el cual, herido de muerte, queda presto para el desjarrete. RM muestras claros signos de corrupción: dexare carece de sentido, dexaré solo lo tendría en boca del protagonista (pero en nuestro baile nunca falta indicación de quién habla), y nos hallamos con los dos únicos versos sueltos de la pieza (también sorprende el simple ¡Cogióle!, frente a la repetición de HS, cuya general tendencia a abreviar, sin embargo, se echa de ver particularmente en los pasajes contiguos y afines 25-26, 41). No cabe sanar RM con una forma de desjarretar (ni con un dé jarrete) sino a costa de desplazar 30-31 al lugar que ocupan en HS: pero no es verosímil que el copista de RM encontrara esos versos después de 36 y, no entendiéndolos ahí, los anticipara para corregirlos de modo que no tiene "neither rhyme nor reason".

- Y el cavallero olmedano,
metiendo a su espada mano,
tira un tajo y un revés
35 y dos y tres.
Todos dizen: "¡Muerto es!"
Y al son de las alegrías
tocaron las chirimías.
Luego comiençan las cañas
40 dando bozes:
«¡Aparta, aparta,
»afuera, afuera,
»adarga, adarga!»
Y después de haber corrido mil carreras,
45 a su dama dando muestras
de amante verdadero,
salióse de la plaça
el cavallero.
Todas las damas
50 le hazen bendiciones
y él haze cortesía
a sus balcones.
Dexa la villa sus puestos,
las damas los suyos dexan,
55 y los imbidiossos suyos
darle la muerte conciertan.
Salen al camino ayrados
y con la noche le esperan,
que es verdugo de la imbidia
60 continuo la noche negra.
De camino, el cavallero

Viceversa: se me antoja difícil que HS tropezara entre 29 y 32 con una lectura ininteligible (la concordancia de ambos mss. exige en el arquetipo la base común que le dejar[r]e te-i-o) y, viendo en ella una forma de dejarretar, trasladara el par de versos al contexto en que era oportuna la mención de ese lance final de la lidia, anunciado al vulgo por las chirimías. La "divinatio" que propongo, así, resulta arriesgada y quizá fuera mejor marcar los versos de RM en cuestión como "crux".

32 Mas el valiente o. HS.

33 poniendo a HS.

37 Y en medio estas a. HS.

41-43 Aparta, adarga, / que entra el galán don Alonço / jugando en Medina cañas HS, donde la palabra inicial es corrección, por el propio copista, de apuerta (obvio cruce de aparta y afuera), en tanto los dos octosílabos, según indicaré, enlazan también con otros textos esenciales en la leyenda del Caballero.

50 le echan b. HS.

51 y él h. cortesías HS.

53 La villa deja S. p. HS.

57-60 Falta en HS.

- vio a su dama en una rexa;
estas palabras le dize,
procurando enternesella:
- 65 «Querida señora mía,
 »¡a, Dios!, quién de bronse fuera,
 »porque no os atormentara
 »el rigor de aquesta ausencia,
 »qu'es un rigor
70 »que al alma inquieta,
 »y es un dolor
 »que al alma atormenta,
 »y es confusión
 »y obscuras tinieblas,
75 »donde el amor
 »y los celos reynan».
- Enternesida la dama,
regalada, amante y tierna,
virtiéndolo por sus dos soles
80 por lágrimas mil estrellas,
 suelta la voz
 de aquesta manera,
 con discretión,
 con mucha prudencia,
85 muerta de amor
 y de celos muerta,
 que el que bien ama
 es bien que las tenga:
 «¿Quién abrá que agora,
90 »faltando estos despojos
 »que solo el alma adora,
- 63 y e. p. le d. HS.
65 Q. y s. m. HS.
66 ay, Dios, q. de b. f. HS.
67 p. no le a. HS.
69-76 Falta en HS.
70 Por supuesto, el verso podría leerse también como hexasilabo.
78 r., mansa y t. HS.
79 En RM la s- de sus parece proceder de la enmienda de una l- (de los, en tal caso).
80 por l. dos mil perlas HS, que incluye inmediatamente los versos 85-86.
83-84 Falta en HS.
87-89 Falta en HS.
88 las [sic] en RM, lección que cumple respetar (puede referir a discretión y prudencia), por más que tolere corregir en los la tradición docta y vulgar del motivo de los celos (cf. solo A. González de Amezuá, ed., Lope de Vega, Epistolario, Madrid, 1935-1943, t. 2, pp. 639-643, y C. H. Magis, La lírica popular contemporánea, México, 1969, p. 132), en tanto HS invita a mantener el femenino, cambiando el orden (85-86, 83-84).
89 En HS se escribió Bien, y el mismo amanuense superpuso una Q a la mayúscula, antes de escribir el verso siguiente.

- »les dé a mis tristes ojos
 »lágrimas para poder llorar,
 »pues ya son mar
 95 »de llanto y de pesar!
 »Váyase la vida
 »tras esta triste calma,
 »y en agua convertida
 »dé a los ojos el alma
 100 »lágrimas para poder llorar,
 »si ya son mar
 »de llanto y de pesar».

- Fue a dezir otras palabras
 y el llanto atajó las medias,
 105 y assí, forçada de llanto,
 dexó la dama a la rexa.
 El cavallero la llama
 y ella no le da respuesta,
 y assí, suspenso y confuso,
 110 puso al cavallo la espuela.
 No le a batido el lujar,
 quando el a[la]zano buela
 y le saca asta el camino
 donde la muerte le espera.
 115 Salen seys hombres a él,
 disparan seys escopetas,
 y sin que diga "¡Dios, valme!"
 muerto y sangriento le dexan.
 El escudero se escapa
 120 y a Medina dio la buelta;
 entra en casa de su dama,
 dándole estas tristes nuevas:

93 l. para llorar HS. siguiendo aquí a la letra la copla renacentista recreada en el pasaje ("¿Quién les dará a los mis ojos / lágrimas para llorar?", etc.; véase solo A. L.-F. Askins, ed., *The Cancioneiro de Évora, Berkeley-Los Angeles, 1965, pp. 65, 129-130*), una de las incontables versiones peninsulares (desde la temprana Edad Media) de *Jeremías, IX, 1*.

97 t. e. dulce c. HS.

98 en a. c. HS.

99 dé a mis o. el a. HS.

100-102 lágrimas et[céter]a HS.

103 f. a d. o. razones HS.

105 y a. f. del llanto HS.

106 d. la d. la r. HS / No cabe descartar la lectura de RM, pese a la ambigüedad que causa el uso de la preposición con complemento no personal.

113 hasta sacarle al c. HS.

120 y a M. da la b. HS.

121 y e. en c. de su d. HS.

122 d. la triste n. HS.

- «Esta noche le mataron
 »al cavallero,
 125 »a la buelta de Medina,
 »la flor de Olmedo.
 »Esta noche le mataron
 »los seys traydores:
 »bien es, señora mía,
 130 »la muerte llores
 »del cavallero,
 »a la [buelta de Medina,
 »la flor de Olmedo].
 »Esta noche le mataron
 135 »con enboscada,
 »con escopetas fieras,
 »no con espadas,
 »al cavallero,
 »a la [buelta de Medina,
 140 »la flor de Olmedo»].
 Apenas oió la dama
 la triste muerte,
 quando llorando dixo
 de aquesta suerte
 145 al cavallero,
 a la [gala de Medina,
 la flor de Olmedo]:
 «¡Ay, mi don Alonso,
 »ai, mi señor,
 150 »caro te cuesta
 »el tenerme amor!
 »Vamos, escudero,
 »que a vengarla voy,
 »que, si no la vengo,

125 qu'era gala de M. HS.

126 y la f. de O. HS.

127-140 Faltan en HS.

132 Es lícito dudar cómo debe desarrollarse el et[céter]a de RM: aquí y en 139, el carácter de glosa de las estrofas aconseja conservar (pero no impone) la misma forma del villancico; en 146, aunque cabría repetirla (entendiendo la triste muerte... a la buelta...), parece preferible restituir la versión corriente. Ninguna ayuda al respecto presta la parodia catalana del pasaje, que citaré en "Hacia «El caballero de Olmedo» (II)".

141 No oyó la dama apenas HS.

142 El copista de HS escribió la triste nueva, tachando luego la última palabra y añadiendo muerte.

145-147 Faltan en HS.

149 ay, noble s. HS.

150 c. os a costados HS.

153 q. a vengarle boy HS.

154 y si no le v. HS / El doble de RM asegura que no se trata de un error: la, entonces, remite a la triste muerte (142).

- 155 »mataréme yo.
 »Reyne la vengança
 »en mi pecho oy,
 »muera el homicida
 »que mi bien mató.
160 »¡Ay, mi don Alonso,
 [»ai, mi señor,
 »caro te cuesta
 »el tenerme amor!»]

Corramos un discreto velo sobre la paupérrima calidad literaria del texto y posterguemos por el instante los aspectos que iluminan cómo se fue gestando la leyenda del Caballero de Olmedo. A esa gestación nos lleva en más de un punto situar la pieza en la trayectoria del género, en tanto el escrutinio de otros factores nos certifica que nuestro humilde baile, en el jardín de Lope, floreció en una espléndida tragicomedia.

FRANCISCO RICO

Universidad Autónoma de Barcelona.