

HACIA EL CABALLERO DE OLMEDO (II)*

La vulgata rezaba así: la muerte de don Juan de Vivero en 1521, en una sangrienta emboscada, tuvo eco inmediato en la lírica popular, reflejándose, cuando menos, en el villancico "Que de noche le mataron", sobre cuya melodía compuso unas *Diferencias* el insigne Antonio de Cabezón (1510-1566); en tal eco y esencialmente en tal villancico se inspira un manojo de piezas literarias del primer cuarto del siglo xvii, entre las cuales se lleva la gala, flor tardía de la tradición, la tragicomedia de Lope *El Caballero de Olmedo*.

En 1958, sin embargo, J. Romeu Figueras hizo una observación fundamental: las *Diferencias* de Cabezón *sobre el canto del Caballero* no remiten a la letra "Que de noche le mataron", sino a la seguidilla "Decilde al caballero / que non se queje..."¹ La advertencia de Romeu, avalada por monseñor Anglès, quedó imperdonablemente en el olvido hasta que le sacaron punta Jack Sage y Margit Frenk. Desvanecido el espejismo de las *Diferencias* —razonan ambos—, ni un solo dato permite afirmar que en el Quinientos

* La primera entrega (en adelante, I) se publicó en *NRFH*, 24 (1975), Homenaje a Raimundo Lida, 329-338.

¹ "Mateo Flecha, la corte literariomusical del duque de Calabria y el cancionero llamado de Upsala", *AnM*, 13 (1958), p. 92. La identificación fue aceptada por H. Anglès, ed. A. de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), III, Barcelona 1966, pp. 15, 60-62. El tema musical de "Decilde al caballero" lo aprovecharon también Nicolás Gombert, Cristóbal de Morales, Diego Pisador y Juan Vázquez (éste, con otro viejo texto: "Por vida de mis ojos / el caballero"; cf. J. SAGE, en J. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, Londres, 1970, p. 183, nota 41, y en su *Critical guide* de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Londres, 1974, p. 16, nota 5). Margit Frenk, "El «canto del Caballero» y el *Caballero de Olmedo*", *NRFH*, 22 (1973), 101-104, se sorprende de que Anglès diga que la melodía de las *Diferencias* "no es la misma de «El cavallero de Olmedo»": "Como si se conociera la melodía de este cantar", acota (p. 104, nota 9); pero no aventura expresamente la posibilidad de que sí fuera la misma, de suerte que "Decilde al caballero", "Por vida de mis ojos" (en J. Vázquez) y "Que de noche le mataron" tuvieran una música común.

circulara la copla "Que de noche le mataron": "sobre el cantar (y el baile) del Caballero de Olmedo no tenemos más testimonios que los que empiezan a proliferar desde comienzos del siglo xvii. Si existió antes —como es probable—, nada sabemos"². El profesor Sage arriesga además una conjetura: pues "Que de noche le mataron" aparece por primera vez "in 1606 in the anonymous *Caballero de Olmedo* play, it may not have existed as a popular song until this play helped to popularize it". Pero no acaban ahí las estimulantes consideraciones del erudito británico: dados los desacuerdos entre la leyenda del Caballero y las circunstancias de don Juan de Vivero —opina—, "it seems clear that the 1521 murder of Vivero by Miguel Ruiz was not the sole source and probably not the main source of the «Caballero de Olmedo» story", ni siquiera "the well-spring" de donde brotaron al cabo "the artistic re-creations of the story"³.

Sic transil gloria mundi. La vulgata de hace unos años exige ahora corrección en puntos cruciales, y quizá es mejor descartarla sin contemplaciones. Con todo, me pregunto si no contenía una verdad más profunda que ciertas hipótesis que quieren arrinconarla. En efecto: "nada sabemos" con seguridad sobre la fecha y la procedencia de nuestra seguidilla. ¿Hemos de asistir por ello insensibles a una nueva muerte de don Juan de Vivero, a una *mors secunda* que se lo arrebate al mundo de la literatura? Pienso que no.

Cuatro versiones primarias nos dibujan —por el momento— la estampa poética del Caballero de Olmedo: una comedia anónima, cuyo manuscrito lleva la fecha de 1606 (y no fue publicado, al parecer, sino más de dos decenios después); un baile contenido en el *Cancionero de 1615*, y otro impreso en la *Séptima parte* (1617) lopeveguesca; y, en fin, la gran tragicomedia del Fénix⁴. Para mí, no hay duda ninguna: las cuatro versiones presentan la muerte del Caballero en decisiva coincidencia con la de don Juan.

² M. FRENK, art. cit., p. 104.

³ J. SAGE, 1974, pp. 15-23, 43-45 (22, 18, 43); por disculpable lapsus, se repite ahí que *El Caballero de Olmedo* anónimo "appears in print in 1606". Ni qué decir tiene que las citas y los resúmenes que doy en el texto no hacen justicia a las argumentaciones del profesor Sage: el lector debe consultar su admirable *Critical guide* (que en adelante aduzco sin más indicación que el nombre del autor).

⁴ Véanse, respectivamente, *Comedia de El Caballero de Olmedo*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1944; mi edición del *baile manuscrito* (así lo designaré en adelante) del *Cancionero de 1615*, en I, pp. 332-338, y las varias que relaciono ahí mismo, p. 329, nota 1, del *baile impreso* (según lo llamaré) en la *Séptima parte*; y Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1981, trabajo éste enteramente rehecho y puesto al día, con las referencias bibliográficas precisas para justificar algunos asertos aquí no documentados.

Los legajos de Simancas⁵ hablan con la claridad suficiente. El 6 de noviembre de 1521, don Juan de Vivero, en una jaca, "e Luis de Herrera, su mayordomo, en una mula", marchaban "por el camino real de la villa de Medina del Campo para la dicha villa de Olmedo". Cuando llegaban "salvos e seguros... cerca de la casa que dicen de la Sinovilla", fueron acometidos por Miguel Ruiz, "e otros tres hombres con él, armados con coseletes e lanzas e a pie", que les "estaban aguardando sobre asechanzas... quedando otros en reguarda". Miguel Ruiz, "segura e alevosamente...", le dio una gran lanzada al dicho don Juan, de que le quedó el hierro en el cuerpo e murió dello casi súpitamente". "No contento de lo susodicho, diz que mandó a los dichos hombres que con él venían que matasen al dicho Luis de Herrera, los cuales lo pusieron por obra de lo matar y le dejaron por muerto". Los asesinos se acogieron al Monasterio de la Mejorada y lograron después poner más tierra por medio. Contra ellos y contra sus instigadores se querelló repetidamente la viuda doña Beatriz de Guzmán; pero, quejosa de la lentitud e ineficacia de los procedimientos oficiales, instó también y en julio de 1522 obtuvo que se declarara a Miguel Ruiz "por enemigo" legal, de suerte que "los parientes dentro del cuarto grado del dicho don Juan de Vivero" pudieran "herir e matar e lisiar" al homicida "sin caer ni incurrir por ello en pena alguna".

No hay discrepancias de relieve entre las fuentes literarias mencionadas y el relato de los hechos en los documentos judiciales inmediatos al suceso. Cierto: el Caballero de Olmedo y don Juan de Vivero encuentran la muerte cuando van de *Medina a Olmedo* (no de Olmedo a Medina, no en una de las dos villas)⁶ y *en compañía de un mayordomo o escudero*⁷. Los agresores actúan *a traición* y *en cuadrilla* (de cuatro o seis)⁸: el señor muere prácticamente *sin*

⁵ Descubiertos y extractados por JOSEPH PÉREZ, "La mort du chevalier d'Olmedo. La légende et l'histoire", *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, t. 2, Paris, 1966, pp. 243-251; en general, modernizo la ortografía de los textos citados a lo largo del presente artículo.

⁶ Nuestros textos se esfuerzan a veces por dejarlo claro, como procurando confirmar un dato consabido: de ahí seguramente la curiosa variante de la seguidilla en el baile manuscrito ("*a la vuelta* de Medina", v. 125) o una formulación como la de Lope ("Partió de Medina a Olmedo", v. 2656; cf. comedia anónima, v. 2825: "partió a Olmedo don Alonso"). Los lopistas no han llegado a explicar los versos 1408-9 del *Peribáñez*: "Que de Medina venía / oí yo siempre cantar"; sospecho que la clave para aclararlos está en la tradición poética sobre el Caballero de Olmedo.

⁷ En Lope, don Alonso se pone en camino antes que Tello, quien le previene: "bien puedes partir sin mí, / que yo te sabré alcanzar" (vs. 2130-31); cosa semejante ocurre en la comedia anónima, pp. 127-128, pero Galapagar alcanza de hecho al Caballero mientras éste riñe con los asesinos.

⁸ El baile impreso (v. 65) y el manuscrito (v. 115), al igual que Lope

*ocasión de defenderse como cumple a un caballero*⁹, mientras el criado, déjesele o no "por muerto", *le sobrevive* y quizá alcanza a denunciar a los culpables¹⁰. La dama de la víctima no sólo demanda justicia, sino que aspira a *vengarse por sí misma*¹¹.

Pues bien: a mi entender, ese substancial acuerdo de los acontecimientos de 1521 con las cuatro versiones teatrales cerca de un siglo posteriores asegura que el Caballero de Olmedo es una transposición de don Juan de Vivero al dominio de la fantasía literaria. Mas ¿cuál es el enlace entre los unos y las otras? No creo verosímil ponerlo en una relación histórica en prosa, por definición detallada con pelos y señales. El profesor Sage se inclina a atribuir a la comedia de 1606 un papel cardinal en la divulgación de nuestro

(v. 2672), apuntan las cifras lapidariamente: "seis envidiosos le aguardan", "salen seis hombres a él", "veo seis hombres corriendo". La comedia anónima —la versión conservada con fecha más temprana— demuestra cuán arraigado estaba en la tradición el número seis, por la misma inhabilidad con que lo subraya: "Junta otros cuatro contigo, / que... / ha de morir a mis manos" (vs. 1510-12); "él y otros cinco salieron / a este paso" (vs. 1802-3; y cf. 1589 +). Don Juan de Vivero fue asaltado por "Miguel Ruiz e... otros tres... quedando otros en reguarda"; huido Ruiz, los magistrados detuvieron o condenaron a tres hombres —dos de ellos, cómplices directos, "que fueron en el dicho delito"— y a dos mujeres (J. PÉREZ, art. cit., p. 248).

⁹ El arma es una lanza en la realidad, la comedia anónima y el baile impreso (y compárese, respectivamente, "Atraviésale esa lanza", v. 1634, "y atraviésale una lanza", v. 67); las escopetas empleadas en el baile manuscrito (vs. 116, 135-7) y en Lope (vs. 2458-63) realzan que al protagonista no se le concede la oportunidad de morir como es propio de su condición: pues entre caballeros eran lícitas todas las armas, "con tal que no fuesen aquellas que llaman máquinas o asechanzas, como son las ballettas y tiros de pólvora, con que se matan los hombres por asechanzas que no ven ni pueden remediar" (J. L. DE PALACIOS RUBIOS, *Tratado del esfuerzo bélico heroico* [1524], ed. J. Tudela, Madrid, 1941, p. 62; cf. J. A. MARAVALL, *Utopía y contrautopía en el "Quijote"*, Santiago de Compostela, 1976, pp. 139-140). El pasaje del baile manuscrito donde más clara se echa de ver esa actitud se cuenta entre los parodiados en la *Tragicomèdia pastoral de amor, firmesa y porfia* (ca. 1643), de Francesc Fontanella: "Aquesta nit la mataren / en esta casa, / a mossegadas feras, / que no ab espasa, / a la botella, / [a la gala de Marina, / la flor de Calella]" (*apud* J. Rubió i Balaguer, en G. DÍAZ-PLAJA ed., *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1956, vol. IV, t. I, p. 535; comunicación de J. Romeu).

¹⁰ El "le dejaron por muerto" de los documentos es ambiguo, pero parece seguro, por la diferencia de fraseología, que el mayordomo no murió "casi súptamente" como don Juan. En la comedia anónima, el Conde suena a curioso trasunto de Miguel Ruiz, al ordenar: "Adelántese esos dos / y den la muerte al criado" (vs. 1640-41); en cambio, es éste el único de nuestros cuatro textos en que no es el escudero quien da la noticia a la dama, aunque sí, como en los restantes, delata a los asesinos.

¹¹ Lope únicamente retiene el primer rasgo, y el baile impreso prescinde además del segundo; cf. *infra*, p. 284-285.

tema y no falta algún elemento en favor de la hipótesis. En todo caso, ese descabellado melodrama no sólo es la variante de la leyenda con fecha explícita más antigua, sino también, por cuanto sé, la única que se deja acercar a los lugares del crimen de 1521. Si de ahí puede venirle el prurito del salpicar la acción con unas gotas de color local¹², el marco temporal en que la sitúa responde a la libérrima voluntad del autor, visiblemente deseoso de dar una cierta dignidad y justificación históricas a la trama¹³. Pero justa-

¹² Nótese las referencias a "la Antigua" (v. 299), la Mejorada (pero... como residencia de "un sacerdote / que allí hace vida santa" y confesará al Caballero; vs. 1680-84), Santa Clara (v. 2867) y Castronuño (v. 201, y cf. p. 202; que don Juan de Vivero fuera señor de Castronuño ha de ser coincidencia fortuita). Quién o quienes perpetraran la comedia debían de conocer la Valladolid de 1605, pues los versos 930-982 toman en cuenta las celebraciones que en la capital conmemoraron el nacimiento de Felipe IV (cf. N. D. SHERGOLD, *A history of Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, 1967, pp. 248-249, y "Lope de Vega and the other «Caballero de Olmedo»", *HEMW*, p. 267, nota 2).

¹³ La época de Enrique el Doliente, cuando la última guerra de Portugal, sin duda se le aparecía especialmente caracterizada por la intervención extranjera en la Península, particularidad que explicaba que el villano (primo de la reina, doña Catalina de Lancaster) fuera un "conde inglés". N. D. SHERGOLD, art. cit., p. 271 y nota 13, insinúa que la procedencia de éste tal vez fue "suggested by the unpopular English mission to Spain, headed by the Earl of Nottingham, in 1605", cuya presencia en Valladolid, en efecto, tanta atención y comentarios suscitó (aunque, a la postre, predominaron los juicios positivos, según Tomé Pinheiro da Vega, *Fastiginia*, trad. y notas de N. Alonso Cortés, Valladolid, 2ª ed., 1973, p. 161). Obsérvese, como sea, que si la comedia anónima se vincula a la Valladolid de 1605 se entiende muy bien que los asesinos no sean los "caballeros de Medina" de la tradición (véase *infra*, p. 279): los caballeros de Medina de la realidad coetánea estaban demasiado cercanos y activos (en la "fiesta de toros y cañas por el nacimiento del Príncipe", el 10 de junio, incluso ocurrió que "entró a dar lanzada un caballero de Medina del Campo y hizolo muy mal... , tomó otra lanza éste mismo y hizolo peor"; cf. *Fastiginia*, p. 128, nota 200), de suerte que mejor era evitar resquemores, y aun valía la pena el intento de limpiar la fama de los medineses. El 7 de junio, por otra parte, "representóse la comedia de *El caballero de Illescas*, con tres entremeses, que fueron muy celebrados de los ingleses, y mucho más los bailes, que entendían mejor que la lengua" (*Fastiginia*, p. 119): esa función ¿daría algún estímulo para que se compusiera y quizá subiera a las tablas en 1606 *El Caballero de Olmedo* anónimo? Con los datos al alcance caben escasas especulaciones; pero la capitalidad de Valladolid de 1601 a 1606 y las celebraciones del nacimiento de Felipe IV pudieron contribuir a la repercusión de la leyenda del Caballero, quién sabe si hasta entonces poco conocida fuera de tierras vallisoletanas. La misma dedicatoria de la *Fastiginia* —redactada, cuando menos, sobre apuntaciones de 1605— es síntoma no desdeñable: "con el asiento de la corte, está Valladolid otra de la que dejasteis, y hoy en ella todo lo bueno de España, pues de Granada, Sevilla, Toledo y hasta Francia vinieron infinitas personas a ver las fiestas y tras de los hombres, las damas, la gala de Medina, la flor de Olmedo" (p. 36).

mente tal designio hace inconcebible que, de caerle en las manos, no aprovechara cualquier crónica o noticia fidedigna sobre don Juan de Vivero, como luego se apresuró a aprovecharla él mismo o un no menos escurridizo colaborador¹⁴ (testigo, fuera quien fuera, de la curiosidad del Seiscientos por los orígenes de la leyenda del Caballero). No, no es admisible que las versiones teatrales se remonten ni a una relación histórica¹⁵ ni a una narración oral en prosa, género siempre invertebrado cuyo carácter se aviene mal con la fijación de motivos en que se articulan las recreaciones artísticas del asesinato de don Juan. Pareja fijación, en cambio, apunta con firmeza a una raíz poética común, nacida al calor del suceso, si desde el principio sometida a la deformación novelesca que es regla universal para difundir en verso apíodos reales¹⁶.

Los móviles de Miguel Ruiz nunca quedaron esclarecidos satisfactoriamente, o eran, si acaso, demasiado prosaicos para impresionar a nadie (se hablaba de que don Juan o los amigos de don Juan le habían "afrentado e dado de palos")¹⁷. Pero sí era impresionante de suyo el asesinato sangriento de un noble joven y aureolado del prestigio de don Juan: caballero de Santiago, triunfador en Tordesillas (1520) y Villalar (1521) al servicio de Carlos V, recién electo regidor de Olmedo. Si el suceso anduvo en cantares, es comprensible que sólo se retuviera el núcleo llamativo —la muerte trágica del Caballero¹⁸— y se prescindiera de los ante-

¹⁴ Entre las décimas iniciales se introduce una quintilla (vs. 21-25) para añadir el apellido "Vivero" al "don Alonso Girón" protagonista, y la impresión del Seiscientos registra otras manipulaciones en idéntico sentido (cf. E. JULIÁ, *op. cit.*, pp. 169, nota 1, y 172, nota 12).

¹⁵ A la misma conclusión llega J. SAGE, pp. 17-18, 43, con muy distintas premisas, aunque no siempre exactas: verbigracia, quien preparara la edición de la comedia anónima sí sabía "anything about the affair" de 1521 (cf. *supra*, nota 14), y no eran inaccesibles "the sixteenth-century accounts" sobre el suceso: Gil González Dávila poseía un manuscrito de la relación de fray Antonio de Aspa (cf. F. FITA, en *BAH*, 46, 1905, p. 343; ms. 9/526, colección Salazar, H-3, de la Real Academia de la Historia, fol. 51; y mi edición del *Caballero* de Lope, p. 39, nota 4).

¹⁶ Véase, por ejemplo, D. BEN-AMOS, "Catégories analytiques et genres populaires", *Poétique*, 1974, núm. 19, pp. 265-293, especialmente p. 279.

¹⁷ Cf. J. PÉREZ, art. cit., p. 249, nota 28.

¹⁸ "Caballero de [Olmedo]", como única seña de identidad, se llama de hecho a don Juan en primavera de 1521, cuando, para reiterar su fidelidad al Emperador, Olmedo envió a los Gobernadores "a Francisco de Buytrón, vicario de esta villa; a don Juan de Vivero, *caballero de la misma*; a Diego Troche, regidor", etc. (*apud* F. FITA, "El Caballero de Olmedo y la Orden de Santiago", *BAH*, 46, 1905, pp. 400-401). Don Juan tenía "amigos y deudos" en Medina (lo precisa la relación de fray Antonio de Aspa: cf. *supra*, nota 15), donde para muchos no sería sino "el caballero de Olmedo" que frecuentaba la villa. En su forma más recordada, la copla "Que de noche le mataron" presenta una perspectiva doble (históricamente exacta), medinesa y olme-

cedentes, nebulosos e insípidos, o, según el género, se imaginaran unos más emocionantes.

Entre esos posibles cantares, la raíz poética común a las principales ramas de la leyenda es fácil que se hallara en un romance. Los romances noticieros de ámbito nacional, "que alcanzan gran difusión hasta llegar a hacerse tradicionales", van eclipsándose a lo largo del período de los Reyes Católicos, pero en ningún modo desaparecen. Conviven, además, con otros "romances noticieros de carácter privado" o local¹⁹, de menor divulgación y con frecuencia proclives a la ramplonería, aunque el estilo quiera arrimarse "a los modelos del Romancero viejo", "piedra de toque... , voluntaria o involuntaria", de las baladas posteriores²⁰. Con tal linaje se emparentaría, sospecho, el romance sobre el Caballero que más de un indicio nos permite entrever.

En efecto, Cristóbal de Castillejo cierra varias estrofas de "La fiesta de las chamarras" (¿hacia 1537?) con sendos pares de octosílabos tomados de romances o de expresiones proverbiales. En el caso están los dos versos que nos importan,

Caballeros de Medina
mal amenazado me han²¹,

pues el *vocabulario* de Correas los registra puntualmente, al par que les añade una acotación preciosa: "Al de Olmedo"²². No hay razón para desestimar el testimonio de Correas²³, apoyado en un

dana; por lo mismo, la designación "el caballero de Olmedo" no puede fundarse sólo en ella: date de cuando date, la copla hubo de correr paralela a formulaciones que hicieran notorio que, aun siendo "la gala de Medina" a la vez que "la flor de Olmedo", no se trataba de "el caballero de Medina", sino "de Olmedo".

¹⁹ Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. 2, Madrid, 1953, pp. 52-65 (cito de la p. 52; corrija-se lo dicho en la p. 54, ad nota 56, a la luz de A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, 1976, pp. 222-224).

²⁰ E. ASENSIO, "Dos romances del tiempo de Felipe II: la muerte de Egmont y los amores de Gonzalo Chacón", *HJMH*, pp. 65-77, esp. pp. 77, 66.

²¹ C. de CASTILLEJO, *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, t. 2, Madrid, 1957, p. 203, vs. 519-520.

²² Ed. L. Combet, París, 1967, p. 380 a.

²³ Como hace J. SAGE, pp. 18-19, al rechazar la tesis que propuse en mi primera edición de la obra de Lope (1967) y dar por supuesto que un romance sobre don Juan de Vivero tenía que ajustarse escrupulosamente a los hechos documentados en los papeles de Simancas. Mi admirado amigo piensa también que el calificativo de "vieja" aplicado por Correas a la seguidilla del Caballero no significa "necessarily that it was more than ten or twenty years old" (*ibid.*), pese al cuidado del Maestro en separarla de "la nuevas" y en presentarla, con otras, como "ejemplos de las seguidillas viejas... , para que no entiendan que es invención moderna" (*Arte de la lengua española caste-*

conocimiento de la materia incomparablemente superior al que hoy nos es hacedero conseguir: los dos octosílabos debían oírse, en boca del protagonista²⁴, en un romance sobre el Caballero de Olmedo.

El primero reaparece en la tragicomedia de Lope, y no en lugar baladí, sino en el desenlace, en el romance que recapitula la muerte del héroe, y aun precisamente al iniciarse la narración del suceso:

La noche de aquellas fiestas
que a la Cruz de Mayo hicieron
caballeros de Medina,
para que fuese tan cierto
que donde hay cruz hay pasión...²⁵

Como reaparece en el romance que el Príncipe de Esquilache (antes de 1639) dedicó a la leyenda y donde el contraste con el verso siguiente se diría que lo identifica como acuñación bien nonocida:

En él armado le espera
con sus parientes don Diego,
caballeros de Medina,
no en el valor caballeros²⁶.

En cuanto al segundo octosílabo citado por Castillejo y dilucidado por Correas, repite a la letra uno de los momentos más célebres de las *Quejas de doña Lambra* ("los hijosedoña Sancha mal amenzado me han"), con maña muy propia de las baladas del siglo XVI insertas en la categoría (cf. *supra*, nota 19) en que presumiblemente figuraría la del Caballero, "ya que los autores, enamorados o empapados [del estilo de los romances viejos], lo prolongaban en los romances noticiosos no como remedo simiesco sino como forma espontánea de visión de la historia"²⁷.

llana, ed. E. Alarcos García, Madrid, 1954, pp. 448-450). A mí me cuesta admitir que cuanto un folclorista tan experto dijo sobre el Caballero sea erróneo o *misleading*.

²⁴ La concordancia de Correas y Lope (véase dos párrafos abajo) descarta que fueran en boca de la dama, doblada de doña Lambra.

²⁵ Versos 2647 ss. Aquí, como en otros pasajes del romance lopeveguesco, creo perceptible el quiebro entre los factores más directamente tomados de la tradición (vs. 2647-9) y la "glosa" con que los comenta el autor (vs. 2650-1): la "noche" de la seguidilla, las "fiestas" y "la Cruz de Mayo" del arranque del baile manuscrito, los "caballeros de Medina" del romance, por un lado, y, por otro, el juego de palabras del dramaturgo.

²⁶ *Apud* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. 5, Madrid, 1949, p. 61.

²⁷ E. ASENSIO, art. cit., p. 66. Justamente en el más antiguo "romance noticioso de carácter privado" que aduce MENÉNDEZ PIDAL, *loc. cit.*, p. 53, el protagonista decía: "Caballeros de Castilla, no me lo tengáis a mal", con for-

A juzgar por las correspondencias verbales manifiestas en ese minúsculo residuo, nuestro perdido romance estaba en la encrucijada del Romancero viejo y los nuevos romances que tanto papel tienen en las versiones teatrales que nos ocupan. Que ninguna de éstas ofrezca un equivalente riguroso y exacto de la situación evocada en los dos versos en cuestión nos brinda, paradójicamente, una evidencia nada desdeñable. La comedia anónima acumula truculentas amenazas contra el caballero (valga una lindeza de muestra: "... un millón me dad de vidas / para que quite otras tantas / a las trifaucos gargantas / que mi bien han devorado"; vs. 1364-7)²⁸, pero quienes las profieren, ante la dama y la propia Reina, son el "Conde inglés" y "Rodulfo, caballero extranjero", no "caballeros de Medina" algunos (cf. *supra*, nota 13), que también brillan por su ausencia en los bailes, manuscrito e impreso. En la tragicomedia de Lope, en cambio, si no faltan amenazas contra don Alonso²⁹, el acento se carga con mayor fuerza en ser los traidores "caballeros de Medina", "y que están en su lugar, / donde todo gallo canta" (vs. 952-3), aunque se les antoje "patria... ingrata" (1840). Hay más: Miguel Ruiz era vecino de *Olmedo*. El romance, por tanto, y según suele ocurrir en los relatos de crímenes (en prosa como en verso)³⁰, debía de conjugar una notable fidelidad en la narración del asesinato con la libre inventiva respecto a las causas que lo motivaron y las personas que intervinieron en él. Miguel Ruiz había andado resentido contra don Juan de Vivero³¹, pero la cosa daba poco de sí: es comprensible que buscando una explicación más sensacional, y al hilo de la antigua rivalidad entre las dos villas implicadas³², se llegara a involucrar en la trama a unos borrosos "caballeros de Medina". Ahora bien: si al achacarles la culpa a éstos Lope no podía apoyarse en la historia, ni en la comedia anónima, ni en los bailes, no es desatinado concluir que se apoyaba en el romance aquí conjeturado o en una fuente ligada

mulación y asonancia que lo aproximan al fragmento transmitido por Castillejo; y el tal romance —asimismo perdido— trataba un incidente ocurrido en Valladolid, con algún episodio en Medina del Campo (cf. H. del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. J. de M. Carriazo, t. I, Madrid, 1943, pp. 441-444).

²⁸ Cf. vs. 526-31, 625-9, 1348-52, etc. No sé, obviamente, si las "amenazas" del romance tienen que ver con el motivo de los agujeros, apuntado en el baile manuscrito y en la comedia, y esencial en Lope.

²⁹ Véanse vs. 695-700, 1377-9, 2036-72, etc.

³⁰ No hay que ir más allá de las historias locales que tratan de don Juan de Vivero (cf. J. PÉREZ, art. cit., pp. 245-246, y el pról. a mi edición), contestes en los hechos y distantes en cuanto a los móviles.

³¹ Cf. J. PÉREZ, art. cit., p. 249.

³² Comp. sólo J. SAGE, pp. 91-92.

al romance y distinta de las demás versiones prelopescas que conservamos.

Todavía una reflexión aboga por la existencia de tal romance. Lope y el rimador o rimadores de 1606 enmarcan la acción en la Edad Media, uno bajo Juan II, el otro bajo Enrique III. ¿Por qué la convergencia y la disparidad? Porque —opino— la leyenda les llegaba sin precisiones cronológicas, mas por un cauce con aroma de época: un romance, donde el regusto medieval del género en sí se acusaba por la diáfana reminiscencia de las *Quejas de doña Lambra*. ¿Quizá el octosílabo “mal amenazado me han” no era su única deuda para con la venerable balada de raigambre épica? La rencorosa doña Lambra y, “so faldas del su brial”, las airadas heroínas de la epopeya, las damas implacables de los plantos, las voces y gritos femeninos de tanta poesía popular, ¿pudieron fundirse en alguna manera con la imagen real de la viuda de don Juan exigiendo venganza y dispuesta a cobrársela por sí misma? No es una pregunta arbitraria, pues a un arquetipo de esa progenie responde en última instancia “la viuda por casar” de la comedia anónima y la briosa enamorada del baile manuscrito (“Reine la venganza / en mi pecho hoy, / muera el homicida / escinden (abajo lo veremos) nuestros cuatro textos primarios. que mi bien mató”, etc.; vs. 152-9), en las dos familias en que se

Demasiadas interrogaciones similares han de quedar por hoy sin respuesta. No obstante, la explicación más plausible de los decisivos contactos entre los acontecimientos de 1521 y la leyenda del Caballero sigue pareciéndome que reside en el romance evocado por Castillejo³³. Si tuvo una cierta difusión nacional durante un par de decenios, en la segunda mitad del siglo —a juzgar por la falta de referencias³⁴— pudo verse relegado a las tierras vecinas al escena-

³³ Si no contáramos con la cita de Castillejo, cuyo metro y fraseología —en concordancia con otros indicios— hacen pensar mayormente en un romance, también habría asideros para conjeturar unas coplas que glosaran o desarrollaran un villancico sobre la muerte de don Juan (incluso muy afín a “Que de noche le mataron”), por el estilo de las varias conservadas que parten de la canción “Los comendadores, / por mi mal os vi” (cf. M. FRENK, “Un desconocido cantar de los Comendadores, fuente de Lope”, ahora en sus *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, 1978, pp. 221-234). Véase *infra*, nota 54.

³⁴ Que no porque el suceso careciera de repercusión (como piensa J. SAGE, p. 18: “the 1521 affair was a local issue, not a national scandal likely to reach many ears outside Olmedo or Medina”): en Palencia y Burgos, en Pamplona y Vitoria se dictaron provisiones sobre el caso; de Ávila y otros lugares llegaron parientes de don Juan; en Valencia se apresó a dos cómplices de Miguel Ruiz “que fueron en el dicho delito”; en la corte, Francisco de los Cobos, el Almirante y el Condestable de Castilla se ocuparon del asunto; y el mismo Emperador fue consultado sobre los bienes de “Miguel Ruiz, vecino de

rio del crimen, hasta que la estancia de la Corte de Valladolid, desde 1601 (cf. notas 13 y 49) le restituyó una relativa popularidad: directamente o, sobre todo, indirectamente, a través de formas literarias más al gusto del momento, pero en deuda decisiva con el romance originario.

Al cual no cabe confundir, por supuesto, con ninguna de las dos variantes del romance que sirve de cañamazo al baile manuscrito y al baile impreso. Dos variantes, digo, y un solo romance, pues resulta evidente la sujeción de las dos a un solo hilo argumental, a una sola secuencia de motivos, por más que el manuscrito se complazca en dilatarlos uno por uno³⁵ para animar el espectáculo con el canto, la coreografía, la pantomima. Pero ese rosario de cuentas narrativas y descriptivas que las dos desgranán transluce un modelo y *terminus post quem* inequívoco: el romancero morisco. Más ceñido a la letra el inicio del baile impreso (cf. *infra*, nota 38), ambas variantes del romance, sin embargo, están por igual construidas con los ingredientes tópicos de la combinatoria morisca, y en particular transidas de ecos del ciclo de Gazul.

La rivalidad y las amenazas por celos; el galán que se lleva los ojos de las mujeres —“a las ventanas”, en los balcones—, al pasear la plaza, triunfar con el rejón y vencer en las cañas, en un ambiente con rica decoración de cabalgaduras, armas, vestidos; “las cañas” que “se vuelven lanzas” (cf. *infra*, nota 39), y Gazul que atraviesa con una, “a la mitad de la noche”, el cuerpo del pretendiente que ha conseguido a la dama; la maldición de Zaida, “esposa y viuda en un punto”, para que a Gazul —en perpetuo ir y venir entre (Medina) Sidonia y Jerez—, de vuelta a su lugar, “en

Olmedo, ... porque mató a traición a don Juan de Vivero” (*apud* J. PÉREZ, art. cit., p. 250, nota 34).

³⁵ En rigor, el único aspecto del baile impreso que carece de equivalente en el manuscrito es la presentación del escudero (vs. 9-12), figura, con todo, cuya función es idéntica en ambas obras (y cf. *infra*, nota 38, al fin). A su vez, la única viñeta relevante del manuscrito que se echa de menos en el impreso es la salvación por el Caballero de “un hombre” al que acosa el toro (vs. 21-36): “un hombre” que en Lope resulta ser el asesino del Caballero (vs. 2014 ss.). Aunque el dato confirma en principio el parentesco de Lope y el baile manuscrito —frente a la comedia anónima y el baile impreso—, no hay que concederle demasiada importancia, porque los episodios de ese corte eran triviales (véase sólo el romance “Aquel valeroso moro” en la *Novena parte del Romancero general*, y L. de Vega, *Los Vargas de Castilla*, ed. Acad., t. 10, p. 295, o *La competencia en los nobles*, ed. AcadN, t. 4, p. 284) y porque también en la pieza fechada en 1606 el Caballero salva a su rival, aunque de muy otro lance (vs. 1136 ss.); si Lope usó ciertos factores de la comedia anónima (cf. *infra*, nota 62), su acierto radica en haber concentrado con agilidad dos motivos independientes: salvar a “un hombre” del toro, salvar al rival y asesino.

medio del camino”, se le hiele la sangre cuando le salga al encuentro otro rival, ¡y ojalá quede “cautivo... o muerto”! Son ésas circunstancias y situaciones del romancero de Gazul³⁶ —y a menudo con copiosa equivalencia en el resto de la materia morisca— que se transparentan al fondo de los bailes del Caballero. Por ahí, el romance que los sustenta se revela como una reelaboración del viejo romance sobre don Juan de Vivero a la luz de la moda morisca tan boyante en el último decenio del siglo XVI³⁷. O mejor dicho: como el dibujo de un marco, unos personajes y una acción, todo de aire morisco, para ajustar a los estereotipos del día el relato de la muerte del Caballero según el primitivo romance de don Juan (quizá en el baile impreso se aprecia particularmente la sutura entre una primera parte renovadora y una segunda parte conservadora)³⁸. ¿Favorecían la confluencia ciertos rasgos de ese romance originario en los que la realidad de 1521 se prestaba especialmente a una motivación y reinterpretación en clave morisca? Por fijarnos solamente en uno de los elementos apuntados en el ciclo de Gazul, recordemos que a don Juan le mataron “de una gran lanzada”. Esa lanzada, vista con la óptica del celeberrimo motivo de que “las

³⁶ Aparte la muestra de la nota 38, baste remitir en conjunto a los textos coleccionados por Durán en *BAE*, t. 10, núms. 29-48, y al análisis de doña MARÍA GOYRI, en *NRFH*, 7 (1953), pp. 403-416. Una útil ojeada al ciclo morisco, con bibliografía, da recientemente A. CARREÑO, *E romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, 1979, pp. 55-116.

³⁷ También refleja los hábitos del romancero morisco la prolijidad con que la comedia anónima, en el acto II, se entretiene en tratar el sarao, los toros y las cañas, sin llegar a integrar esas estampas en la acción central, como sí hace Lope con las que mantiene (cf. *supra*, nota 35, al fin).

³⁸ Las reminiscencias moriscas son fuertes desde el mismísimo *incipit* (“A jugar cañas en lunes... / muy galán parte a Medina...”), calco del cliché usado para Gazul (“A jugar cañas a Gelves”, núms. 37, 42; “se parte Gazul a Gelves / contento a jugar las cañas”, núms. 40, 43), y continúan con préstamos literales (“mil damas a las ventanas”, “en un bayo y cabos negros”, vs. 15, 18; “dejando en cada balcón, / mil damas amarteladas”, “de cabos negros y baya”, Durán, núm. 88, sobre Muza) y deudas de disposición y contenido (“y en llegando a la ventana / de doña Elvira Pacheco, / besa la tierra el caballo / en señal de su respeto”, vs. 21-24; “haciendo que se arrodille / y el suelo en su nombre bese”, núm. 37, sobre Gazul, con abundantes análogos), etc., etc. Pero las reminiscencias moriscas desaparecen en cuanto el Caballero sale para Olmedo; y precisamente es ahí donde el baile impreso (tras cambiar de asonancia) y el manuscrito se reconocen con singular claridad como variantes de un mismo texto, por encima de las formulaciones peculiares a cada uno. Cf., por ejemplo (impreso, vs. 68-72: “Vuelve el escudero triste, / lleno de mortales ansias, / a Medina con la nueva, / y así le dice a su dama: / «Esta noche...»”; manuscrito, vs. 119-23: “El escudero se escapa / y a Medina dio [da *HS*] la vuelta; / entra en casa de su dama, / dándole estas tristes nuevas: / «Esta noche...»”; y comp., respectivamente, vs. 64-7, 76-83, con 115-9, 141-52.

cañas se vuelven lanzas"³⁹, bien podía incitar a poner los antecedentes del crimen en el esplendor de unas fiestas (y tanto más cuanto eran famosas las de Medina y todavía a finales de siglo se guardaba memoria de las proezas taurinas que allí había realizado algún caballero, en 1531, para admiración de "la Emperatriz e las damas")⁴⁰. Ni qué decir tiene que si don Juan regresaba efectivamente de unos festejos de cañas y toros, o si el antiguo romance así lo contaba, la conjunción con los arquetipos moriscos sería aún más tentadoramente cómoda.

Vengo hablando de un solo romance —el esqueje de una balada sobre don Juan de Vivero, trasplantado a un jardín morisco— en tanto camañazo y sustento de los dos bailes. No sería imposible que ese romance se identificara en buena medida con el baile impreso, en cualquier caso muestra de un estadio anterior al manuscrito en la evolución de la leyenda: y ello, por la preservación de algún significativo dato histórico (el arma homicida es aún una lanza)⁴¹, por el mayor apego a los dechados literarios (cf. notas 38 y 39), por la sencillez de la estructura, frente a la complejidad del baile manuscrito⁴². Sin embargo, tengo por más probable que manuscrito e impreso, cada uno por su lado, sigan los pasos de una fuente común: otro baile —hoy perdido—, cuyo hilo conductor hubo de ser el romance al que manuscrito e impreso se sujetan en la narración; otro baile, que incluía ya fundamentalmente, a la altura de las mismas cotas de la narración, los mismos injertos lírico-co-

³⁹ Aunque la idea es frecuente en los romances moriscos, la acuñación famosa (cf. sólo H. E. BERGMAN, *NRFH*, 15, 1961, p. 237 y nota 20) procede del romance de Muza (Durán, núm. 88) cuyos versos iniciales ("Afuera, afuera, aparta, aparta, / que entra el valeroso Muza / cuadrillero de unas cañas") se cantaban también en el baile impreso (vs. 48-51: "...que entra el galán don Alonso / cuadrillero de unas cañas") y en el manuscrito ("...que entra el galán don Alonso, / jugando en Medina Cañas"; vs. 41-43, aparato crítico, e introducción, p. 331), en este último ya con mayor cambio respecto al original.

⁴⁰ Cf. J. B. AVALLE-ARCE, ed., *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, t. 2, Chapel Hill, 1974, pp. 531-532, y LUIS ZAPATA, *Miscelánea*, cl, en *MHE*, 11, pp. 270-272; y comp. la comedia anónima, vs. 1410-20.

⁴¹ Si pretendiéramos colocar el baile manuscrito en cabeza de las cuatro versiones que aquí consideramos, tropezaríamos con el absurdo de que el baile impreso y la comedia anónima —dependientes del manuscrito, dentro de tal hipótesis— reemplazaran la lanza histórica por las escopetas imaginadas y luego Lope, el autor más tardío, volviera a inventar la pólvora... No, la sustitución de la lanza por la escopeta (para hacer el crimen más indigno: cf. *supra*, nota 9) condice plenamente con el proceso de novelización por el que pasó la muerte de don Juan y, en concreto, con el prurito amplificador y refundidor patente en el baile manuscrito.

⁴² Véase el artículo de Rita Goldberg citado en I (p. 330, nota 5), especialmente pp. 68-69.

reográficos que repiten manuscrito e impreso⁴³. Pero tales injertos, y prácticamente por igual orden, también están presentes en la comedia anónima: de modo un poco difuminado —aunque cierto—, casi por vía de alusión o de tributo inconsciente a un modelo⁴⁴; de suerte que *resultan perfectamente explicables como reminiscencias del baile, mientras el baile no se deja explicar a partir de ellos*.

A mi ver, esta última consideración descarta la posibilidad de que la comedia sea la fuente del baile impreso⁴⁵, con el que se agrupa, sin embargo, frente al manuscrito (y la pieza de Lope). Tampoco creo verosímil que el baile impreso sea la fuente de la comedia: falta en él cualquier referencia a la venganza de la dama, y sería demasiada casualidad que el manuscrito y la comedia —apartándose en el importante detalle del arma del crimen— coincidieran en

⁴³ En el baile impreso, esos injertos son cuatro: 1) una coplilla taurina (“¡Ucho ho, ucho ho, hucho ho, / torillo hosquillo, / [ucho ho, torilló, torillejo,] / toro hosco, vente a mí, / vente a mí, que aquí te espero!”), vs. 29-32 y 39-43), de la que se conocen diversas variaciones desde mediados del siglo XVI (véase sólo J. ROMEU FIGUERAS, “*El Toro*, ensalada poético musical inédita”, cit., en I, p. 332, nota 10, pp. 31-33, 58, y “Una nueva versión de la ensalada *El Toro*”, *id.*, p. 169); 2) el principio del romance de Muza, vs. 48-51 (cf. *supra*, nota 39); 3) “Esta noche le mataron...” (vs. 72-75); 4) una adaptación (“Ay, don Alonso, / mi noble señor, / caro os ha costado / el tenerme amor”, vs. 80-83) del antiguo cantar “Rey don Alonso, / rey mi señor” (véase J. M. ALFÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968, núm. 283, pp. 480-481, y añádase la cita que trae el cancionero de Pedro de Orellana, descubierto por Eugenio Asensio y ahora publicado en la revista *Poesía*, 1980, núm. 9, p. 114b). El baile manuscrito introduce asimismo 1) unos versillos taurinos (25-9) de igual linaje que en el impreso (cf. sólo J. ROMEU, “*El Toro...*”, pp. 33, 48, y, por ejemplo, el villancico VII en el pliego suelto de 1670 reimpreso por A. PÉREZ GÓMEZ, *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, IV, Cieza, 1972); 2) en HS, una adaptación del principio del romance de Muza (cf. *supra*, nota 39) que RM (vs. 41-43), reduce por un lado (“Aparta, aparta, / afuera, afuera”) y por otro complementa con un “adarga, adarga” que podía remitir al bailecillo así designado en otras fuentes (vgr. NBAE, 17, p. cclxix); 3) “Esta noche...”, con glosa (vs. 123-140); 4) “Ay, mi don Alonso, / ay, mi señor, / caro te cuesta / el tenerme amor”, con desarrollo (vs. 148-163).

⁴⁴ El injerto 1) del baile impreso se corresponde con el “ucho ho...” de la comedia (pp. 122, 186-187); y nótese la acotación al verso 1435), y el 2) con su “aparta, aparta” (pp. 123, 189); el equivalente de 3), evocado antes de forma más ligera (pp. 88, 100, 122, 124), no comparece con el diseño del villancico hasta la p. 134 (“... de la gala de Medina / y del que fue flor de Olmedo”), aunque sólo se da íntegramente al final del acto III, p. 164 (pero en versión distinta que en el baile: “*Que de noche lo mataron...*”); en cuanto a 4), el “Ay, mi Alonso” de la dama (p. 152), paralelo al “Ay, mi señor” del escudero (p. 134), se extiende en los “Ay, don Alonso, ay, amigo”, “Ay, don Alonso, ay, amer”, de la segunda redacción del desenlace (p. 203).

⁴⁵ Cf., en cambio, J. SAGE, p. 22.

añadirle por su cuenta, o, mejor dicho —con mi planteo—, en restituir ese rasgo (con fundamento histórico) que presumiblemente cerraba el primitivo romance en torno a la muerte de don Juan de Vivero. Una evidencia sí se me ofrece con firmeza: ninguno de los tres textos ahora en cuestión —baile impreso, baile manuscrito, comedia anónima— basta por sí solo a dar razón de los dos restantes, y únicamente suponiendo que se le contaminara con otros materiales cabe achacar al baile impreso un papel substancial en la difusión de la leyenda del Caballero. Así las cosas, se diría justificado suponer que en la raíz de los tres textos hay un baile —perdido en su formulación originaria— que refundía el primitivo romance sobre don Juan de Vivero en otro romance cortado según los patrones moriscos y aderezado con injertos lírico-coreográficos. Porque, además, son mayormente bailes los que nos conservan la etapa prelopesca en el itinerario de la leyenda⁴⁶ y era frecuente que los bailes se compusieran a partir de un romance⁴⁷; porque precisamente “el romance que bailaron unos representantes” se reputó en el siglo xvii principal responsable de las tergiversaciones introducidas en la historia de don Juan⁴⁸; y porque, en analogía no

⁴⁶ Del manuscrito circularon cuando menos cuatro copias (véase I, p. 330), amén de una parodia (cf. *supra*, nota 9). Que el impreso transmitido en texto único y en un volumen publicado en 1617 —mientras el manuscrito se halla ya en un cancionero de 1615—, esté más cerca del arquetipo se me antoja un oportuno aviso de las precauciones que ha de adoptar el estudio de nuestro tema.

⁴⁷ Para los romances nuevos hechos bailes, véase en especial el trabajo de R. Goldberg aducido arriba (*supra*, nota 42). En *El Fénix de España Lope de Vega... Séptima parte de sus comedias...*, Madrid, 1617, los dos bailes que acompañan al del Caballero (*apud* E. COTARELO, *Colección de entremeses...*, NBAE, t. 18, pp. 489-491) comparten con él la intención o el pretexto histórico-noticioso: uno, sobre la embajada del Duque de Mayenne (“la gala de Francia / y flor de Humena”); cf. M. BATAILLON, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, p. 334); otro, sobre la toma de Valencia por don Jaime el Conquistador (“Después de estar vitorioso / de los moros de Valencia...”); excelente muestra de que los bailes no es disocian ni de los metros ni de los motivos del romancero en la segunda mitad del Quinientos.

⁴⁸ En las *Memorias y recuerdos del poder tan grande que tuvo la Ilustre Villa de Medina del Campo*, exhumadas por E. Juliá (cf. *supra*, nota 4), p. 14, se lee: “También me pareció poner, en este cerco, de lo que trata el romance tan sabido del Caballero de Olmedo, para dar a entender que la muerte de este caballero, don Juan de Vivero, que dice el romance ‘la gala de Medina’ y ‘la flor de Olmedo’, no fue por celos de doña Elvira Pacheco como dice el romance que bailaron unos representantes, porque fue muy diferente”. Aunque aquí se distinguen “el romance tan sabido”, el “que dice... ‘la gala de Medina’”, por un lado, y, por otro, “el romance que bailaron unos representantes”, no es imprescindible entender que las dos primeras menciones remitan al romance primitivo: pueden simplemente referirse a la seguidilla, con la misma laxitud en el empleo de la palabra “romance” que en el verso 566

despreciable, en seguida comprobaremos que Lope se inspiró en el baile manuscrito.

La perspectiva de ese baile perdido —cuyo más cercano descendiente se halla en el impreso— da pie a un par de conjeturas sobre la seguidilla que hasta ayer suponíamos atestiguada por Antonio de Cabezón y que hoy no descubrimos hasta el filo de 1600⁴⁹. Pues si los otros injertos lírico-coreográficos del baile acomodan a las circunstancias del Caballero unas piezas preexistentes no nacidas en torno a don Juan de Vivero, ¿por qué no estará en igual caso la seguidilla “Esta noche le mataron”?⁵⁰ Si el “Ay, don Alonso” que despedía el baile teatral es una diáfana adaptación de la danza⁵¹

de la tragicomedia de Lope (cf. mi nota *ad loc.*); casi otro tanto cabe apostillar respecto al “romance” citado en *El Caballero de Olmedo* burlesco (1651) de Monteser (*BAE*, t. 49, p. 170) y que ahí seguramente designa al tiempo a la seguidilla y al baile impreso (recordado éste en una versión que, en armonía con cuanto llevamos observado sobre la trayectoria de nuestros bailes (cf. *supra*, notas 38 y 39), va alejándose de los modelos moriscos: “Para salir a los toros / la víspera de San Pedro, / vistiéndose está en Medina / el Caballero de Olmedo”, p. 167a).

⁴⁹ Pese a la sugerencia de W. L. FICHTER, en *HR*, 14 (1946), p. 265, la documentación más antigua no es la parodia de *El santo negro Rosambuco*, *Acad.*, t. 4, p. 375: “Yesta noche le mantaron / a la Cagayera, / quen langalan den Mieldina, / la flor de Omiela”. S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968, p. 393, ponen la obra antes de 1607: en 1604 o incluso “mucho” más atrás... Pero E. TERNI ARACONE, *Studio sulle “comedias de santos” di Lope de Vega*, Messina-Firenze, 1971, p. 176, nota 313, muestra que no cabe situarla antes de 1606. No salimos, pues, de 1606, y, sin embargo, el habérselas con una parodia nos garantiza el conocimiento previo —y amplio— de la seguidilla. Los indicios cronológicos convergen: si la seguidilla —según propongo— surge del baile dramático, éste es posterior a los romances moriscos “Por la plaza de Sanlúcar” y “Afuera, afuera” (Durán, núms. 37 y 88; cf. *supra*, notas 38 y 39), y aun parece probable que el romance sobre don Juan, en que se inspira hubiera quedado olvidado en Valladolid hasta que la Corte se instaló allí. Al respecto, adviértase no sólo el substrato vallisoletano de la comedia anónima (cf. *supra*, notas 12 y 13), sino también la coincidencia de que un tema de aquellos parajes se hiciera famoso justamente cuando Valladolid era la capital de España; que de ese período, con llamativa concentración, datan las primeras referencias a la seguidilla: en Covarrubias (cf. *infra*, nota 52), en la comedia anónima, en *El santo negro Rosambuco*, en el borrador de la *Fastiginia* (cf. *supra*, nota 13).

⁵⁰ “Esta noche” dice la versión más madrugadora (*El santo negro Rosambuco*, Covarrubias), confirmando la prioridad del baile, donde el demostrativo tiene toda su fuerza, diluida al independizarse la seguidilla: de ahí que la tradición tendiera a limar esa aspereza inicial, substituyendo “Esta” por “Que de” (ya en la comedia anónima) o “De” (en Correas), aunque la celebridad del baile escénico mantuviera el predominio del “Esta” primitivo (véanse las citas reunidas en el prólogo a mi edición).

⁵¹ Escribo “danza”, aquí y en adelante, para evitar confusiones con el

"Rey don Alonso", ¿no adaptará también "Esta noche le mataron" una tonada largamente conocida, reemplazando la vieja letra por otra adecuada a la leyenda del Caballero (y quizá ceñida incluso al lenguaje de alguna hijuela poética del suceso de 1521)?

Covarrubias nos garantiza que hacia el primer lustro del Seiscientos nuestra seguidilla era una danza de amplia divulgación, con fisonomía propia, en línea con "el baile del rey don Alonso, que entre otros había uno que tenía este nombre, por ser la canción del dicho rey, como la gallarda, los gelves y otros bailes, el Caballero, el villano de los cantarcillos: «Esta noche le mataron / al Caballero» y «Al villano, ¿qué le dan?», etcétera"⁵². ¿Cómo una danza de tal índole podía salir de un romance o de un planto sobre don Juan de Vivero, probablemente arrinconados en la región de Valladolid? Todo poema servía "ansí para bailar como para tañer"⁵³, en la España de entonces, desde luego, y en principio nada impide que se difundiera una danza local⁵⁴, particularmente tras la llegada de la Corte a las riberas del Pisuerga. No obstante, confieso que me atrae más la eventualidad de que la seguidilla tan popular a comienzos del siglo xvii fuera una letra —tradicional o

"baile" teatral, desatendiendo la distinción del Siglo de Oro entre *baile* y *danza* estrictamente coreográficos (cf. E. COTARELO, *NBAE*, 17, p. clxv; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. 2, p. 101, nota 64; J. SAGE, p. 16); la seguidilla del Caballero debió de ser más danzada que bailada.

⁵² *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943, p. 185, s. v. "bayle"; Covarrubias "redactaba la obra continuamente, una letra tras otra", y el 26 de noviembre de 1606 llegó a la voz "Catalina", alcanzando así, aproximadamente, el primer tercio del *Tesoro*, listo para la impresión en 1610 (Riquer, p. viii).

⁵³ Permítaseme decirlo con el pliego suelto reimpresso junto con el *Cancionero de galanes* ["en el cual se contienen muchos romances y glosas", etc., "para bailar, danzar y tañer"] y otros rarísimos *cancionerillos góticos*, Valencia, 1952, pról. de M. Frenk Alatorre.

⁵⁴ Ni siquiera es lícito descartar que las secuelas poéticas de la muerte de don Juan tuvieran que ver en algún momento con las "danzas castellanas que llaman *historias*", en las cuales "escribese primero en un desaliñado romance el suceso que [los rústicos] quieren representar, antiguo o moderno, en forma de relación. Éste le va cantando un músico en voz alta y clara, de forma que le perciba el auditorio, y, conforme va nombrando los personajes, se van ellos introduciendo a la scena, vestidos con la mayor propiedad que pueden y enmascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos... van ellos significando cuanto el músico canta y haciendo cada personaje los movimientos que le tocan del suceso que se va cantando..." (F. BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros*, ed. D. W. Moir, Londres, 1970, p. 124, y cf. 10); véase aún R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. 2, pp. 98-100 (don Ramón, en la nota 63, menciona el baile impreso, y en el texto trata del "Conde Claros" como danza romancística: y es el caso que el principio de éste se evoca en los versos 60-61 de aquél).

no, entera o parcialmente— aplicada a una música —de danza o no— que había corrido con otro texto: la criatura así engendrada —“vieja”, y con razón, para Correas⁵⁵— pudo ponerse pronto de moda, con la letra nunca o poco oída, gracias a la familiaridad de la música y al éxito del baile dramático del Caballero.

Si fue esa la situación, si la danza “Esta noche le mataron” recrea, actualiza y devuelve a la circulación una pieza anterior, rápidamente se nos ocurre de dónde podía venir la música utilizada. Al mediar el Quinientos, el “canto del caballero” (según trae Cabezón) se oía con las letras “Decilde al caballero / que non se queje” y “Por vida de mis ojos, / el caballero” (cf. *supra*, nota 1). Al empezar el Seiscientos, hemos visto que, entre “otros bailes”, “el Caballero de los cantarillos” era “Esta noche le mataron (*ad nota 52*). Pero, a falta de precisiones como la de Covarrubias, no siempre que alguien “baile y cante... al son del Caballero”⁵⁶ hemos de entender que tiene en mente las palabras “Esta noche le mataron”. Antes bien, cuando en 1612 el Baile del Duque de Humena (cf. *supra*, nota 47) hace sonar primero

¿Cómo queda el sol de España,
el caballero,
y la Infanta, ya mi Reina,
por quien muero?

y después

¡Qué bien cantan y bailan
las zagalejas,
a la gala de Francia
y flor de Humena!,

parece que una sola música se desdobra en dos coplas modeladas sobre dos de los varios temas literarios con que en la época se entonaba:

⁵⁵ Al igual que para la comedia anónima y para Lope, a juzgar por la insistencia en explicar cómo fue concebida en la Edad Media (cf. arriba, p. 280, pero comp. J. SAGE, pp. 16-17).

⁵⁶ Así en el *Auto de los desposorios de la Virgen* de Juan Caxes (*Oeuvres dramatiques*, ed. L. Rouanet, Macon, 1901 [extracto de la *RHi*, 8], p. 88); la “copla” que ahí se baila “al son del Caballero” dice: “Ea, niña de mis ojos, / duerma y sosiegue, / que a la fe que venga el coco / si no se duerme”; lo cual se acerca obviamente menos a “Esta noche...” que a “Decilde al caballero / que non se queje, / que yo le doy mi fe / que non le deje” (repárese sólo en la asonancia y en la estructura del último verso). El *Auto* se representó en 1609.

Por vida de mis ojos,
 el caballero,
 por vida de mis ojos,
 que bien os quiero ⁵⁷.

Que de noche le mataron,
 al Caballero,
 a la gala de Medina,
 la flor de Olmedo ⁵⁸.

Así, no nos la habríamos con "la casual mención de un *caballero* [en «Por vida de mis ojos» y «Decilde...»] y una curiosa coincidencia métrica" ⁵⁹ entre la pieza de Cabezón y "Esta noche le mataron": la tal mención ⁶⁰ acarrearía que la melodía de "Por vida de mis ojos" y "Decilde al caballero" ⁶¹ se empleara para "Esta noche le mataron" (donde tampoco sería raro que se hubiera zurcido algún retazo verbal de la balada del Caballero de Olmedo —si no de una endecha sobre don Juan— refundida en el resto del baile teatral). La modernización afortunada de una vieja música, el encanto de una coreografía y el garbo de unos cómicos, la fascinación ante un romántico caso de amor y muerte, seguramente hicieron que media España no tardara en danzar el "canto del Caballero", "al son del Caballero"...

Volvamos los ojos al camino andado hasta aquí. Nos han salido al encuentro —o hemos perseguido nosotros— un romance en torno a la muerte de don Juan de Vivero, un baile dramático —en continuo crecimiento— que lo disfraza a la morisca, una seguidilla que gana vida y danza propias, una comedia de padres oscuros y ruin condición... Al fin, alrededor de 1620, Lope. ¿Qué conocía Lope

⁵⁷ Apud J. M. ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, núm. 325, pp. 501-502.

⁵⁸ Esa es la forma vuelta a lo divino por Lope en el *Auto de los cantares*, *Acad*, t. 2, p. 411.

⁵⁹ M. FRENK, art. cit. en nota 1, p. 104.

⁶⁰ Amén de la afinidad que se establecía al contemplar al de Olmedo "in the literary convention of the amorous *caballero*" (J. SAGE, p. 43).

⁶¹ Que tiene "indeed something of the style of an old ballad about it" (SAGE, p. 16). Por supuesto, no hay medio de saber qué modificaciones se harían para adecuar la pieza (o el "Rey don Alonso" inmediato) a los nuevos gustos musicales (cf. *ibid.*), ni cómo se la manipularía para "ritmar los movimientos" de nuestra danza (recojo una frase de J. CASTRO ESCUDERO, "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega" [2], *LNL*, 1961, núm. 156, p. 60).

de cuanto hemos entrevisto? Todo (y más). Pero no todo lo conocía por igual, no todo lo tenía presente en la misma medida. Si en 1607 vio en Madrid la comedia de marras⁶², hacia 1620 hizo menos por recordarla (en algún episodio o pequeño acierto) que por olvidarla deliberadamente (así en la entera, incomportable venganza de la "viuda por casar"). En cambio, no dudó en arrimarse a la etapa más tardía en el desarrollo del baile: el texto manuscrito ahora editado.

Del arranque al desenlace, en efecto, diversos rasgos obligan a agrupar el baile manuscrito con *El Caballero de Olmedo* lopeveguesco, frente al baile impreso (y la comedia anónima). Empieza éste, así, situando la acción en "un lunes / de la octava de San Pedro" (vs. 1-2)⁶³, mientras aquél la pone "por Santa Cruz de mayo" (v. 3) y Lope concuerda en enmarcarla en las fiestas "a la Cruz de Mayo" (vs. 1305, 1387, 2648, y cf. *supra*, nota 25). En el impreso y en la comedia, el crimen se ejecuta con una "lanza"; en el manuscrito y en la tragicomedia, "con escopetas", con "armas de fuego" (véase nota 9). Pero la coincidencia de los dos últimos⁶⁴ se prolonga en ese momento del clímax. Porque, si am-

⁶² Como discretamente propone N. D. Shergold, art. cit. en nota 12, p. 280 (en cambio, Lope no pudo conocer "the printed edition", posterior a 1626); los argumentos del prof. Shergold y mis propias observaciones me deciden, cuando menos, a aceptar el criterio bien empleado por J. Sage de establecer sistemáticamente "a comparison between the two plays" (p. 23). En el prólogo a mi nueva edición de la tragicomedia repaso sucintamente las deudas y las aportaciones de Lope, a la luz de los materiales accesibles en este momento.

⁶³ La comedia no se pronuncia respecto al mes, pero sí en cuanto al día de la semana, en un verso que calca el diseño del impreso (cf. *supra*, nota 38): "a torear salió un martes" (v. 2811).

⁶⁴ Véase aún *supra*, nota 35, y adviértase que el manuscrito y Lope se aproximan en tanto que niegan a la dama el nombre de Elvira Pacheco que le dan el impreso, la comedia y otras fuentes (cf. sólo nota 48). Cabe dudar si Lope vio o no la comedia anónima, y preguntarse cómo la recordaría, pero el baile impreso salió en 1617 en la *Séptima parte* de sus comedias, y es difícil que no le incitara a leerlo el sub-epígrafe que ahí llevaba: "Compuesto por Lope de Vega". La atribución es evidentemente falsa, como bastaría a garantizar el par de diferencias recién indicadas; pero también es harto comprensible (pese a J. Sage, p. 21), no ya por mercantil deseo de prestigiar el producto, sino por lo poblado que el texto estaba de ecos de "Por la plaza de Sanlúcar", "Afuera, afuera" y otros romances moriscos ahijados a Lope (cf. A. CARREÑO, *loc. cit.*, en nota 36). La irritación que le causaron las partes *Séptima* y *Octava* es perfectamente conocida: se apresuró a sacar él mismo la *Novena* y a protestar —escribe en el prólogo— de "la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses". Pues bien, su tragicomedia de hacia 1620 —no será —en parte— una reacción frente a la atribución de 1617, una forma de rechazarla mostrando lo que él podía hacer con el tema del apó-

bos subrayan la villanía de recurrir a tales armas, ambos convergen asimismo en la manera de glosar la seguidilla —para entonces ya célebre— en que es comprimía la leyenda del Caballero: con estrofas de idéntica estructura (cuatro versos seguidos de los tres finales del villancico)⁶⁵, según el antiguo modelo de “la canción hecha de estribillo y coplas glosadoras”; con una técnica arcaizante que Margit Frenk, al hallarla en nuestro baile manuscrito, ha juzgado supervivencia de hábitos de antaño⁶⁶ y ha relacionado con los modos de glosar “Decilde al caballero” y “Por vida de mis ojos”.

El interés del inédito publicado en el presente estudio⁶⁷, sin embargo, reside fundamentalmente en probarnos que la tradición del Caballero le llegaba a Lope más elaborada de lo que ciertos incautos habíamos creído. La comedia anónima nos invita a contemplar la obra maestra lopeveguesca como resultado de un trabajo de poda y desbroce: el baile manuscrito nos la revela como culminación —genial— de un proceso. Lope, con todo, no sólo desechaba los malos ejemplos de la una y, sensible a la moda, aceptaba varias novedades del otro: también se remonta a fuentes anteriores, hasta rescatar elementos del primitivo romance sobre don Juan (quién sabe cuántos además de un verso entre dos conservados). Y con

crifo? y, entonces, el abandono del hombre de Elvira Pacheco ¿denotará un deseo de marcar distancias respecto al baile impreso? En cualquier caso, sospecho que el romance primitivo sobre don Juan no traía los nombres de los protagonistas: el propio héroe sería simplemente “el caballero de Olmedo” (cf. *supra*, nota 18) o “un caballero de Olmedo” (como en el estadio RM del manuscrito, 1); seguramente fue el baile originario quien lo bautizó como don Alonso, por adaptar la danza del “Rey don Alonso” (véase, *supra*, nota 43): y esa asociación con la danza debe de ser el motivo de que perdurara el nombre.

⁶⁵ Baile manuscrito, vs. 127-133, 134-140 (y parodia catalana citada en nota 9; Lope, vs. 2386-2392).

⁶⁶ “Prueba a maravilla el hecho de que en el siglo XVI [*sic*, explicablemente] seguían componiéndose glosas de confección tradicional”, comenta la ilustre investigadora, *Estudios*, p. 287, nota 18, presentando —por primera vez, en 1958 (cf. I, nota 2)— el fragmento pertinente y colocándolo (p. 286) en la misma categoría que las glosas a “Por vida de mis ojos” y “Decilde al caballero” (p. 247); véase además p. 252, nota 11.

⁶⁷ Los azares que mencioné en su día (I, nota *) me decidieron a anticipar la edición del baile manuscrito, en vez de incluirla como apéndice —anotada y junto al baile impreso— al artículo que yo había planeado en 1970 (cf. *ibid.*) y que tampoco es exactamente el que ahora he redactado con la urgencia de no faltar a la entrañable cita en memoria de don Raimundo Lida, en homenaje al cual apareció la primera entrega de “Hacia *El caballero de Olmedo*”. De ella corrijo sólo, por el momento, tres erratas en el aparato crítico: en la nota a vs. 30-31, léase *RM trae*; regístrese la variante de HS en 85: *m. de amores*; en la p. 335, línea 9 (desde abajo), debiera constar 87-88.

infalible tino anuda todos los hilos de la tragicomedia en el único punto universalmente sabido, gracias a la seguidilla:

Que de noche lo mataron
al Caballero⁶⁸.

FRANCISCO RICO

Universidad Autónoma de Barcelona.

⁶⁸ Cuando estas páginas estaban ya en prensa, he hallado un par de noticias que vienen a confirmar dos de las principales conclusiones aquí propuestas. — He sugerido (véanse especialmente notas 12, 13 y 49) que la estancia de la Corte en Valladolid, de enero de 1601 a enero de 1606, contribuyó de forma decisiva a que reviviera, se recreara y se divulgara la vieja leyenda del Caballero de Olmedo. Pues bien, la relación de las fiestas celebradas en San Juan de Alfarache en julio de 1606 nos informa de que en ellas se presentó un caballero llamado Lorenzo de Medina —persona, precisa, no conocida “en estas partes”— exhibiendo una empresa burlesca en la que aparecían “pintadas... unas grandes narices y una flor, y decía la letra: *La gala de Medina, / la flor de Olmedo*” (en B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca...* I, Madrid, 1863, col. 1295); y sucede que las tales fiestas se inspiraron en muchos aspectos en otras vallisoletanas de julio de 1604 (*ibid.*, col. 1261). — He defendido también que la música que en el Quinientos había acompañado a “Decilde al caballero” y “Por vida de mis ojos” siguió empleándose en el siglo XVII —más o menos modernizada— para otras letras modeladas sobre éstas y también para la seguidilla “Esta noche le mataron” (véanse notas 49-61 y texto correspondiente). Pero es el caso que la perduración seiscentista de la melodía usada por Cabezón se confirma por el hecho de haber servido de base para una *Fantasia* incluida por Bartolomé Selma y Salaverde (Salavert) en su *Primo libro de canzoni, fantasie et correnti de suonnar ad una, due, tre e quatro col basso continuo*, Venecia, 1638. (La identificación del “canto del Caballero” como núcleo de la *Fantasia* en cuestión parece deberse —en cuanto alcanzo— al grupo instrumental formado por M. Figueras, J. van der Meer, J. Savall, P. Ros y T. Koopman para la grabación *Telefunken DAW 642156 AW*, y —según gentilmente me comunica el Dr. José M^a Llorens Cisteró— no es dato de conocimiento general entre los musicólogos; cf. sin embargo R. D. TINNELL, *An annotated discography of music in Spain before 1650*, Madison, 1980, núm. 1757). — Algún otro complemento al presente artículo se encontrará en mi nueva edición de *El Caballero de Olmedo* (véase nota 4), preparada con posterioridad al presente artículo, aunque publicada unos meses antes.