

SENTIDO Y FORMA DE *EL CABALLERO DE OLMEDO*

A Raimundo Lida,
sabio y maestro ejemplar.

Esta tragedia¹ es una corriente amorosa lanzada con frenesí desde la plenitud luminosa del deseo alucinante hasta la noche oscura de la separación. Quizás en toda la creación de Lope no se ha tratado nunca el deseo con mayor delicadeza y levedad; quizás en todo el teatro lopesco no hay acción conducida en un tempo más rápido. Junto a su manera honda, penetrante y casi inmaterial de sentir la carne, de entregar su alma a los sentidos, el poeta dramático nos da la experiencia trágica de su vida en una visión de amanecer. Con odio, con ternura nos ha hecho vivir líricamente la tragedia de su amor con Elena Osorio, ¿su primer amor?, cuando tenía unos veinte años. Ardiente amor loco, que marca su vida sentimental, sexual y con igual fuerza socialmente. Ha aludido con frecuencia a esos amores en la Comedia, los ha contado con todo atavío literario en *La Dorotea*, los ironiza y contempla humorísticamente en *La Gatomaquia*². Pero *El caballero de Olmedo* da el ritmo erótico, el ir y venir de Olmedo a Medina, de la noche al alba, de la alegría a la tristeza, transportándolo de clave: color, jilgueros, gorgeos, ave de presa —el envidioso y traidor don Ro-

¹ Hay tres preciosas ediciones y muy útiles, la de José Manuel Blecua (Clásico Ebro), la de Francisco Rico (Biblioteca Anaya), y la de Joseph Perez (Castalia). En ellas se encuentran toda clase de informaciones y aclaraciones históricas, lingüísticas e ideológicas. Sigo la numeración corrida de Rico.

² Si a la lectura de sus cartas añadimos su poesía, su prosa y su teatro podemos adentrarnos en la biografía de Lope. Lo cual está muy bien. No me refiero a eso, sino a buscar la estructura de su sentimiento y concepto del amor. Tampoco me refiero al andamiaje teórico, el cual está muy bien conocer, sobre todo si nos dirigen hombres sabios y prudentes. A lo que apunto es al adentramiento en la vida espiritual del Fénix, escala muy unida que va de la mujer y las flores y el murmullo del agua hasta Dios. Sin apartar, no sólo en *La Gatomaquia*, la ironización de la vida del Espíritu.

drigo en todo inferior a don Alonso. No olvidemos nunca que la realidad la elabora el arte; no olvidemos que la imagen del sobrino del Cardenal Granvela está vista siempre a través de la lupa de los celos, que amplifica, intensifica y deforma.

LOS DOS TEMAS

"Dividido en dos partes el asunto, póngase la conexión desde el principio". Esta es la indicación que da Lope en el *Arte nuevo* sobre su manera de componer su Comedia. El primer tema es lo masculino, el segundo, lo femenino. Primero, el deseo, la codicia; después, lo deseado, lo codiciado. Todo pasó en la feria de Medina. ¡Con qué avidez los ojos miran y toman posesión de las cosas! ¡Qué dolor si no pueden hacerlas suyas! El romance que sigue a las tres décimas, tiene 108 versos, luego reducidos a 14, los del soneto, en donde, despojándose de todo lo descriptivo, se concentran las dos notas esenciales: las chinelas y los ojos; el lugar: la "famosa feria de Medina".

Yo vi la más hermosa labradora,
en la famosa feria de Medina,
que ha visto el sol adonde más se inclina
desde la risa de la blanca aurora.

Una chinela de color, que dora
de una coluna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.

Que una chinela fuese vitoriosa,
siendo los ojos del amor enojos,
confesé por hazaña milagrosa.

Pero díjele, dando los despojos:
"Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejas para el fuego de tus ojos?"

Todavía hay otra variante, volviendo al romance como cuando se expuso el tema. Habla Fabia (vs. 827-838):

Don Alonso en una feria
te vio, labradora Venus,
haciendo las cejas arco
y flecha los ojos bellos.
Disculpa tuvo en seguirte,
porque dicen los discretos
que consiste la hermosura
en ojos y entendimiento.
En fin, en las verdes cintas
de tus pies llevastes presos
los suyos, que ya el amor
no prende con los cabellos...

El primer romance en *ia*, éste en *eo*. La importancia de las chinelas (los pies, las piernas, recuérdese la Dorotea seducida, forzada, *Quijote*, 1605, los pies de la Santa Teresa de Bernini) señala la exaltación amorosa. El amor-deseo para ser perfecto ha de ser correspondido. Cuando la dama le da una cita, le ofrece las cintas verdes de sus chinelas, "un listón de esperanza" (v. 799), como dirá Fabia.

En el segundo tema el amor-deseo-correspondencia va acompañado del motivo del misterio del deseo: desear poseer, desear entregarse. Doña Inés y don Alonso se han visto e inmediatamente han sido el uno para el otro. Don Rodrigo, en cambio, que ha servido tanto tiempo, ha recibido sólo desdén —también en tres décimas, haciendo juego con las de la correspondencia del comienzo del acto.

No sólo la conexión se establece inmediatamente, sino que en el mismo primer acto surge la peripecia. El desarrollo de la acción abarca, como siempre, desde la segunda mitad de la primera jornada hasta el último tercio de la jornada postrera, el cual se reserva para los dos desenlaces: el desordenado y el ordenador. La forma impuesta por Lope a la Comedia consiste en agrupar las cinco partes del poema dramático en tres jornadas. Lope además de tan poeta es tan hombre de letras que al goce de amar y ser amado le da un aire de juego... literario. Don Alonso recibe una carta de Inés. La lee lentamente, degustándola. Se detiene una vez y otra; Tello, el gracioso, impaciente, le dice: "En fin,/le has leído por jornadas" (vs. 1730-1731). Lo ha dicho después de oír cuatro párrafos, pero aún no ha terminado don Alonso, todavía quedan dos líneas: las cinco partes. En *El castigo sin venganza* tenemos el mismo ritmo de lectura, pero en tres "jornadas" (Acto III, ed. Aguilar, t. 1, p. 953). El gracioso no parodia a su señor, es la parte baja del hombre. La delectación la convierte en impaciencia.

Lo masculino y lo femenino se trenzan. El acto primero termina con una nota femenina: desasosiego, temor en medio de la peripecia, que Fabia acompaña con un final de alegre esperanza. En el acto segundo, el caballero está envuelto en todos los temores del verdadero amante. Acaba de contar como ha visto por la ventana al jilguero destrozado por el azor: premonición, tristeza. Pero Tello le alienta: "mata de envidia a los hombres, / mata de amores las damas". Incitación que levanta el ánimo de don Alonso y hace que trueque la melancolía que vela el amor por la agresividad del conquistador.

En cuanto ha expuesto el asunto en forma bipartita empieza la acción, la cual se apoya en un personaje celestinesco, Fabia, que aparece ya al introducirse el primer tema, llamada por Tello, como

Celestina fue buscada por Sempronio. La relación entre las figuras —don Alonso-Calisto, Inés-Melibea, Tello-Sempronio, Fabia-Celestina— y las situaciones —cadena, llegada a la casa, la madre ya ha muerto, y Fabia conoce muy bien al padre de Inés, en cambio éste no la reconoce; Fabia no tiene que pedir nada, es Inés la que descubre un papel, la acción subsiguiente. No ruega que le den el cordón, le dan la ropa para lavar. Don Rodrigo quiere comprar la lista de la ropa, etc., etc. No ha sido quizás tan observado que no es don Alonso quien se cae de la escalera sino Tello— es una relación irónica. Fabia, particularmente, es cómica. Las concordancias con la obra de Rojas son tan evidentes y la función de la intermediaria está tan cambiada que en ello reside, en mi opinión, el secreto de su presencia. Rojas ha concebido a Celestina como personaje trágico, conducida por la vejez y arrastrada por el tronco de la codicia y el vino, cada paso que da, cada palabra que pronuncia crea la muerte a su alrededor —cuando habla de la carne joven, del deseo en capullo, de la alegría desparrama una tristeza gris y el cansancio, porque todo lo ve, todo lo siente desde su experiencia que la ha llevado a la falta de ilusión. Todo termina en la senilidad, peor que la muerte. Rojas ni permite que goce-mos viendo el cuerpo de Melibea o el de Areúsa. Todo está envuelto en arrugas, avaricia y traiciones —las vecinas, las amigas. Fabia es siempre divertida, no sólo cuando se queda en casa de Inés para encauzarla hacia la virtud. Escena que acompañada de Tello y con variantes —secretario, maestro de danza, de música— ha llegado vitalmente hasta la ópera del siglo XIX.

El poder diabólico de Celestina quedó plasmado por Rojas con gran fuerza y con trazos profundos. Hasta sus bromas son sobreco-gedoras. El Barroco trata este personaje de manera especialmente sutil. Recuérdese la Sabina de Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, Segunda Parte, lib. II, Cap. 9, ed. Gili Gaya, t. 4, pp. 152 ss., *Clás. cast.*), toda ella inteligencia perversa. Piénsese en la historia de la Condesa Trifaldi (*Quijote*, 1615, II, 36-41), en que apunta a las circunstancias y a la sensualidad como la intermediaria por excelencia para seducir siempre a la Infanta *Antonomasia*. La ironía más graciosa de Fabia reside en que su intervención es totalmente innecesaria. (En Rojas, la llama primero Calisto, después Melibea). El deseo con que se ama la pareja es tan decidido, que conduce al éxito más seguro.

Inés: y en el instante en que vi
este galán forastero,
me dijo el alma: 'este quiero',
y yo le dije: 'sea así'.

(vs. 223-226)

Ya don Alonso había dicho en el romance del comienzo:

Mirándome sin hablarme,
parece que me decía,
"No os vais, don Alonso, a Olmedo,
quedaos agora en Medina".

(vs. 131-134)

Aparte del rencor que siente don Rodrigo hacia la dama que le desdeña y el odio que le produce su rival (odio y rencor que no intervienen en la acción), los amantes viven enajenados, con un alegre frenesí sensual y sexual. Lo cual no quiere decir que nos encontremos con el espesor medieval o la voluptuosidad dieciochesca o el naturalismo descriptivo del siglo XIX o el ambiente impresionista o el comercialismo del siglo XX o la exposición elemental pseudocientífica que exige el dirigirse a las masas, que nada tiene que ver con lo que hoy puede parecer vulgar de las farsas de otras edades. Como se recordará, Cervantes encontraba inaceptable en *La Celestina* aquellos episodios que no encubrían como era debido al género trágico lo densamente humano; lo que en mi opinión explica el segundo y definitivo final de *El celoso extremeño*. La tendencia más que didáctica iluminadora del Barroco impedía el recrearse en el mundo sexual limitado; se deleitaba tratando el color, la atmósfera, la transparencia, los contrastes, las variaciones —toda la riqueza que ofrece el cuerpo, la naturaleza y la inteligencia. Manera como podemos agrupar el culteranismo y el conceptismo.

Cervantes nos ha descrito una escena brutal en *La Galatea* (los corsarios violando a la recién desposada en presencia de su marido), nos ha divertido con *El viejo celoso*, pero como Lope y toda su época impone el tratamiento de los sentidos con gran delicadeza, iluminación y ejemplaridad.

Es imposible saber las relaciones que hubo entre doña Inés y don Alonso. Don Rodrigo piensa que la conducta de Inés "no puede proceder de honesto intento" (v. 1379); a esta afirmación le contradice sólo el testimonio de Fabia, "¿quién culpa amor tan honesto?" (v. 842); dudoso testigo, en verdad, para ser tenido en cuenta. El tiempo amoroso desde que se vieron en la feria y encontraron en la iglesia es por lo menos de varios días. Don Alonso dice: "Medina a la Cruz de mayo / hace sus mayores fiestas: / yo tengo que prevenir..." (vs. 1305-1307). Tello da nuevas de don Alonso: "Señora, para servirte, / está don Alonso bueno; / para las fiestas de mayo, / tan cerca ya, previniendo / galas, caballos, jaeces..." (vs. 1500-1504). He aludido al continuo ir y venir entre Medina y Olmedo. A veces el tiempo se rememora temblorosamente:

"Llorando por mi ausencia / Inés quedó aquel día" (vs. 1650-1651). Los amantes han pasado muchas horas juntos dentro de la casa, Inés: "Espera, que a abrir la puerta / es forzoso que yo vaya" (vs. 1222-1223). Horas como ya es sabido siempre breves. Cargadas de sensualidad: "Bien sabe aquella noche / que pudiera ser mía" (vs. 1655-1656). Respeto, timidez que no aminoran en nada los estremecimientos de la carne, es más que da al sentimiento y exotismo un goce de especial calidad; situación que no tiene que ir necesariamente seguida del pensar de lo no realizado. Queja, sin embargo, posible: "Cobarde amor, ¿qué aguardas / cuando respetos miras?" Para mí más que un lamento, el cual, como es natural, puede proferirlo tanto la mujer como el hombre (ha dicho los versos don Alonso), es una imprecación que analiza ese estado de la comunión de lo femenino y lo masculino.

LOS AMANTES

La pareja es así. Inés hermosa como la maravilla de un amanecer. Cabello rizado, ojos que matan, manos de cristal y nieve, boca que seduce y arrastra, mejillas sonrosadas, dientes que son perlas. Su cuerpo va esparciendo un olor natural. Todo, ponderación del enamorado. Don Alonso: "El talle, el grave rostro, lo severo" (v. 1336) obligaron a don Rodrigo a que se fijara en él y a nosotros nos recuerda más de un lienzo. Leonor, hermana de Inés, ha dicho, negar no puedo "que el forastero es galán" (v. 236). Noble y valeroso, confiesa Inés enamoradísima:

Bien había menester
la pena de esta partida,
para templar el contento
que hoy he tenido de veros
ejemplo de caballeros
y de las damas tormento.
De todas estoy celosa:
que os alabasen quería,
y después me arrepentía,
de perderos temerosa.
¡Qué de varios pareceres!
¡Qué de títulos y nombres
os dio la envidia en los hombres,
y el amor en las mujeres!
Mi padre os ha codiciado
por yerno para Leonor,
y agradecióle mi amor,
aunque celosa, el cuidado;
que habéis de ser para mí

y así se lo dije yo,
aunque con la lengua no,
pero con el alma sí.

(vs. 2152-2173)

LA SEPARACIÓN

Sólo se separan los que están juntos. Dice don Alonso:

¡Ay, riguroso estado,
ausencia mi enemiga,
que dividiendo el alma
puedes dejar la vida!
¡Cuán bien por tus efetos
te llaman muerte viva,
pues das muerte al deseo
y matas a la vista!

(vs. 1610-1617)

Inés también se lamenta: “¿Qué mayor mal que la ausencia, / pues es mayor que morir?” (vs. 2535-2536). La separación es el desenlace. Separación y muerte son sinónimos. La muerte real de don Alonso es una muerte metafórica. Todo va a terminar al final del acto tercero. La exposición ha sido brillante y ansiosa. La acción ha corrido en medio de una gran alegría, en esos encuentros renovados sin cansancio. Ese ir y venir materia de tantas sospechas, que van rodeando el goce de tan dulce tristeza. Como si el amor plenamente satisfecho condujera siempre a una gris alborada. El acto segundo terminaba con la contemplación sublimadora de la muerte de tanta felicidad.

Hoy, Tello, al salir el alba,
con la inquietud de la noche,
me levanté de la cama,
abrí la ventana aprisa,
y mirando flores y aguas
que adornan nuestro jardín,
sobre una verde retama
veo ponerse un jilguero,
cuyas esmaltadas alas
con lo amarillo añadían
flores a las verdes ramas.
Y estando al aire trinando
de la pequeña garganta
con naturales pasajes
las quejas enamoradas,
sale un azor de un almendro,

adonde escondido estaba,
y como eran en los dos
tan desiguales las armas,
tiñó de sangre las flores,
plumas al aire derrama.
Al triste chillido, Tello,
débiles ecos del aura
respondieron, y, no lejos,
lamentando su desgracia,
su esposa, que en un jazmín
la tragedia viendo estaba.
Yo, midiendo con los sueños
estos avisos del alma,
apenas puedo alentarme;
que con saber que son falsas
todas estas cosas, tengo
tan perdida la esperanza,
que no me aliento a vivir.

(vs. 1757 ss.)

Hemos llamado la atención sobre las variaciones de un tema, lo mismo habría que hacer con los motivos de la tristeza, la separación, las flores, el agua y como variaciones podemos tratar el motivo celestinesco. El romance en *aa* no es una variación, sino una sublimación de toda la sensualidad y la tragedia de su experiencia vital. Pero el romance tiene una importante función dramática ya que prepara la enérgica acción del último acto, la desolación y ternura del último adiós y la sombría y traicionera muerte.

EL FINAL

Si para el curso de la acción ha puesto como fondo del deseo la ironización de *La Celestina*, en el final utiliza el cantar famoso:

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

Hay poesías que ahondan en el sentimiento, otras están cargadas de un contenido metafísico. Muchas, especialmente las llamadas populares, ejercen un profundo magnetismo, ya sea por su línea melódica o, mejor todavía, por la fuerza de su ritmo, lo cual dentro del género lírico, frecuentemente, es más que suficiente. No hay que preguntarle al poeta qué es lo que ha querido decir, pues no ha querido decir nada. Ha captado melódica o rítmicamente un

sentimiento: misterio, pavor, encantamiento, maravilla, felicidad... No es música; si se tarareara no entraría en el ánimo de la misma manera. Lope nos indica el poder de esos cantares que al poeta dramático le sirven exclusivamente como punto de arranque para transformar una emoción en un cauce vital:

es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo, y los de Medina
en este camino han muerto.

(vs. 2421-2424)

Ni más ni menos. ¿Le han matado por unos perros de caza? ¿Ha sido otra la anécdota? No es que importe o deje de importar la causa. Es que en Lope se ha transformado esta emoción en la tragedia de su vida, en la experiencia de la separación como muerte viva, como desenlace, como recuerdo permanente. En *La Dorotea* (Acto I, esc. 6, ed. Castro, p. 36), habla Fernando: "Mejor es imaginar que soy muerto, y que mi alma sólo es la que va a Sevilla."

En *El caballero* sobre la base de la alegría-correspondencia-deseo se han dibujado los motivos de la tristeza, de la muerte, pero en-sordinados por el de las flores y el agua. Todo es nobleza, todo es lo supremo y mejor: la flor de Medina, la flor de Olmedo, la madre de Inés es la flor de las Catalinas. El desenlace se encapota premonitoriamente. De lo masculino y lo femenino se lograba la armonía del amor correspondido. Ahora la nobleza y el valor de don Alonso se derraman exuberantes —proezas en la plaza exultando la admiración en las mujeres y los vítores en los hombres. A su contrincante le salva la vida. Es inútil que se exponga, también el destino como le ha llevado al amor le lleva al triunfo. Una estrella tan afirmativa podía hacer brotar el reconocimiento, la gratitud. Pero no es infrecuente que en las raíces más hondas y oscuras de la vida la afirmación produzca la negación, el amor, el odio; la nobleza, lo vil, y el valor, la cobardía. Lope con su gran capacidad de creación siente muy bien lo que es haber nacido para el fracaso y la envidia.

De estas ráfagas encontradas está hecho el desenlace. Esa noche de triunfo no puede pasarla el amante al lado de la amada. El héroe cristiano, apoyándose explícita o implícitamente en Eneas, responde siempre a la piedad filial. Esa piedad sublima el ardor de la carne. El amante se separa de la amada para ir a calmar la zozobra de sus padres. La separación es un desgarramiento. Dulcemente se lo reprocha Inés.

Mas ¡ay! ¿cómo estoy contenta
si os partís?

Alonso: Mis padres son
la causa.

Inés: Tenéis razón,
mas dejadme que lo sienta.

Alonso: Yo lo siento, y voy a Olmedo
dejando el alma en Medina.

(vs. 2174-2179)

Preciosa variación del motivo de ir y venir. Lugar común que se vive siempre por primera vez cuando se ama. Desaparece el ritmo erótico, y el motivo de la tristeza, ahora exento, se desarrolla con tanta amplitud, que Inés exclama: "Pena me has dado y temor / con tus miedos". Todo ello es, dice Alonso, "ejercicio triste del alma".

PRIMER DESENLACE

Ya todo se dirige al caos, al choque de la alegría creadora y la mortal envidia de la destrucción. Aparece una sombra. Un labrador viene luego cantando el cantar en que se le conmina a que se vuelva a Medina. Todo es inútil, la traición le asesina. Tello, el gracioso, llega tarde para salvarle, pero a tiempo para reconocer a los criminales y conducir al hijo moribundo al lado de sus padres.

SEGUNDO DESENLACE

Esa catástrofe contrasta violentamente con la alegría siguiente. Sólo Fabia se ennegrece, trocando su aire cómico por uno que ventea desgracias y pesares. Para ella no puede ser feliz la purificación de lo carnal —la catarsis cristiana, que no debe confundirse con la platónica, aunque esté más cerca de Platón que de Aristóteles.

Mientras el espectador ha presenciado el cobarde asesinato del noble caballero, en Medina todo es gloria. El padre de Inés permite encantado el enlace de su hija con don Alonso. El rey reparte mercedes a unos y a otros. Tanta alegría es el fondo de la justicia. Tello llega y cuenta lo sucedido. Esa reiteración se encuentra repetidamente —*Fuenteovejuna*, *El burlador de Sevilla*, *Romeo and Juliet*. Y ya ha sido explicado³. El padre de don Alonso ha venido a reclamar justicia, pero Tello le ha dejado desmayado o muerto a la entrada de los aposentos reales, razón por la cual es el criado el encargado de la demanda. El dolor paterno corresponde al amor del hijo. Tello además ha sido el que ha presenciado la huida de los asesinos, reconociéndolos, y les acusa. El rey manda inmediata-

³ Véase "El desenlace de *El Burlador de Sevilla*", en mi libro *Estudios sobre el teatro*, Madrid, 1972, especialmente pp. 132 ss.

mente que don Rodrigo y su cómplice sean ajusticiados. Inés ha pedido el castigo; primero, sin embargo, se dirige a su padre: "Lo que antes de burlas te dije, / señor, de veras te ruego". El amor había dado lugar a ese movimiento cómico del monjío, ahora, Inés, separada del mundo, se recogerá en el convento, no lugar de penitencia sino de purificación.

JOAQUÍN CASALDUERO