

# Texto y contexto de El caballero de Olmedo de Lope

por José M. RUANO DE LA HAZA  
(Universidad Nacional de Irlanda,  
Galway)

Entre los que me siguen, unos hay  
que me entienden, otros que piensan  
que entienden y otros que dicen lo  
que oyen a los que entienden.

(Lope de Vega, Prólogo a la Parte XII  
de sus *Comedias*)

El presente trabajo es un ensayo de indagación sobre la manera en que un director teatral moderno, familiarizado con las condiciones en que se representaban las comedias del Siglo de Oro español (1), podría recuperar planes o ideas generatrices del dramaturgo y producir signi-

---

(1) Al director le sería de gran utilidad la lectura de los siguientes trabajos : N.D. Shergold, *A history of the Spanish stage*, Oxford, 1967; John J. Allen, *The reconstruction of a Spanish Golden Age playhouse : el corral del Príncipe, 1583-1744*, Universidad de Florida, 1983; David Castillejo et al., *El corral de comedias*, Madrid, 1984; y los siete

ficaciones inusitadas, aunque textualmente autorizadas, al poner en escena una determinada obra dramática : en este caso, *El caballero de Olmedo* de Lope. En el teatro contemporáneo la responsabilidad final de la coherencia semántica y estilística de una obra teatral no recae exclusivamente sobre el director. Los elementos de la comunicación teatral son múltiples y variados —actores, vestuario, decorados, iluminación, sonidos, etc., etc.—, pero por motivos de economía y simplificación supondré que todos ellos están bajo el control inmediato del director teatral.

La distinción entre texto dramático y texto teatral no figura muy prominentemente en los análisis críticos de la comedia española del Siglo de Oro. La diferencia esencial entre ellos radica en que el primero existe para la escena, mientras que el segundo vive exclusivamente en escena. En potencia, el primero es capaz de generar un conjunto de signos que, sistematizados, pueden conducir al crítico o lector a una serie de lecturas más o menos conflictivas, mientras que el segundo puede hacer resaltar, de entre los múltiples mensajes contenidos en el primero, la serie sintagmática que parezca más plausible, de más actualidad, o simplemente más atractiva, desde un punto de vista comercial, al director teatral. El primero es, pues, esencialmente polisémico; el segundo, por el contrario, puede sugerir o insinuar significados particulares o encauzar la obra en una dirección determinada. El primero es, por tanto, ambiguo, problemático y controvertible, sobre todo cuando se trata de una obra tan compleja como *El caballero de Olmedo*; al segundo, a través de las decisiones e instrucciones del director y su elección de transmisores (por ejemplo, los actores y sus accesorios metonímicos), le será factible suministrar respuestas y resolver ambigüedades. Un texto dramático ofrece una serie de opciones que el director puede utilizar para imponer su propio idiolecto, para enfocar de un modo particular la problemática inherente en él, o para dar un determinado sesgo a algunos de sus aspectos. Cada vez que el director toma una decisión o rellena uno de los huecos que ha dejado el dramaturgo, está contribuyendo a construir una hipótesis sobre el significado global de la comedia. Por consiguiente, al director le será posible ofrecer en su texto teatral una in-

---

volúmenes publicados por John E. Varey y N.D. Shergold en la serie "Fuentes para la historia del teatro de España", Tamesis, Londres.

terpretación menos anfibológica que la contenida en el texto dramático, a no ser, claro, que desee mostrar al público un texto de carácter indeterminado o polivalente.

Pero suponiendo que su intención sea comunicar un texto integrado, inteligible y coherente, la índole básicamente extensiva del fenómeno teatral le proporcionará una serie de "índices" que podrá utilizar para transcodificar determinados aspectos de la información semántica que encierra su texto dramático (2). Estos "índices" —entre los que figurarían prominentemente los vocablos deícticos, los gestos, inflexiones de voz, movimientos, y otros signos cinesmáticos y paralingüísticos de los actores (3), además de los decorados, vestuario y otros accesorios como cadenas, rosarios, espadas, coronas, etc.— podrán ser seleccionados y organizados por el director para acentuar ciertos mensajes latentes en su texto dramático, con el objeto de guiar e influir al público en la descodificación global del texto teatral (4). Por ejemplo, el uso de disfraces en la segunda jornada de *El caballero de Olmedo* ha sido generalmente conceptualizado por la crítica como elemento contribuidor de la parodia religiosa que justifica, en razón de un principio de justicia poética, el trágico final de don Alonso(5).

---

(2) Keir Elam, *The semiotics of theatre and drama*, Londres, 1980, caps. 2 y 3.

(3) Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and context : essays on body-motion communication*, Penguin, 1971.

(4) Alessandro Serpieri, et al., *Come comunica il teatro : dal testo alla scena*, Milan, 1978.

(5) A.A. Parker, *The approach to the Spanish drama of the Golden Age*, Londres, 1971, pp. 12-14. Para un buen resumen de opiniones críticas sobre *El caballero de Olmedo*, véase Jack Sage, *Lope de Vega : El caballero de Olmedo*, Londres, 1974, pp. 61-75. Algunos críticos, por el contrario, consideran *El caballero* una tragedia fatalista : W.F. King, "El caballero de Olmedo" : poetic justice or destiny ?, en *Homenaje a W.L. Fichter*, Madrid, 1971, p. 376; B.W. Wardropper, *The criticism of the Spanish "comedia" : "El caballero de Olmedo" as object lesson*, en *PQ*, 51, 1972, p. 195; Benito Brancaforte, *La tragedia de "El caballero de Olmedo"*, en *CHA*, 286, 1974, pp. 98-100. En un reciente estudio, T.A. O'Connor la considera una tragedia religiosa : *The knight of Olmedo and Oedipus : perspectives on a Spanish tragedy*, en *HR*, 48, 1980, pp. 391-413.

Pero un director podría utilizar hábilmente estos mismos índices —rosario, báculo y anteojos de Fabia (v.1410) y vestimenta de gorrón de Tello (v.1463) (6)— para sugerir una broma sin importancia, que luego se convertiría en veras —en el caso de Inés, pero no en el de Tello y Fabia— no por ninguna razón divina o humana, sino por simple avatar teatral, por ironía dramática, o por mera decisión del dramaturgo.

En esta misma comedia, el director podría explotar los aspectos metonímicos insitos en toda representación teatral para sugerir significaciones diferentes de las generalmente aceptadas por la crítica. Por ejemplo, recalcando debidamente las palabras de Rodrigo :

*Sin duda las almas atan  
a estos hierros, por castigo  
de los que su amor declaran  
(vv. 642-644) ,*

el listón que Inés ha dejado atado a esa reja podría representar metonímicamente a la misma Inés, la cual, al igual que el listón, es solicitada por don Rodrigo, cuando su intención es pertenecer a don Alonso. Algunos críticos han notado que la capa que Rodrigo pierde en esta ocasión simboliza su deshonor (7). El director podría lograr también que la capa sustituyera metonímicamente al propio don Rodrigo, haciendo que Tello la zarandeara y maltratara al encontrarla (v.704), en anuncio de la humillación pública que sufrirá Rodrigo a ojos del vulgo en el tercer acto (vv.1876-1881). Por otra parte, el camino entre Olmedo y Medina, representado por el proscenio vacío donde camina Alonso en ese acto (v.2344), podría convertirse en icono metafórico de su amor por Inés. Existen suficientes datos indiciarios en el texto dramático como para autorizar tal conexión icónica, ya que el camino, como el amor de Alonso, trata de salvar la distancia que separa la comercial y aburguesada

(6) Todas las citas son a la edición preparada por Francisco Rico, Salamanca, 1970.

(7) Un buen análisis de las imágenes y simbolismo de *El caballero* se encuentra en las páginas 80-89 del libro de J. Sage citado en la nota 5.

Medina —metonímicamente asociada con Inés— de la rancia y noble Olmedo —igualmente relacionada con Alonso. Ver-  
sos como

*Leandro pasaba un mar  
todas las noches, por ver  
si le podía beber  
para poderse templar;  
pues si entre Olmedo y Medina  
no hay, Tello, un mar, ¿qué me debe  
Inés ?*

(Vv. 920-926)

o "voy a Olmedo / dejando el alma en Medina" (vv. 2178-2179), o, especialmente, las referencias al camino en la larga relación de la muerte de Alonso en los versos 2629-2708, podrían ser codificados para establecer firmemente esta ecuación.

Diacrónicamente, un texto teatral está caracterizado por la discontinuidad en la transmisión de la información dramática al público; pero, consiguiendo que los actores hiciesen hincapié en estos y otros versos parecidos, el director contribuiría a que los espectadores pudiesen descodificar las relaciones sintagmáticas establecidas para llegar quizá a la conclusión de que la muerte de don Alonso es causada por tratar de salvar, física y figurativamente, la distancia que separa Olmedo de Medina. En otras palabras, el director podría elegir entre una interpretación ilustrativa del principio de justicia poética (debido a su imprudencia, especialmente al utilizar los servicios de Fabia, y a su despreocupación por los sentimientos de su rival, la muerte de Alonso es merecida) y una interpretación trágica, que solamente serviría para ejemplificar la fuerza del destino (la muerte de Alonso es el resultado de la rivalidad entre las ciudades de Medina y Olmedo, y su único error es haber nacido en la segunda). El título de la obra señala ya la importancia de su ciudad natal, y el director podría aducir en apoyo de esta segunda interpretación una larga serie de citas entresacadas de su texto dramático. Un ejemplo :

FERNANDO *Vos tenéis justos enojos.  
Él es galán caballero,  
mas no para escurecer  
los hombres que hay en Medina.*

RODRIGO *La patria me desatina;*

(vv. 1832-1836)

Pero, entre todos los elementos de la comedia, quizá sea la caracterización la que proporcione mayor libertad al director para intentar recuperar la estructura o plan original de la obra. El estudio psicológico de un personaje debe ser sustituido en la comedia por el análisis de su función en el drama. Pese a que Lope es capaz de crear en ocasiones personajes originales y de gran complejidad psicológica, el principio parkeriano de la subordinación del personaje a la acción es todavía válido (8). En el teatro español del Siglo de Oro las funciones de los personajes están más o menos preestablecidas de acuerdo con ciertos paradigmas: galán, dama, antagonista o rival, alcahueta, padre, rey, etc. (9). En el caso de *El caballero* la fijación paradigmática de los personajes es todavía más marcada a causa de la existencia de un referente literario, al cual se hace alusión directísima en la obra: *La Celestina*. De acuerdo con este modelo,

Alonso	=	Calisto
Inés	=	Melibeia
Fabia	=	Celestina
Tello	=	Sempronio
Pedro	=	Pleberio

El director teatral no puede ni debe obviar este antecesor paradigmático, conocidísimo como es del público español de todos los tiempos (10). Pero si lo acentúa, deberá hacerlo con plena conciencia de las semejanzas tanto como de las correspondencias que existen entre antecedente y descendiente.

Los paralelos son patentes desde la primera escena. Las palabras con que don Alonso recibe a Fabia son casi reme-

(8) Parker, ob. cit., p. 29.

(9) J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, 1963.

(10) Véase Keith Whinnom, *The problem of the "best-seller" in Spanish Golden Age Literature*, en *BHS*, 57, 1980, p. 193.

do de las de Calisto a Celestina en el primer auto de la tragicomedia de Rojas, incluido el empleo de la palabra "madre" (11). La relación Alonso=Calisto podría sin embargo reforzarse todavía más consiguiendo que aquél declamase de una manera exaltada, más a lo amor cortés, sus parlamentos de la primera jornada (vv.1-30 y 74-81). Estos parlamentos han sido considerados como evidencia del genuino amor de Alonso y de sus intenciones honorables hacia Inés. Pero no hay razón por la que un actor no pueda interpretarlos de tal modo que indiquen un amor desenfrenado, loco y desordenado, parecido al de Calisto. Autorizarían y posibilitarían tal interpretación tanto frases como "este amor, que me encendió / con fuegos tan excesivos"(vv.13-14), y el apóstrofe al dios del Amor en los versos 25-30, como la apasionada e hiperbólica descripción de Inés, rebotante de alusiones a su posible muerte por amor, o las referencias a la enfermedad del amor (vv. 53-55 y 187-188). Ni que decir tiene que Fabia puede ser fácilmente presentada como émula de la Celestina. Su tentativa de soborno a Tello (vv. 210-212), la cadena que recibe de Alonso (v.204), sus prácticas nigrománticas, su breve invocación al diablo (vv. 393-396), que remite al largo conjuro de Celestina al final del tercer auto, y especialmente su primer encuentro con Inés, el cual sigue casi paso por paso el coloquio entre Celestina y Melibea en el cuarto auto con su leitmotiv del *carpe diem*, las referencias al vino, a la lujuria de los hombres, etc., etc. : todos recuerdan y señalan a *La Celestina*.

Pero el director teatral deberá recalcar y exagerar estos paralelos entre las dos obras no sólo para que los espectadores perciban las semejanzas obvias entre ellas, sino, más significativamente, para hacer resaltar las grandes desigualdades que las separan.

Por ejemplo, al contrario de sus equipolentes en *La Celestina*, ni Fabia ni Tello tienen un final trágico. En el caso de Fabia, esto es inconcebible, si la consideramos una bruja como Celestina, ya que desde mediados del siglo XVI la Inquisición española perseguía sin piedad a los que

---

(11) Véanse las páginas 63-65 de la edición preparada por Dorothy S. Severin, Madrid, 1974.

trataban en hechicerías, algo que Lope, como familiar de la Inquisición, debía conocer bien (12). A diferencia de Melibea, Inés no se suicida, a no ser metafóricamente al entrar a un convento. Alonso no muere accidental e ignominiosamente como Calisto, sino a causa de los celos del hombre que le debe la vida y glorificado al final como un nuevo fénix que seguirá "viviendo / en las lenguas de la fama" (vv. 2704-2705). Si al principio de la representación de *El caballero* los parecidos entre las dos obras han de ser obvios, para el final deberán prevalecer las diferencias. En vez de ser una tragicomedia como *La Celestina*, *El caballero* parece ser lo contrario : una comi-tragedia. Esto es, una obra que comienza como comedia y acaba en tragedia. Lo cual, claro, no implica que *La Celestina* sea una obra que empiece trágicamente y acabe en comedia. Lo que sugiere es que la estructura de *El caballero* parece obedecer a un intento de experimentación dramática, ignorado hasta ahora. Lope había, si no creado, al menos establecido la fórmula de la comedia. Esta sería una tragicomedia, una fusión de lo cómico con lo trágico, con reyes y sirvientes, risas y lágrimas. En cierto sentido, *El caballero* podría considerarse un experimento lopesco en una nueva fórmula dramática : una obra compuesta de dos actos cómicos seguido de uno trágico.

La crítica anglosajona se dio cuenta pronto de que *El caballero* estaba caracterizado precisamente por una estructura de este tipo (13). Pero en vez de aceptar su singularidad dentro de la obra de Lope, trató de paliar esta anomalía, señalando con admirable perseverancia que los dos primeros actos contienen ya bastantes indicios del trágico final de Alonso, y que, por tanto, no hay ruptura en el tono tragicómico de la obra (14). Entre las muchas indicaciones del trágico final de Alonso figuran prominentemente, en opinión de estos críticos, las referencias a *La Celestina*. Pero si estas referencias preparan al público para algo, será para un final parecido al de *La Celestina*, y, como hemos visto, *El caballero* defrauda en este sentido al espectador. Las otras indicaciones que alegan los críticos británicos

---

(12) Henry Kamen, *The Spanish Inquisition*, Londres, 1976, p. 202.

(13) Parker, ob. cit., p. 12.

(14) Sage, ob. cit., pp. 81-82.



dependen de una lectura muy particular de la obra. Por ejemplo, las alusiones de Alonso a su muerte por amor han sido consideradas como presagios destinados a preparar al público para el trágico tercer acto. Pero, como hemos notado, el director podría igualmente utilizarlos para subrayar la intensidad de su pasión por Inés y su espíritu exaltado, fogoso y juvenil. En otras palabras, no existe razón alguna por la que, en un contexto teatral, don Alonso no pueda o deba aparecer en los dos primeros actos de *El caballero* como un personaje, a veces apasionado, a veces ingenuo, simpático y despreocupado, que haga reír al público por su efervescencia y arrebató. Lo cual no quiere decir que el actor deba convertir a Alonso en un sandio. Don Alonso deberá, con toda su inexperiencia y apasionamiento, poseer una nobleza de espíritu que haga posible y verosímil su transformación en personaje trágico en la última jornada.

Esta evolución de lo cómico a lo trágico es factible en la interpretación de cada uno de los personajes del texto teatral de *El caballero*. Equiparante a Alonso en juventud, fogosidad e imprudencia sería Inés. En el caso de Tello, lo difícil sería convertirle en un personaje no cómico en las dos primeras jornadas. En cuanto a Fabia, la actriz que la interprete deberá, durante las dos primeras jornadas, acentuar su carácter paródico. Porque Fabia es más verosímil y teatralmente más efectista como parodia de su ilustre predecesora que como discípula. En el texto dramático, las palabras de don Rodrigo:

*Fabia, que puede trasponer un monte;  
Fabia, que puede detener un río  
y en los negros ministros de Aqueronte  
tiene, como en vasallos, señorío;  
Fabia, que deste mar, deste horizonte,  
al abrasado clima, al Norte frío  
puede llevar un hombre por el aire...*

(Vv. 2320-2326)

pueden parecer, y han parecido a algunos críticos, evidencia incontestable del carácter siniestro de Fabia. Y con toda razón, ya que sus palabras recuerdan la definición que de las brujas dan los dominicos alemanes Kramer y Sprenger en su *Malleus Maleficarum* (15). Pero, en un contexto tea-

---

(15) Kramer, ob. cit., p. 204.

tral, estas palabras pierden toda credibilidad si son pronunciadas adecuadamente por el actor que hace el papel de Rodrigo. El texto dramático ofrece en efecto suficientes pruebas indiciarias que justifiquen una interpretación de Rodrigo como persona que sufre de un enorme complejo de inferioridad. Este complejo le conduce a una completa falta de seguridad en sí mismo y a considerarse un fracasado como amante y, por tanto, como hombre. Cuando Rodrigo descubre en la primera jornada que Inés salió de la habitación momentos antes de su llegada, infiere que "Si me vio por la ventana, / ¿quién duda que huyó por mí?" (vv. 426-427). Al saber que Alonso está cortejando a Inés, comenta a don Fernando: "Pues si este sirve a Inés, ¿qué intento en vano?" (v. 1354). Cuando Fernando le sugiere que vuelvan al coso donde les aguarda el público, contesta que si le esperan a él será

*para que yo  
haga suertes que me afrenten,  
o que algún toro me mate,  
o me arrastre o me maltrate  
donde con risa lo cuenten.*

(Vv. 1876-1881)

El acomplexado Rodrigo trata de combatir su frustración e inferioridad proporcionándose una explicación plausible, pero falsa, del desprecio de Inés:

*¡ Oh mísera doncella !  
Disculpo tu inocencia, si te abrasa  
fuego infernal de los hechizos della [Fabia].  
No sabe, aunque es discreta, lo que pasa,  
y así el honor de entrambos atropella.*

(Vv. 2313-2316)

En este contexto, y dentro de una interpretación del papel consistente con su psicología, las palabras de Rodrigo no pueden poseer credibilidad alguna.

Lo mismo sucede, aunque por diferentes razones, con la evidencia que suministra Tello. A Tello no le cabe duda de que Fabia es una bruja: "No supo Circe, Medea / ni Hécate, lo que ella sabe" (vv. 1922-1923). Pero el actor que interprete a Tello podría fácilmente conseguir que estas palabras no fuesen tomadas en serio por el público.

Tello, al menos en las dos primeras jornadas, tiene un miedo cerval a lo sobrenatural, personificado para él en Fabia, y para justificar este miedo lo lógico es que crea en la realidad de las artes diabólicas de la mujer que lo genera. En este contexto, sus palabras pierden toda validez como evidencia objetiva de los poderes mágicos de Fabia.

El problema, con Fabia, es que ella misma parece creer que es una bruja. En la primera jornada declara que "aderezó" el papel de Alonso a Inés (vv.194-195), y poco después la oímos conjurar al diablo :

¡ Apresta,  
fiero habitador del centro,  
fuego accidental que abrase  
el pecho desta doncella !

(Vv. 393-396)

Y al final de este acto, viendo a Inés muy enamorada, concluye : " ¡ Oh qué bravo efeto hicieron / los hechizos y conjuros !" (vv. 816-817). Pero el público sabe que sus hechizos y conjuros no pudieron tener efecto, ya que este "efecto" —el amor de Inés a Alonso— era realidad antes de que la supuesta "causa" —los encantamientos de Fabia— tuvieran lugar. Aquí tenemos, pues, una típica situación cómica —el público sabe más que el personaje y puede por tanto reírse de sus pretensiones ridículas— que el director y la actriz podrían utilizar para recalcar el carácter paródico de Fabia. Fabia es una bruja que quiere y no puede. En realidad, ella parece pertenecer al tipo de bruja que la maga Cenotia llama hechicera en el capítulo VIII del Libro segundo del *Persiles* cervantino :

*Las que son hechiceras, nunca hacen una cosa que para alguna cosa sea de provecho; ejercitan sus burlerías con cosas, al parecer, de burlas, como son habas mordidas, agujas sin puntas, alfileres sin cabeza, y cabellos cortados en crecientes o menguantes de luna; usan de caracteres que no entienden, y si algo alcanzan, tal vez, de lo que pretenden, es, no en virtud de sus simplicidades, sino porque Dios permite, para mayor condenación suya, que el demonio las engañe. (16)*

---

(16) P. 201 de la edición preparada por J.B.Avalle-Arce, Madrid, 1970.

Sustituyendo el demonio por el azar tenemos aquí un retrato de la Fabia lopesca.

En las dos primeras jornadas de *El caballero de Olmedo*, al director le resultará, pues, relativamente fácil amoldar su texto teatral a un paradigma cómico, familiar a su público. El cambio de lo cómico a lo trágico se efectúa, sin embargo, no al comienzo de la tercera jornada, sino al final de la segunda. La transformación deberá, además, realizarse en medio del diálogo entre Tello y Alonso, que comienza en el v. 1660. Este diálogo se inicia en un tono marcadamente cómico, pero termina lúgubramente con la relación del sueño simbólico de Alonso. El v. 1746 marca el principio de esta nueva fase trágica. El cambio ha de ser abrupto, dramático, inesperado, pero ningún director o actor rehuirá una transición de tanto efecto teatral.

A partir de este momento, las personalidades dramáticas de Alonso, Inés, Tello y Fabia sufren una mutación radical, que es apoyada por el texto dramático. Ya hemos señalado el principio de la transformación de Alonso en el v. 1746. Hasta su muerte, Alonso se convierte en un personaje asediado de temores instintivos y primordiales, los cuales, como ha apuntado la crítica, dimanar de su inconsciente (17). Incluso en su momento de triunfo, durante la corrida con que se inicia la tercera jornada, Alonso expresa su desesperanza :

*¡ Ay, Inés mía !  
¡ Si quisiese la fortuna  
que a mis padres les llevase  
tal prenda de sucesión !*

(Vv. 1892-1895)

La sombra y la canción del labrador representan la culminación de los miedos de Alonso. Alonso interpreta la sombra en cierto momento como "cosas que finge / la fuerza de la tristeza, / la imaginación de un triste" (vv.2273-2275) y la canción como avisos del cielo (vv.2378-2379).

---

(17) Diego L. Bastianutti, "El caballero de Olmedo" : "sólo un triste ejercicio del alma", en *Hispanófila*, nº especial 2, 1975, pp. 25-38; T.A. O'Connor, art. cit., p. 398.

El cambio de Inés es tan marcado como el de Alonso. Como dice a Fabia, "No en vano tanta tristeza / he tenido desde ayer" (vv.2528-2529). E incluso ella, alegre y despreocupada en las dos primeras jornadas, empieza ahora a utilizar imágenes de muerte y desolación : "¿ Qué mayor mal que la ausencia, / pues es mayor que morir ?" (vv.2535-2536). Subrayando estos y otros versos parecidos la transición de Inés será más perceptible todavía en el texto teatral.

Lo mismo ocurre con el carácter de Tello, el cual, a finales del segundo acto, parece contradecir su propia superstición y credulidad al dirigir las siguientes palabras a Alonso : "no hagas / caso de sueños ni agüeros, / cosas a la fe contrarias" (vv.1795-1797). Tan contrarias como la creencia en brujas. Como familiar de la Inquisición, hemos de suponer que Lope conocería el famoso documento de Alonso de Salazar Frías (24 de marzo de 1612), en el que el inquisidor alcarreño concluyó, después de examinar a más de 1800 personas acusadas de prácticas mágicas, que no había encontrado evidencia de hechicerías en una sola de ellas (18). Este detalle arroja tanta luz sobre el carácter de Tello como sobre el de Fabia.

La Fabia de los dos primeros actos de *El caballero* iba, sin duda, a su negocio, y aunque desde el principio notamos en ella cierto deseo de prevenir y alertar a Alonso del peligro en que se está poniendo (v.184, etc.), no cabe duda de que el motor principal de su conducta es su propio provecho. Todo esto cambia en la tercera jornada, donde Fabia da pruebas de su transformación.

La sombra que se aparece a Alonso en el verso 2257 es interpretada ambigüamente por el mismo Alonso. Al principio parece creer que es la materialización de su tristeza, imaginación, pensamiento (vv.2273-2277), pero inmediatamente después concluye que "embustes de Fabia son" (v.2280). ¿ En qué sentido es la sombra un embuste de Fabia ? La única explicación es que Alonso cree que Fabia ha enviado a un hombre disfrazado de sombra para asustarle. El texto dramático parece apoyar esta suposición cuando leemos que,

---

(18) Kramer, ob. cit., pp. 207-209.

al marcharse, la sombra simplemente "volvió la espalda" (v.2267). Esta sombra no desaparece por medio de un "bofetón", ni es acometida por el protagonista que acaba acuchillando el aire, como sucede, por ejemplo, en *El purgatorio de san Patricio* de Calderón (19). La ambigüedad, sin embargo, subsiste en el texto dramático, pero el director la podría resolver en su texto teatral permitiendo que los espectadores vieran el rostro de lo que Alonso cree ser una sombra. Aparte de producir una escena más realista y de demostrar que Alonso está, por consiguiente, alucinando, esta interpretación suministraría una primera prueba de la transformación de Fabia. En la tercera jornada, Fabia parece estar utilizando todos los medios a su disposición para, sin herir el orgullo de Alonso, disuadirle de que viaje a Olmedo.

La canción del labrador es también interpretada ambiguamente por Alonso. Primero piensa que es un aviso del cielo (vv.2378-2379) para concluir después que "invención de Fabia es" (v.2383). Y de que esto último es verdad tenemos prueba fehaciente en las palabras del labrador :

*No puedo  
deciros deste cantar  
más historias ni ocasión  
de que a una Fabia la oí.  
Si os importa, yo cumplí  
con deciros la canción.*

(Vv. 2403-2408)

Claramente, incapaz de realizar milagros, Fabia ha de recurrir a personas de carne y hueso, a las que seguramente ha pagado, para asustar a don Alonso. Por tanto, estas escenas, amén de demostrar que Fabia es una bruja sólo en apariencia, pueden servir para convencer al público de que los resortes que la mueven en esta tercera jornada difieren bastante de los de la primera. El motivo de ganancia personal no explica que Fabia vaya a tales extremos para proteger a Alonso. Sus motivos son ahora claramente filantrópicos. Lo que ha sucedido es que, en su evolución

---

(19) *Obras completas*, ed. A. Valvueda Briones, Madrid, 1969, tomo I, p. 201.

dramática, Fabia ha concluido por sentir verdadero afecto por los dos amantes : otra característica que la distingue de su ilustre antecesora.

Hemos visto, pues, que el texto dramático puede ser utilizado para autorizar la evolución de los cuatro personajes principales de *El caballero de Olmedo* de lo cómico a lo trágico, evolución que concuerda con el esquema estructural —dos actos cómicos, uno trágico— advertido por otros críticos, pero que la crítica moderna ha tratado de soterrar mediante la detección en las dos primeras jornadas de indicios metafóricos y alusiones intertextuales anunciadores del trágico final. En mi opinión, el director teatral debería reducir al mínimo el efecto de estos presagios funestos y hacer hincapié, por el contrario, en los rasgos cómicos que abundan en las dos primeras jornadas para dar así un tono divertido a esta primera parte de la obra. La brusca transición que se conseguiría al final de la segunda jornada reproduciría el ritmo interno del drama, el cual representa, si no la intención de Lope, al menos su plan original : observar el efecto que produciría una comedia que rompe el molde de las que la preceden al estar compuesta de dos actos cómicos y uno trágico.

¿ Qué efectos produciría un texto teatral de este tipo ? Los estructuralistas de la escuela checa utilizan el término "nivel textual dominante" para designar la organización interna preponderante o prevaleciente de una obra literaria. Según ellos, este nivel actúa como influjo determinante que "deforma" o afecta los otros niveles. Ahora, si una fórmula literaria establecida se ha convertido en estéril por uso excesivo, un cambio de o en el "nivel textual dominante" podría "desfamiliarizarla" y convertirla en algo nuevo, insospechado, que capturaría el interés del público, obligándole a considerarla desde una perspectiva inusitada (20). La desviación del paradigma de la comedia áurea que hemos esbozado obtendría precisamente este efecto desfamiliarizador. El texto teatral de *El caballero* podría convertirse en un experimento que cuestiona y aquilata el paradigma de la comedia española.

---

(20) Terry Eagleton, *Literary Theory*, Oxford, 1983, p. 100.

Desde otro punto de vista, todo texto pertenece a un género literario, el cual no sólo nos asiste en establecer su significado global, sino que determina las normas y reglas que el lector ha de conocer para poder comprenderlo. El género literario posee, pues, una doble función heurística y constitutiva : no es posible leer adecuadamente un texto sin sospechar inicialmente, o descubrir en las primeras páginas o escenas, a qué género pertenece. Sin embargo, a medida que se desarrolla el acto de lectura o representación, el género a que este texto pertenece se va particularizando hasta constituir finalmente la obra original y única que hemos leído o visto y oído en escena. Al final de una representación, el género que nos ha servido de guía ha sido, pues, reemplazado por la estructura peculiar de la obra en cuestión (21). Pero sin ese género orientador, al lector le resultaría difícil, si no imposible, percibir el sentido del texto teatral, ya que una obra literaria adquiere significación gracias a un sistema de convenciones que ha sido asimilado por el lector o espectador y que él o ella comparte con el autor (22).

En conclusión, el director teatral de *El caballero de Olmedo*, apoyándose en su texto dramático, podría conseguir que sus dos primeras jornadas se ajustaran al género de la comedia de capa y espada. Pero esto lo haría con la intención de poner de relieve la subversión del sistema de convenciones de este género que ocurre en su tercera jornada. De este modo, el director lograría "desfamiliarizar" una fórmula literaria que llevaba ya en tiempos de Lope de Vega casi una generación dominando los corrales de comedias españoles. El efecto final de tal rompimiento con las normas genéricas sería controvertir la distinción entre lo cómico y lo trágico, arguyendo, con el caso de *El caballero*, que toda comedia puede contener en sí el germen de una tragedia, o que toda situación cómica puede fácilmente transformarse en trágica, por mero avatar del destino o por decisión del autor. La tranquilidad y confianza con que el espectador asiste a una comedia de capa y espada serían eficaz y quizá permanentemente perturbadas, ya que después de ver *El caballero* el espectador nunca podrá tener la segu-

---

(21) E.D.Hirsch, *Validity in interpretation*, New Haven, 1967, pp.70-86.

(22) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Londres, 1975, p. 116.



ridad de que una típica comedia no pueda, súbita e inesperadamente, convertirse en una tragedia aciaga y fatalista. El caso de *El caballero* demuestra que dos personajes jóvenes, simpáticos, solteros, que se aman con un amor perfecto, no terminan necesariamente unidos en matrimonio feliz, como en tantas otras comedias. La obra de Lope contiene la advertencia de que la visión fatalista del destino del hombre puede ser elemento integrante tanto de una obra trágica como cómica. De ahí depende en gran parte la fascinación que esta "comitragedia" ha ejercido y seguirá ejerciendo en sus lectores y espectadores.