

DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)

**Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin
y Sara Santa Aguilar (eds.)**



ESTRUCTURA INTERNA, ESPACIOS DRAMÁTICOS
Y MOTIVOS SIMBÓLICOS EN *EL CABALLERO
DE OLMEDO* DE LOPE DE VEGA

M.^a Eugenia López Anguiano
Universidad de Navarra

El caballero de Olmedo de Lope de Vega es una tragicomedia («trágica historia» leemos en el últologo de la obra) cuyas dos primeras jornadas responden, más bien, a la estructura del subgénero de la comedia de capa y espada. Se trata, en efecto, de una pieza protagonizada por caballeros particulares cuya acción desemboca en un fatal desenlace: como es sabido, don Alonso, el caballero de Olmedo, muere a manos de su rival, don Rodrigo, celoso de sus amores con doña Inés, mujer que él pretende en vano desde hace tiempo. Lope de Vega escoge una famosa coplilla sobre la muerte de un caballero —un hecho histórico— para reconstruir una historia —una ficción dramática, plena también de lirismo— que conduce al conocido y trágico final: «*que de noche le mataron, / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo*».

Lope sitúa la acción dramática en tiempos del rey don Juan II (a principios del siglo XV). Como ya destacara José Manuel Blecua, la citada copla está «envuelta en un fuerte halo de leyenda e inspiración popular que establece en seguida el contacto con el público de los corrales y sitúa la comedia en un ambiente poético muy por encima del simple caso anecdótico»¹. El motivo básico sobre el que se construye

¹ Blecua, 1941, p. 13. Para la interpretación de la obra, ver también Zamora Vicente, 1961; Gérard, 1965; Rey Hazas, 1986, y Endress, 2016.

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 203-213. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

la pieza es la copla, de la que Lope aprovecha, en palabras de Diego Marín, la «dimensión poética de misterio en que aparece envuelta»². El contraste de vida y muerte, de luces y sombras, patente en esos versos, se desarrolla en una pieza a través de la cual los personajes descubren su sentencia ante la angustia del público, que conoce de antemano el trágico final. No obstante, los espectadores no saben cómo, ni cuándo, ni por qué va a acontecer lo que la coplilla anticipa.

Además, el empleo de esta como motivo básico de la pieza se extiende al estilo constructivo de la obra, y así, como ha señalado Joseph Pérez, «hasta la técnica del verso [...] tiene aires de cancionero, y ya conocemos la admiración que Lope sentía por los poetas del *Cancionero general* y del de *Baena*. Toda la obra, especialmente el acto último, está rodeada de ese misterio que emana de la copla del Caballero»³. Por esta razón, el tono de lamento que transmiten los versos populares se vuelve a recrear, de manera muy trágica, al final de la obra, justo antes de la muerte del protagonista.

La tragedia se imprimió por vez primera en 1641; en cuanto a la fecha de redacción, como recuerda Ignacio Arellano, «es incierta pero se supone cercana a 1620-21»⁴. Esto es, Lope compuso esta obra en una etapa de madurez vital y de creación dramática, una vez había triunfado su fórmula de hacer comedias, que seguía, en lugar de los preceptos normativos, el gusto del público. Por ello, *El caballero de Olmedo* es una pieza que responde a las características propias de la *comedia nueva*. La única indicación del *Arte nuevo* que Lope deja sin cumplir es la de mantener la curiosidad por el desenlace hasta el último instante⁵, dado que el público conocía la coplilla: al caballero lo matarían de noche. Sin embargo, los espectadores no conocían el nombre ni el origen del caballero, y tampoco el autor ni la causa de su muerte. Lo único que sabían es que iba a morir, y Lope de Vega se vale de ello para crear tensión e incertidumbre sobre esa muerte anunciada, de forma que, cuanto más cerca está y más claramente se da a conocer la víctima, mayor angustia provoca recordar su inevitable final. Francisco Rico explica, con certeras palabras, que «el propio Fénix, con aguda

² Marín, 1965, p. 6.

³ Pérez, 1970, p. 20.

⁴ Arellano, 2012. p. 376.

⁵ «Dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio, / hasta que vaya declinando el paso, / pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 231-235).

percepción estética, determinó hacer virtud de la necesidad y “permitir la solución” desde las primeras escenas, avivar una y otra vez la certeza de cómo concluía *El Caballero de Olmedo*⁶.

El elaborado estilo poético que anticipa el trágico final va cobrando intensidad con el transcurso de la obra, lo que permite que el misterio se adueñe del escenario y se mantenga un creciente desasosiego hasta el último momento, con la muerte del protagonista, quien justamente expira —ironía trágica— en el mismo instante en el que el padre de doña Inés acepta con alegría la confesión de su hija: «Desde ahora es tu marido» (v. 2581). Por otra parte, el argumento seleccionado por Lope de Vega no puede ser aparentemente más sencillo: don Alonso, el caballero de Olmedo, muere a manos de su rival celoso, don Rodrigo, enamorado en vano de doña Inés, pues esta le desprecia. El impresionante final se debe tanto a la intensificación del estilo poético como a la meticulosa manera en la que se ha hilado la trama, a partir de una ingeniosa estructura y de un riguroso desarrollo de los espacios dramáticos.

I. LA ESTRUCTURA INTERNA Y LOS ESPACIOS DRAMÁTICOS

La estructura de la obra viene determinada a partir de la famosa coplilla que, según Américo Castro, originalmente comenzaba «*Esta noche le mataron / al Caballero...*»; pero Lope, al modificarla a «*Que de noche le mataron / al Caballero...*», consiguió cargarla de angustiosa lamentación porque «surge el adverbial *de noche*, como una referencia a oscuridades imprecisas y sin límite»⁷. El Fénix se vale de la combinación de esta tenebrosidad con la alegría, la luz y la belleza que evocan las *flores* y la *gala* (vv. 3-4) en la configuración de la identidad caballeresca de un protagonista que queda entre el ir y venir de Medina a Olmedo, lo que simboliza su límite entre la vida y la muerte. El tema principal que une ambos extremos es el amor, que en este caso conduce a la muerte por celos de un rival. El amor es lo que *mueve* a los personajes principales: los lleva de una escena a otra, por lo que, al atender a la construcción de los espacios dramáticos y a su manera de desarrollarse a lo largo de la obra, se comprende la impecable construcción interna de la pieza y toda la fuerza del trágico final. Así pues,

⁶ Rico, 1992, p. 17.

⁷ Castro, 1983, p. 31.

examinaré, en lo que sigue, cómo se construyen esos espacios dramáticos en esta obra maestra del Fénix.

Los espacios dramáticos, según explica Francisco Sáez, son «la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación»⁸. Es decir, el espacio dramático «designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena»⁹. Don Alonso se traslada de Olmedo a Medina para ver a doña Inés. La casa de doña Inés y el camino entre Medina y Olmedo constituyen, por tanto, los espacios dramáticos principales. Al protagonista, don Alonso, lo acompaña en todo momento su criado Tello. De hecho, el único viaje en el que no va con él es el último de todos, cuando don Alonso se marcha a Olmedo para tranquilizar a sus padres después de su intervención en la fiesta de toros. En los demás momentos, Tello está presente y representa la figura del gracioso. Al tratar el espacio itinerante en la comedia barroca, Javier Rubiera señala precisamente la importancia de esta figura para cambiar de espacio dramático:

... es de notar que el personaje agente de este espacio dinámico es el gracioso, en perfecta consonancia con su papel de mediador entre personajes y con su función de enlace entre mundos diversos, lo que hará que entre sus características principales se encuentre la de la “penetrabilidad espacial”, que le permite circular por todos lados con asombrosa libertad y entrar hasta en los lugares más íntimos¹⁰.

En el caso de esta obra, Tello llega a entrar hasta en la vivienda de Fabia y gracias a su ayuda se hace pasar por maestro de latín para acceder a casa de doña Inés y poder darle un billete de amor de don Alonso, y entregar igualmente la respuesta de la joven. Rubiera explica también cómo esto refuerza la unidad de la obra: «el dramaturgo, sin recurrir a una ruptura de cuadro, puede enlazar escenas que se desarrollan en diferentes lugares, para dar mayor unidad a la pieza»¹¹. Así, en el primer acto es Fabia quien informa a doña Inés acerca de don Alonso,

⁸ Sáez Raposo, 2014, p. 16.

⁹ Ubersfeld, 1993, p. 65.

¹⁰ Rubiera Fernández, 2005, p. 115.

¹¹ Rubiera Fernández, 2005, p. 118.

por lo que los espacios dramáticos se mueven entre la casa de doña Inés y la posada o lugar donde está don Alonso. En el segundo acto es Tello quien cumple esta función, quedando don Alonso en Olmedo y accediendo el criado a casa de doña Inés para transmitirle los amores de su amo. Es decir, a partir de la figura de Fabia y de Tello se da continuidad a la acción sin dejar la escena vacía.

En lo que se refiere a las figuras graciosas, además de servir de enlace entre escenas, funcionan como fuente de comicidad, una comicidad que terminará tiñéndose de misterio —en el caso de Fabia— y de tristeza —en el de Tello—, a partir de un contrapunto con escenas más oscuras que se irán intensificando. Siguiendo un análisis acto por acto, se puede decir que en la primera jornada la figura graciosa ha sido Fabia, que se comporta a modo de celestina. De hecho, el primer momento de oscuridad en la obra no se produce hasta que se ausenta ella, por la noche, cuando en lugar de darse el encuentro entre los amantes en la verja de la casa de la amada se da el encuentro entre los rivales. A pesar de que se cierre este primer acto con la luz del día siguiente, cuando Fabia tranquiliza a doña Inés y le explica la equivocación ocurrida al asistir don Rodrigo y don Fernando a la verja, el acto termina con la primera alusión a la coplilla anunciante de la tragedia por referirse a don Alonso como «*la gala de Medina, / la flor de Olmedo*».

Aunque en el segundo acto se recupere el tono cómico a partir de la figura de Tello, quien se hace pasar por profesor, y a partir del engaño de doña Inés a su padre para que no la case con don Rodrigo, diciéndole que va a meterse monja y que Fabia —figura que es un claro homenaje literario a la *Celestina*— la va a preparar para ello como maestra de virtudes, se empiezan a intercalar escenas de oscuridad y de tensión cada vez más intensas. Estas escenas son, por un lado, los miedos de Tello al comienzo del acto por ser don Alonso forastero en Medina y tener ya doña Inés un pretendiente anterior; por otro lado, la conversación entre don Rodrigo y don Fernando planeando pedir matrimonio a doña Inés antes de que lo haga don Alonso (y verbalizando ya la idea del asesinato del rival); y, por último, el augurio con el que termina el acto, cuando don Alonso cuenta a Tello el mal presagio de su sueño antes de partir hacia Medina para las fiestas de la Cruz de mayo. A pesar de restarle importancia y decir que, como caballero cristiano, no cree en tales premoniciones, los últimos versos de la jornada, con alusiones a la muerte, no consiguen disipar el melancólico ambiente que se ha creado:

Bien dices, Inés me aguarda,
 vamos a Medina alegres.
 Las penas anticipadas
 dicen que matan dos veces,
 y a mí sola Inés me mata,
 no como pena, que es gloria (vv. 1805-1810).

El tercer acto, que arranca en el espacio dramático de la plaza de toros, comienza con las quejas de don Rodrigo por la suerte de don Alonso tanto en el amor como en la plaza. Vuelve la luz a escena con las ovaciones a don Alonso y las enamoradas miradas que le dirige doña Inés. Se intercala un único momento cómico en casa de Fabia, cuando Tello finge estar enamorado de ella para hacerse, sin éxito, con la cadena de oro que don Alonso le dio. Esta escena se interrumpe con un momento de gran tensión en la plaza, cuando don Alonso salva a don Rodrigo de ser corneado tras haber caído de su caballo. Las amables palabras de don Alonso hacia él se ven cortadas por la angustia que después transmite don Rodrigo a don Fernando, diciéndole sentirse humillado, desesperado y celoso. De nuevo una escena alegre: el rey y el condestable alaban la valentía de don Alonso, con intención de premiarlo. De nuevo una escena triste: don Alonso y doña Inés se despiden en su casa. La tristeza de esta escena resulta desmesurada porque las palabras de don Alonso aluden al amor con numerosas antítesis entre la vida y la muerte. Subraya la separación, «dejando el alma en Medina» (v. 2179), así como el dolor de no poder estar junto a ella, razón por la cual dice sentirse atormentado. Al partir solo hacia Olmedo se abre un espacio dramático cargado de misterio. La frondosidad de los árboles y la oscuridad de la noche confunden a don Alonso, quien escucha ahora una voz que canta la famosa coplilla (vv. 2374-2376). Don Alonso duda, pero decide seguir su camino, no dar la vuelta, porque no puede mostrar miedo y porque su deber es tranquilizar a sus padres. Salen en ese instante los traidores de su escondite y le disparan alevosamente. Don Alonso los acusa de cobardes y soberbios por su manera de acabar con él. Llega de seguido Tello y lo encuentra agonizando. Entre lágrimas realiza la última intención del caballero: llegar a Olmedo, junto a sus padres. Se cierra la obra cuando Tello entra en casa de doña Inés para denunciar a los asesinos, precisamente en el instante en el que el padre de la joven informaba orgulloso al rey y al

condestable del futuro casamiento de su hija con don Alonso. El rey castiga con la muerte a los caballeros traidores y doña Inés dice a su padre que se meterá monja, haciéndose realidad así lo que antes fue burla.

2. LOS MOTIVOS SIMBÓLICOS

Tras este somero análisis de la estructura interna y los espacios dramáticos de *El caballero de Olmedo*, resulta posible interpretar mejor los principales motivos simbólicos de la obra: el amor, el misterio y la traición. Se ha dicho que toda la trama se origina por amor y se ha de advertir que las mismas décimas iniciales marcan esta dirección, donde la metáfora del fuego en referencia a la mirada de la amada alude a la llama amorosa que una vez encendida nadie podrá apagar. Don Alonso se había fijado en doña Inés a partir de sus chinelas, y se había enamorado al encontrarse con sus ojos. Francisco Rico indica cómo este signo del listón en los zapatos de la amada corresponde al «sino de la muerte» que golpeará al caballero de la manera más trágica¹²: «Si matas con los pies, Inés hermosa, / ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?» (vv. 515-516). Doña Inés señala seguidamente que el amor nace de las estrellas (vv. 215-216), y a partir de esta identificación, todas las alusiones al sentimiento amoroso se referirán a elementos de la naturaleza. Al principio, la naturaleza que evoca el amor es alegre, hermosa, llena de luz y confianza; pero a partir del mal presagio de don Alonso, se tornará más engañosa, y surgirán comparaciones de la pasión amorosa con el dolor de la separación, equiparado a la muerte, que el público sabe que acabará por presentarse. Como explica Ignacio Arellano, el sueño de don Alonso es, en realidad, un «punto de inflexión importante»¹³, porque en él, «el valor premonitorio es evidente como avance simbólico de la muerte del propio caballero, enamorado y muerto por un asesino escondido en el bosque que lo ataca con desiguales armas (un arma de fuego, prohibida al valor y a la dignidad caballeresca)»¹⁴. Y es que don

¹² Rico, 1992, p. 26.

¹³ Arellano, 2010, p. 201.

¹⁴ Arellano, 2010, p. 202.

Rodrigo es un caballero que olvida que es caballero, algo que se muestra simbólicamente con las escenas de la pérdida de la capa y la caída de su caballo en la plaza de toros¹⁵.

Se acumulan así presagios, sueños y sentimientos que van adueñándose del plano real de la obra para fundir y confundir la realidad con la imaginación y crear, con el juego de contrastes simbólicos, una atmósfera de misterio que acabará por resolverse de la manera más trágica. El choque de estos elementos simbólicos opuestos tiene su origen en la coplilla sobre la que se ha construido la trama. De esta manera, Lope emplea la ironía trágica para contraponer *gala* y *flor* con *noche* y *le mataron*. La resolución de la copla se hace esperar, y en la oscuridad de la noche, el caballero hará el camino a Olmedo solo, para cumplir con el deber, al colocar en primer lugar el amor filial y la necesidad de honrar a sus padres: «De mis padres el amor / y la obediencia me lleva» (vv. 2354-2355). La figura cómica de Fabia acaba por representar el misterio: ¿son cosa suya la sombra y el labrador? Don Alonso cabalga sin compañía en la oscuridad, y la parte dudosa e inexplicable de la vida se le muestra en estos elementos, de los que no se acierta a adivinar si son realidad o fantasía. El caballero busca explicaciones racionales y se arma de valor, del valor que todos envidian en él y que lo llevará a la muerte. «*Que de noche le mataron*»: se trata de una muerte ineludible, de un pasado legendario. «*La gala de Medina, / la flor de Olmedo*»: Lope emplea estos dos topónimos para evocar un ir y venir constantes entre la vida y la muerte, a causa de los lazos del amor que el dramaturgo ha sentenciado desde el inicio.

El caballero de Olmedo muere asesinado por don Rodrigo y sus compañeros. No es una simple muerte, sino una traición. El personaje antagonista de don Alonso, don Rodrigo, se convierte en un villano, que ordena matar a su rival a traición, por envidia, por no poder superarlo ni siquiera en caballerosidad y honradez. Don Alonso presiente la tragedia, duda, teme y se siente triste, pero en ningún momento retrocede ni cambia de parecer: su obligación es acudir a Olmedo, junto a sus padres. Además, no tiene nada que temer; es un caballero valiente y valeroso que sale ileso de todas las situaciones: se ha enfrentado a don Rodrigo y don Fernando en la reja de doña Inés y los ha hecho huir; ha salido triunfante y glorioso de la fiesta de toros; todo le

¹⁵ La capa es el elemento visual que lo identifica como caballero; para el simbolismo de la caída del caballo, ver Valbuena Briones, 1962.

sale siempre bien. Nadie lo supera en ningún aspecto. Es el caballero perfecto. No debe tener miedo de imaginaciones. Es más, a pesar de sentir los celos de don Rodrigo, acaba de salvarle la vida horas antes, y no sería propio de ninguna persona, y menos de un caballero, matar a su salvador, y menos aún esa misma noche:

Pero ya no puede ser
que don Rodrigo me envidie,
pues hoy la vida me debe;
que esta deuda no permite
que un caballero tan noble
en ningún tiempo la olvide (vv. 2288-2293).

Por lo tanto, don Alonso sigue su camino hasta encontrarse con la muerte ineludible que el público venía esperando sin saber el momento en el que ocurriría. Lope de Vega aguarda hasta el último instante para matar al caballero, y lo hace de la manera más trágica. La angustia que el espectador revivía conforme más honrado, sincero, fiel y valeroso descubría al protagonista, se acentúa con la injusticia y villanía de los traidores al final de la obra. Por consiguiente, el cantar no es suficiente para reconstruir lo trágico de la historia, sino el haber concebido la figura de don Alonso, en bella formulación de Castro, como «un ser flotante entre vivir y estar ya muerto, y cuyos amores son, simultáneamente, previos y posteriores a su morir por causa de ellos»¹⁶. La obra es pasado, presente y futuro. El hecho ya ha acontecido, según indica la coplilla, pero los espectadores lo ven tramarse en el momento, y conciben el resultado conocido como un futuro al que no sabían cómo se iba a llegar. Por esta razón, Rico considera este final como la justificación de la pervivencia de don Alonso «en las lenguas de la fama»¹⁷, a través del acceso al público a entrar y ser testigo del mismo escenario.

3. FINAL

En conclusión, *El caballero de Olmedo* es una muestra de la fuerza y unidad que la cultura popular han aportado a la literatura desde sus orígenes, dado que, con la recreación de la historia de una conocida

¹⁶ Castro, 1983, p. 35.

¹⁷ Rico, 1992, p. 75.

coplilla, Lope de Vega ha hecho al pueblo autor, testigo y portavoz de una leyenda, construida a partir de unos espacios dramáticos llenos de elementos poéticos que no dejan de oscurecerse y preparar el desenlace esperado y cada vez menos deseado por los espectadores. En cuanto a la trama, como expresa Diego Marín, corresponde con

el melancólico contraste entre los dos aspectos de la existencia humana: de un lado, el goce vital, la satisfacción desenfadada de la pasión amorosa y la exaltación de los atractivos mundanos (belleza, simpatía, valor, etc.); de otro lado, el sombrío destino que pone un repentino final a todos esos goces, ilusiones y planes de felicidad; un triste recuerdo de la índole perecedera de todo lo humano y de su cualidad evanescente¹⁸.

El contraste es claro. Sin embargo, a mi parecer, el genial dramaturgo que es Lope va más allá. El final, hilado con sumo detalle desde el inicio, corresponde más bien al desengaño que acompaña la vida humana y que está tan presente en el pensamiento y en la literatura del Siglo de Oro. El odio y la muerte siempre acaban por manifestarse. En la mayoría de las ocasiones, la humanidad no se muestra honrada con el prójimo. Lope de Vega aleja un siglo la historia de la pieza para situarla en un tiempo de ideales caballerescos. Don Alonso no espera que su rival quebrante una norma tan importante en el código de honor vigente en su época. No obstante, don Rodrigo la quebranta, porque la realidad es otra y, tal y como Cervantes había expresado ya en su obra universal, la caballerosidad ha muerto. El Barroco español recoge con cierta tristeza este hecho, porque los ideales medievales desdichados en la etapa anterior, durante el Renacimiento, vuelven a presentarse y a recordarse con admiración. La traición que padece don Alonso duele al pueblo, que reconstruye en su imaginación la figura de un caballero perfecto, al que el Fénix ha dado vida con su pluma para aclamar la justicia del protagonista de unas coplas que, a partir de su versión dramática, serán tan eternas como la fama del caballero de Olmedo, tan eternas también como la propia obra de Lope de Vega.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio, *et al.*, *Historia de la literatura española, 2. Renacimiento y Barroco*, León, Everest, 2010.

¹⁸ Marín, 1965, p. 1.

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2012 [1995].
- BLECUA, José Manuel, «Introducción» a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Zaragoza, Ebro, 1941, pp. 14-25.
- CASTRO, Américo, «*El Caballero de Olmedo*», en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis Book Limited, 1983, pp. 31-44.
- ENDRESS, Heinz-Peter, «La creación de una obra maestra: *El caballero de Olmedo*. Una tentativa de reconstrucción», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, AISO, 2016, pp. 201-205.
- GÉRARD, Albert S., «Baroque Unity and the Dualities of *El caballero de Olmedo*», *The Romanic Review*, 56.1, 1965, pp. 92-106.
- MARÍN, Diego, «La ambigüedad dramática en *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, 24, 1965, pp. 1-11.
- PÉREZ, Joseph, «Introducción» a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-21.
- REY HAZAS, Antonio, «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*», *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 183-202.
- RICO, Francisco, «Introducción» a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 13-94.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (ed.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.
- ÜBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «El simbolismo en el teatro de Calderón. La caída del caballo», *Romanische Forschungen*, 74, 1-2, 1962, pp. 60-76.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1992.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.