

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

19/2016

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Margaret R. Greer

Secreto y misterio en el giro trágico de El caballero de Olmedo
Secrets and Mysteries in the Tragic Shift in El caballero de Olmedo
pp. 147-164

DOI: 10.15581/001.19.147-164



Universidad
de Navarra

Secreto y misterio en el giro trágico de *El caballero de Olmedo*

*Secrets and Mysteries in the Tragic Shift in
El caballero de Olmedo*

MARGARET R. GREER

Duke University
mgreer@duke.edu

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2016
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2016

Resumen: La fascinación que despierta *El caballero de Olmedo* se debe en parte al poder de atracción de los secretos que contiene. Algunos son fáciles de penetrar, otros difíciles, sobre todo para un público moderno menos enterado de los «secretos públicos» (Tausig) del orden cultural del XVII. La distancia que separa Olmedo de Medina, ¿es solo una distancia física que tiene que correr don Alonso, o implica distancias socio-culturales y políticas, diferencias de estamento, de composición étnico-religiosa, de riqueza, de inserción en el orden político reinante? Atraen con más fuerza todavía los misterios de orden sobrenatural que asedian a Alonso. La estructura de la comedia es otro misterio. En medio de esta «comi-tragedia» (Ruano), hay un interludio político (Fothergill-Payne) en que el rey habla de los hábitos de Calatrava y Alcántara, de darle un hábito a Alonso, y de los hábitos que los judíos y moros deben adoptar para distinguirse de los cristianos viejos. ¿Será esto una manera de evocar un «secreto público» que atrapa a los no versados en él? Estas son las cuestiones de que me ocupó en este artículo.

Palabras clave: Lope de Vega. *El caballero de Olmedo*. Secretos. Misterios. Diferencia socio-cultural. Estructura dramática.

Abstract: The fascination aroused by *El caballero de Olmedo* is due in part to the power of attraction of the secrets it contains. Some of them are easy to penetrate, others difficult, particularly for a modern public less aware of the «public secrets» (Tausig) of seventeenth century culture. Is the distance that separates Olmedo and Medina only a physical distance don Alonso has to traverse, or does it imply socio-cultural and political distance, ethno-religious difference, questions of wealth, class and political weight? Yet more intriguing are the supernatural mysteries that besiege Alonso. The structure of the drama is another mystery. In the middle of this «comi-tragedia» (Ruano), there is a political interlude (Fothergill-Payne) in which the king discusses habits for Calatrava and Alcántara, giving Alonso a habit, and of the attire Jews and Moors should wear to distinguish them from old Christians. Is this a way of evoking a «public secret» that traps those not aware of it? These are the questions I consider in this article.

Keywords: Lope de Vega. *El caballero de Olmedo*. Secrets. Mystery. Socio-cultural Difference. Dramatic Structure

MARGARET R. GREER

«El secreto se halla en la médula misma del poder».
«El más profundo de los secretos es el que se desarrolla en el interior del cuerpo».
«Los *poderosos* de la historia [...] tienen muchos secretos
y los organizan en un sistema en el que se preservan unos a otros».
Elias Canetti¹

Al escribir Canetti en estos fragmentos de *Masa y poder* «El secreto se halla en la médula misma del poder», analiza el poder de los «hombres-medicina», los curanderos, y de la operación política; pero lo mismo podemos decir del «cuerpo» de las obras maestras literarias. Como lectores o espectadores, actuamos como los espías de Canetti, al acecho de la revelación completa del secreto que el autor nos deja vislumbrar, página a página, escena a escena. ¿Desaparece, se disuelve el secreto al final? Eso es lo que decía Lope en su receta poética, el *Arte nuevo*:

Pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para².

Sin embargo, quiero sugerir que, al escribir *El caballero de Olmedo*, Lope operó como los poderosos de la historia, organizando sus múltiples secretos en un sistema que logra que se preserven los unos a los otros. También quiero apuntar que el análisis del antropólogo Michael Taussig sobre la operación del secreto público nos puede ayudar a comprender el logro poético-dramático de Lope³. El sistema de Lope en esta obra es una red en donde los secretos se tejen el uno con el otro. La exploración de su tejido, por eso mismo, no puede ser lineal.

Sin duda, la fascinación duradera de *El caballero de Olmedo* se debe en buena parte al poder de atracción de los secretos y misterios que contiene, además de a su belleza poética. El reto de penetrar en ellos y

¹ Canetti, 2012, pp. 67, 68, 70.

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 234-239, p. 234.

³ Taussig, 1999. Como toda traducción es una especie de traición, lo es también el título de *Defacement* en español, *Desfiguraciones: el secreto público y la labor de lo negativo*, porque en el análisis de Taussig —tan penetrante como travieso— es central la cara, el rostro, «the face», con una precisión en la anatomía humana que «figura» no me parece transmitir.

comprenderlos nos involucra en la acción desde la primera escena. William C. McCrary opinó hace medio siglo que puede ser el drama más enigmático del Siglo de Oro: «There is perhaps no play in the Spanish Golden Age that is quite so puzzling as *El Caballero de Olmedo*»⁴. Thomas A. O'Connor sostiene que ha resistido todo intento crítico de penetrar su secreto: «If one were to choose the Spanish *comedia* which has consistently baffled the critics, that play which has perennially eluded all critical methods and approaches, one would have to select Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*»⁵. Y esto, a pesar de la bibliografía ya cuantiosa dedicada a la obra desde Menéndez Pelayo hasta nuestros días.

Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero notan la indefinición entre «el territorio de lo real y lo onírico» en el drama, que ha hecho a más de un crítico confundir la visión de don Alonso del jilguero muerto por un azor con la pesadilla agorera antecedente, que el galán no cuenta. Lo que caracteriza el drama es «la ambigüedad misteriosa, la fantasía que mezcla lo real con lo onírico, la poesía que domina los mundos de la realidad y de la imaginación»⁶.

Algunos de los secretos de la trama son fáciles de penetrar: la identidad disfrazada, desdoblada, de Inés de labradora, de la tercera y hechicera Fabia como madre devota, y del criado Tello como gorrón latinista. Sin embargo, don Pedro no parece descifrar la doblez de Fabia, a pesar de haberse servido de la tercera en sus mocedades, según lo que ella les cuenta a Inés y Leonor⁷. Y los críticos disputan sobre su importancia y culpabilidad en el final trágico, como veremos. ¿Tendrá esta tercería de Fabia, y el recurso masculino a madres de su clase, la naturaleza de un secreto público como lo caracteriza Taussig? Esto es, «el saber qué no hay que saber», o «aquello que generalmente se conoce pero no puede ser articulado»⁸. Por ejemplo, prácticas socialmente funcionales aunque transgresivas del código moral. En una cultura patriarcal en donde el honor exigía pureza de la mujer por casar o casada, pero en la práctica aceptaba las «travesuras» masculinas, las Fabias ofrecerían un servicio

⁴ McCrary, 1966, p. 113.

⁵ O'Connor, 1980, p. 391.

⁶ Arellano y Escudero, 1998, pp. 65-67.

⁷ Dice Fabia: «más de una vez me fió / don Pedro sus mocedades; / pero [...] de diez mozas, no le daba / cinco» (Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 297-304, p. 98. Las otras citas del drama también provienen de esta edición).

⁸ Taussig, 2010, pp. 14, 18.

socio-sexual útil fuera de los prostíbulos⁹. Tales terceras son centrales en obras maestras literarias anteriores, desde el *Libro de buen amor* a la muy citada *Celestina*. Tanto don Fernando, el amado de Leonor, como don Rodrigo son conscientes de la naturaleza de Fabia y de su presencia en la casa de las mujeres que cortejan, así como de su contacto con don Pedro, pero no protestan ni le dicen nada hasta después de la humillación de don Rodrigo en las fiestas de Medina.

De todos modos, el secreto de Fabia no es EL secreto de la obra, sino uno de varios que tendremos que explorar. Taussig habla del secreto en plural al preguntar: «¿No son los secretos compartidos la base de nuestras instituciones sociales, el lugar de trabajo, el mercado, la familia, el estado?»¹⁰. No cabe duda de que las bases de las instituciones en la España del siglo XVII eran la fe católica, la monarquía y la retórica del honor, por lo cual algunos críticos alegan que la tragedia es imposible¹¹. Pero consideremos lo que observa Taussig, refiriéndose a la parábola de Nietzsche del loco que proclamó la muerte de Dios¹².

El problema no es Dios. No se logró nada matándolo. Tal vez incluso menos que nada. El modelo misterioso de lo real se fortaleció con los innumerables sustitutos de Dios. El fanatismo por la distinción entre apariencia y esencia se extiende más allá. Antes de los dos mil años de existencia del hombre-Cristo existió el hombre-Platón en un mundo de formas reales y bellas escondidas detrás de una sensual apariencia. Secreto y misterio en todos los tiempos¹³.

Por supuesto, Dios estaba muy «vivo» para Lope y su público, aunque sus designios sobrepasaran los límites del conocimiento humano. Vivo también era el miedo a la Inquisición¹⁴, a la vez un tribunal eclesiástico y un instrumento de la política real. El mismo Lope era un familiar de la Inquisición, cuya regla general era el secreto, con cárceles secretas (para distinguirlas de las públicas), y en cuyos tribunales el secreto ocul-

⁹ Y en vista de la afición de los nobles a la caza —de objetos sexuales además de la puramente de animales— tiene doble sentido la respuesta de Fabio al saludo de Tello, «Debe de pensar que yo / soy perro de muestra» (Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 32-33, p. 87).

¹⁰ Taussig, 2010, p. 15.

¹¹ Ver lo dicho por Reichenberger, 1959, pp. 308-309, y Taylor, 2008, pp. 9, 194-225.

¹² Nietzsche, 2002, pp. 451-452.

¹³ Taussig, 2010, p. 21.

¹⁴ Al menos en comunidades conflictivas. Kamen (1997, p. 178) nota que en comunidades cristianas de poca discordia interna, el miedo de la Inquisición era casi inexistente.

SECRETO Y MISTERIO

taba la identidad de los testigos contra los acusados¹⁵. Su influencia sobre la comedia es otro secreto, solo medio revelado en un puñado de manuscritos u otros casos que testimonian los cortes en el texto dictados cuando la comedia era enviada por los censores a los ojos del censor de la Inquisición¹⁶. En contraposición —¿tal vez incluso en compensación?— abundan en las comedias las referencias al secreto impuesto por el miedo del poder del qué dirán contra el honor.

El «secreto» medular de *El caballero de Olmedo* es, por supuesto, la seguidilla, aludida en el título, medio revelada al final del primer acto («Don Alonso [...] / la gala de Medina / la flor de Olmedo», vv. 883-887), y en el tercero, cantada de lejos, de noche, por el labrador que viene acercándose a él:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo¹⁷.

Como señala Francisco Rico, «el cantar era [...] el lugar de encuentro de Lope y el público», que lo conocía y con ello, «poseía el dato esencial»¹⁸, el protagonismo de la Muerte junto / en contra del Amor que enuncia don Alonso en la décima que abre el drama.

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
imprima forma el favor.
Naturaleza, en rigor,
conservó tantas edades
correspondiendo amistades:
que no hay animal perfeto
si no asiste a su conceto
la unión de dos voluntades¹⁹.

¹⁵ Kamen, 1997, pp. 137-138, 181-184.

¹⁶ Por ejemplo *El divino africano*, de Lope (ver McKendrick, 1991, pp. 185 y 293, n. 7); ver también Kurtz, 1994, sobre *Las órdenes militares* de Calderón; y notas sobre la censura de manuscritos individuales en <http://www.manos.net/>, y en <http://www.clemit.es>

¹⁷ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Arellano y Escudero, vv. 2374-2377, p. 182.

¹⁸ Rico, 1992, pp. 16, 17.

¹⁹ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Arellano y Escudero, vv. 1-10, pp. 85-86.

A continuación, Alonso enuncia, discretamente velada en la poesía del amor cortés, todos los términos de la atracción sexual, que es el destino y el peligro de los seres humanos, «animales perfectos». Naturaleza, ojos, fuegos excesivos, flechas del ciego dios, etc. Encarna el deseo sexual, el *amor hereos* que se engendra en los ojos humanos²⁰, por los cuales el alma del amante (correspondido) vuela a habitar en el cuerpo del amado. En el amor cortés, el ojo es el punto transitable entre dos seres, el centro del rostro, que se caracteriza como la «ventana del alma», y a la vez una «máscara» para otros²¹. Porque no hay una cara sin Otra²², el Otro de la teoría psicoanalítica de Lacan y de la ética de Levinas²³. No es casual que los fanáticos de varias sectas religiosas y políticas ataquen primero las caras de las estatuas de sus opositores. Es, por eso, el punto más productivo para considerar la operación del secreto público.

Taussig, analizando la función de la figura en la historia *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann²⁴, subraya la inseparabilidad de la verdad y la disimulación²⁵. El amor erótico, en la filosofía neoplatónica, debe ser un camino hacia los reinos de la Verdad y la Belleza. Pero Eros tiene una cara, y el diablo, en culturas represivas, tiene muchas. Foucault, en su *Historia de la sexualidad*, muestra la de la Europa Occidental como el secreto necesariamente ligado a su descubrimiento discursivo para permanecer escondido. Desde el siglo XVII, dice, el discurso bastante unitario organizado en torno a la carne y la penitencia de la Edad Media se dis-

²⁰ Lappin, 2006, p. 14.

²¹ Taussig, 2010, pp. 147-148, describe los chamanes, cuyos ojos podían penetrar el cuerpo humano como una radiografía. La percepción de ese poder no se restringe a tales culturas: a mi hija, que de adolescente sufrió una convulsión epiléptica, le disgustaba que el neurólogo examinara sus ojos. Sentía que podía leerle la mente, ver su alma, saber sus secretos.

²² Taussig, 1999, p. 80: «there is no face without an Other». Este concepto se pierde en la versión castellana, que traduce la frase como «no hay cara sin cruz» (Taussig, 2010, p. 104).

²³ Para una breve explicación y diagrama de la naturaleza y la operación del Otro en la teoría psicoanalítica de Lacan, ver Greer, 2012. El prefacio y el primer capítulo del libro de Ruti, 2015, ofrecen una buena apreciación de la ética de Levinas y su relación con el concepto lacaniano del sujeto en relación con el Otro.

²⁴ Taussig, 2010, pp. 101-122.

²⁵ Taussig observa «cuán sutil e inseparable es la verdad en la decepción», nota «la profunda imposibilidad de, alguna vez, separar el nudo de la verdad y la decepción, y peor aún, de jamás llegar a ser conscientes de tal entrelazado, debido a la forma en que se oculta en sí mismo», e ilustra esta imposibilidad con su descripción de la relación entre la verdad y la decepción entre los hombres y las mujeres en la Isla Grande (2020, pp. 101, 128-135). Es igualmente inseparable en las relaciones de género en otras culturas, en el racismo, y en el eje entre el norte y el sur de Europa.

persó, dividiéndose en múltiples discursos sobre la sexualidad que emanan de diversos centros²⁶. Pero luego pregunta:

¿No es para incitar a hablar del sexo, y para recomenzar siempre a hablar de él, por lo que se lo hace brillar y convierte en señuelo en el límite exterior de todo discurso actual, como el secreto que es indispensable descubrir, como algo abusivamente reducido al mutismo y que es, a un tiempo, difícil y necesario, peligroso y valioso mencionar? No hay que olvidar que la pastoral cristiana, al hacer del sexo, por excelencia, lo que debe ser confesado, lo presentó siempre como el enigma inquietante²⁷.

Lo mismo ocurre con la representación en general. «El secreto se desenmascara para conservarse»²⁸ porque la verdad no es una presencia que pueda existir fuera de nuestra presentación de ella con otras fachadas²⁹. Dijo Walter Benjamin: «la verdad no es un desvelamiento que anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia»³⁰.

Volvamos al secreto medular, la seguidilla, su relación con la historia-leyenda que encapsula, con la operación de los secretos públicos que describe Taussig y con la revelación que hace justicia al secreto. Tiene su raíz histórica en un suceso de 1521, cuando el olmedano Miguel Ruiz asesinó a don Juan de Vivero, un caballero de Santiago, casado con doña Beatriz de Guzmán, mientras se dirigía de Medina del Campo hacia su residencia en Olmedo³¹. Según la causa seguida por su viuda, en una riña con Miguel Ruiz, don Juan le había dado de palos, afrenta de la cual, tal vez empujado por su madre y otros, Ruiz procuró vengarse. El motivo de la riña no quedó claro; puede haber sido el resultado de una discusión sobre el préstamo de unos galgos. La copla enigmática y un romance sobre la muerte de don Juan de Vivero bien pueden haber circulado en el siglo XVI³², pero cuando se elaboró en un baile teatral sobre el Caballero en los primeros años del siglo XVII y de allí en otras recreaciones artísti-

²⁶ Foucault, 1977, cap. 2, loc. 430 de 2228.

²⁷ Foucault, 1977, cap. 2, loc. 455 de 2228.

²⁸ Taussig, 1999, p. 93.

²⁹ La importancia de la alegoría en el drama sagrado de Calderón ilustra la interrelación entre el desenmascaramiento del secreto y la presentación de la verdad con otras fachadas.

³⁰ Benjamin, 1990, p. 13.

³¹ Ver los datos conocidos en la introducción de Rico, 1992, pp. 36-42, y en los artículos de Sarrailh, 1935, y Pérez, 1966.

³² Rico, 1992, p. 44, aduce esto a partir de dos versos que cierran una de los estrofas de «La fiesta de las chamarras», de Cristóbal de Castillejo: «Caballeros de Medina / mal amenazado me han». Ver también Frenk Alatorre, 1973, sobre el tema de la canción.

cas, la leyenda se había independizado del suceso histórico, adquiriendo otros personajes y elementos novelescos, de amor, rivalidad, celos, y muerte a traición por ellos³³. En el proceso, la temprana forma de la seguidilla, «Esta noche...», cambia a la que emplearía Lope, aspecto apreciado por Pérez, entre otros críticos: «Que de noche le mataron»,

una copla envuelta en un fuerte halo de leyenda e inspiración popular que establece enseguida el contacto con el público de los corrales y sitúa la comedia en un ambiente poético muy por encima del simple caso anecdótico, de por sí desprovisto de todo misterio³⁴.

Sustituir «Esta» por «Que de» funciona, creo, como el «&c» que elogia el Descifrador como la cifra más universal en el *Criticón* de Gracián, invitando al oyente o lector a suplir lo que su imaginación sugiere³⁵.

Lope no solo omite cualquier referencia al asesinato de 1521, sino que en el interludio político a mitad del drama, cambia el contexto histórico de la obra del principio del reinado de Carlos I al siglo anterior, el reinado del rey don Juan II y su privado, el condestable don Álvaro de Luna. Y ofusca todavía más la cronología con referencias a fray Vicente Ferrer, a la boda en Valladolid de una de las dos hermanas del rey —ninguna de las cuales se casaron allí—, y a vistas en Toledo con el infante —¿de Aragón, don Enrique, o de Castilla, don Fernando?—. Como señalan Sarrailh y Rico, la actuación histórica de estas personas no coincide³⁶.

¿Por qué cambia Lope el contexto histórico, y por qué inserta este interludio político en este punto, haciéndolo el eje alrededor del cual el drama gira del modo cómico o tragicómico al trágico? Lope, al inicio, denomina el drama una «tragicomedia», para luego, en la penúltima línea, llamarlo una «trágica historia»; la designación «comedia» en el colofón parece deberse a una rutina editorial³⁷. Ruano de la Haza, por el cambio de tono, prefiere designarlo una «comi-tragedia»³⁸, apreciación recha-

³³ Ver los detalles en Rico, 1975, y 1992, pp. 43-60, y resumidos por García Valdés, 1991, pp. 9-17.

³⁴ Pérez, 1966, p. 13. Ver también Rico, 1992, pp. 53-54, y Castro, 1983, pp. 31-32.

³⁵ Según el Descifrador, es una cifra «que dice mucho y se explica poco»; «Hay cien cosas a esta traza que no se pueden explicar de otra manera, y así echamos un &c. cuando queremos que nos entiendan sin acabarnos de declarar. Y os aseguro que siempre dice mucho más de lo que se pudiera expresar» (Gracián, *El criticón*, pp. 427-428).

³⁶ Sarrailh, 1935, pp. 344-349; Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Rico, p. 166, nn. 1593, 1602.

³⁷ Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Rico, p. 210, n. 2731.

³⁸ Ruano de la Haza, 1984, p. 44.

zada por Arellano y Escudero. Ellos notan la acumulación de huellas premonitoras desde el principio y concluyen que «la principal marca arquitectural de la obra [es] la construcción gradativa»³⁹. Rico, observando que Lope repite en el *Arte nuevo* la asociación desde Aristóteles de la tragedia con la historia («Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento», vv. 111-112), opina que fue la mezcla de gala y muerte de la seguidilla lo que inclinó a Lope al modo tragicómico; que no tenía información fidedigna sobre el hecho de 1521, y por eso tomó detalles de la *Crónica de don Juan II* para dar un marco histórico a su creación⁴⁰. Florence d'Artois, en su estudio sobre la evolución de la tragedia lopesca, incluye las obras etiquetadas como tragicomedias entre las denominadas tragedias, y observa que «el nombre no hace [...] el género» y que no es la categoría nominal de una obra lo que la convierte en una tragedia, sino «la decisión de su autor de hacerla tragedia»⁴¹. Alan Paterson, al analizar la acción de la poesía en *El caballero* y el poder afectivo con que define y colorea el drama, nota que Lope hace «que la figura real que preside la comedia es la del rey don Juan II, a quien se celebra en las crónicas por su patrocinio de la poesía»⁴². Otros ven la atracción en la polémica figura del valido Álvaro de Luna y su dominio sobre el rey don Juan, relacionándolo con el discutido tema de los privados en la época de Lerma y Olivares⁴³. Al contrario, Dian Fox opina que la imagen de don Álvaro que prevalecía en los romances de la época fue muy favorable al valido, muerto como don Alonso por la injusta envidia de sus competidores⁴⁴.

Fothergill-Payne nos ofrece otra explicación del secreto del interludio político. Cree que el reinado de Juan II tenía una gran importancia para Lope, no por las consecuencias de las batallas de Olmedo, como cree Sage⁴⁵, sino por la relación con la tragedia histórica que vivía su genera-

³⁹ Arellano y Escudero, 1998, p. 58.

⁴⁰ Rico, 1992, pp. 13-14, 63.

⁴¹ D'Artois, 2012, p. 97. Concluye en el mismo estudio que no es posible «aislar un ciclo trágico coherente» en la práctica de Lope, pero sí «una inflexión general [...] hacia tragedias dulces» (p. 112) dominadas por el amor imposible, una retórica del llanto, la tristeza y la melancolía, y una estetización de la muerte, aunque esta es solo parcial en el caso de *El caballero de Olmedo* (pp. 110-112).

⁴² Paterson, 1988, p. 139.

⁴³ McCrary, 1966, p. 112; Lappin, 2006, pp. 22-23.

⁴⁴ Fox, 1994.

⁴⁵ Sage, 1974, pp. 35-40.

ción, consecuencia de la «razón de diferencia»⁴⁶ que el condestable y don Juan deciden establecer para señalar a moros y hebreos y así complacer a fray Vicente Ferrer. Observa que Lope parece haber sentido cierta afición por los cristianos nuevos; que ellos, por sus talentos y riquezas, gozaron del favor del rey y don Álvaro, lo cual originó envidias que fueron los gérmenes de alborotos raciales, como la matanza que tuvo lugar en 1449 en Toledo, la ciudad mencionada tres veces en *El caballero*. Nota que, en el interludio, Lope reúne anacrónicamente

a los tres personajes responsables del comienzo de la segregación racial en España: san Vicente Ferrer (1350-1419), quien, por la segunda década del siglo, recorría el país predicando y abogando por la pureza de la fe; don Álvaro de Luna (1388?-1453), responsable del alboroto de Toledo por emplear a los ricos recaudadores conversos, y don Juan II, mero representante de la política real⁴⁷.

Lope no insinúa que el favor del que goza don Alonso con el rey y don Álvaro sea por los talentos de los cristianos nuevos, pero es notable la consistencia con la cual los otros personajes lo llaman «forastero». Apunta Fothergill-Payne que la mención de la «razón de diferencia» en el interludio

debe haber tenido un significado especial para el público del siglo XVII cuya propia sociedad estaba dividida por diferencias semejantes aunque *veladas y secretas*. Era un *secreto a voces* que en la sociedad del llamado Siglo de Oro existían elementos que, por ser diferentes, vivían al margen. Una marginalidad, no debida a credo ni a nacionalidad, sino por herencia étnica⁴⁸.

Para Rodríguez y García Sprackling, la «diferencia» conflictiva dramatizada se centra más bien en la rivalidad entre «lugares», dos pequeñas patrias, Medina y Olmedo. Citan la observación de McCrary de que Rodrigo, el «insider», el residente en Medina, negocia su amor públicamente al principio, con el padre de Inés. Alonso, el «forastero» de Olmedo, «se sale del dominio público, busca los servicios de uno que habita las márgenes de la respetabilidad, y así sumerge su relación con Inés en

⁴⁶ Fothergill-Payne, 1984, pp. 116, 118.

⁴⁷ Fothergill-Payne, 1984, p. 117. Como anota Rico a los versos relevantes (vv. 1576-1595), fue la reina Catalina de Lancaster, en la minoría de Juan, la que respondió a las instancias de Ferrer (Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Rico, p. 168, n. 1593).

⁴⁸ Fothergill-Payne, 1984, p. 118. Énfasis añadido.

las aguas prohibidas [...] donde las brujas se recrean»⁴⁹. Observan Rodríguez y García que, aunque McCrary nota la polarización «insider-outsider», público-secreto en el drama, no lo conecta en «términos antropológico-sociales» con «una milenaria rivalidad entre «lugares» centrada, como ocurre en *El caballero de Olmedo*, sobre la conquista-posesión de la mujer»⁵⁰. Tal preferencia por la endogamia, la cual provocaba una hostilidad hacia los «forasteros», sobre todo los hombres que cortejaban a una mujer local, existía en el Siglo de Oro y era todavía visible en la España del siglo XX, según Pitt-Rivers⁵¹. Aunque la disputa fatal histórica era entre dos residentes de Olmedo, Lope subraya la rivalidad de «lugares-patrias» Medina-Olmedo desde el principio de *El caballero*, con la apelación reiterada de forastero a don Alonso y Tello⁵².

Américo Castro siente la diferencia entre Medina y Olmedo en el tono de sus vocales: «*Medina*, con su tintineo de sonidos claros, es símbolo del querer y de la vida, y, por tanto, lugar adecuado para que en él tenga Inés su morada. *Olmedo*, con sus vocales oscuras, parece convenir a las graves llamadas del deber y de la muerte»⁵³. Otros lectores, como Ruano de la Haza, marcan la distancia que los separa en términos mucho más materiales: «la distancia que separa la comercial y aburguesada Medina —metonímicamente asociada con Inés— de la rancia y noble Olmedo —igualmente relacionada con Alonso—»⁵⁴. C. George Peale explora en detalle su diferencia material y estructural:

Medina se hizo un foco del mercantilismo regional, peninsular y, eventualmente, internacional. Con el tiempo sus cimientos sociales dejaron de ser señoriales, haciéndose una sede protocapitalista cuya población llegaría a más de 20.000 habitantes. Olmedo, en cambio [...] siempre fue, y nunca dejó de ser, un notorio señorío hasta tiempos relativamente modernos⁵⁵.

Peale mantiene que Lope plasmó esta estructura materialista en los personajes y en su lenguaje, haciendo a Alonso «“el Caballero de Olmedo”, dechado de la caballería feudal»; en contraste, Rodrigo, aunque aris-

⁴⁹ Rodríguez y García Sprackling, 1991, p. 225; citando a McCrary, 1966, p. 93 (traducción mía).

⁵⁰ Rodríguez y García Sprackling, 1991, pp. 225-226.

⁵¹ Pitt-Rivers, 1971, p. 226.

⁵² Rodríguez y García Sprackling, 1991, p. 228.

⁵³ Castro, 1983, p. 32.

⁵⁴ Ruano de la Haza, 1984, pp. 40-41.

⁵⁵ Peale, 2011, p. 39.

tócrata e hijo ilustre de Medina, «en su emboscada en el camino a Olmedo [emplea] una empresa realizada con la ayuda de manos compradas usando armas de fuego»⁵⁶.

Otro secreto del drama es el significado del color verde, entreverado en la trama en diversos puntos: la verdemar basquiña que luce Inés en la feria de Medina:

Sobre un manteo francés
una verdemar basquiña,
porque tenga en otra lengua
de su secreto la cifra⁵⁷.

Y el listón verde de las chinelas que ella ata a la reja, lo que entabla la rivalidad entre don Alonso y don Rodrigo; los verdes años de Inés de que habla Fabia⁵⁸, la cruz verde del hábito de Alcántara, el verde capuz que señala el moro, y la retama en que se posa el jilguero en la escena del jardín que presencia don Alonso al despertarse del sueño agorero. La basquiña y el listón tienen una función erótica, bien analizada por Encarnación Juárez: «la basquiña, o saya externa, muestra el manteo, falda más interior y ceñida, del mismo modo que las chinelas adornan los pies y dejan adivinar las piernas, las partes más ocultas y, por ello mismo, las más seductoras»⁵⁹. Citando a Albert S. Gérard y Jack Sage, Juárez nota que la visión de los pies, normalmente ocultos bajo largas faldas, se revestía de una fuerte carga erótica en la época⁶⁰. Juárez señala que «el listón, símbolo de la entrega y correspondencia amorosa, al ser equivocadamente tomado por don Rodrigo, rival de don Alonso, se convierte en el nudo central del conflicto», porque con las esperanzas que le da, le pide la mano de Inés a su padre, don Pedro⁶¹. Este le contesta a Rodrigo: «Esta es materia que quiere / secreto y espacio»⁶², y los dos hombres se alejan de Inés y Leonor para negociar en secreto. El soneto (vv 503-516) en que don Alonso califica la chinela sobre «una coluna hermosa y cristalina» como una «ardiente mina» por la cual su alma voló a la región que

⁵⁶ Peale, 2011, p. 40.

⁵⁷ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 103-106, pp. 90-91.

⁵⁸ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, v. 1429, p. 143.

⁵⁹ Juárez, 2011, p. 255.

⁶⁰ Juárez, 2011, p. 253.

⁶¹ Juárez, 2011, p. 254.

⁶² Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 779-780, p. 117.

SECRETO Y MISTERIO

adora —los ojos de Inés— afirma su poder erótico⁶³. Pero ese poder, ¿tiene algo que ver con la cruz y el capuz verde? Tal vez por ser prendas de vestir igualmente capaces a la vez de marcar, de disfrazar o de esconder la identidad del individuo delante de los ojos del Otro.

Volvemos a la Fabia, que en el segundo acto entra disfrazada con un rosario, báculo, y anteojos a decirle a don Pedro y sus hijas:

Sabiendo que anda a buscar
quien venga a morigerar
los *verdes años* de Inés,
quien le guíe, quien la muestre
las sémitas del Señor,
y al camino del amor
como a principianta adiestre,
hice oración, en verdad,
y tal impulso me dio
que vengo a ofrecerme yo
para esta necesidad,
aunque soy gran pecadora⁶⁴.

Es parte de un largo diálogo que Rico señala acertadamente como un ejemplo del gusto de Lope por el discurso anfibológico, «el engañar con la verdad» que tiene «gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice»⁶⁵. Que solo él penetra el secreto público. La manipulación de Fabia en esta escena es evidente para todos menos para don Pedro.

Pero, ¿son también maniobras de ella los misterios de orden sobrenatural que luego asedian a Alonso: la sombra de sí mismo que le atemoriza a la salida de Medina, el sueño funesto que no quiere contar, el jilguero «sobre una *verde retama*», cuyas alas «añadían flores a las *verdes ramas*», muerto por un azor⁶⁶, y el labrador que canta la seguidilla de su muerte? Y, ¿habrá justicia poética en la muerte de Alonso, debido a su imprudencia y falsedad por haber recurrido a Fabia, como opinó A. A.

⁶³ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, p. 106. También apoya el argumento de Taussig (via Freud) del vínculo entre la cara (descubierta) y el sexo (escondido, secreto), aquí conectado con el pie y el zapato, que sirven de fetiche sexual (Taussig, 1999, pp. 37-42, 223).

⁶⁴ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 1427-1428, p. 143.

⁶⁵ Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Rico, p. 161, n. 1413, citando el *Arte nuevo*, versos 319-326.

⁶⁶ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 1763 y 1767, p. 157.

Parker⁶⁷? Aun cuando fui estudiante en sus clases, por mucho que apreciaba lo que aprendía de él, no me persuadía esta lectura de *El caballero*, como tampoco ha convencido a otros lectores del drama. Inés y don Alonso ya estaban enamorados antes de hablar con Fabia; y, como se ha señalado, a diferencia de *La Celestina*, no muere Fabia como la alcahueta / bruja y sus cómplices en aquel drama, como habría pedido la justicia poética. Willard F. King, Joseph Pérez y O'Connor⁶⁸ —con matices interpretativos diferentes entre ellos— ven la obra dominada por el hado, un destino inescapable.

En años recientes, los críticos ni siquiera están de acuerdo sobre quién es el héroe trágico de la obra. Aunque la mayoría presume que es don Alonso, Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero sugieren que, si no un héroe clásico, la verdadera figura de causalidad trágica en la obra es don Rodrigo,

un personaje dramáticamente espléndido, construido con una perfección admirable, [...] impulsado por su pasión celosa y su rabia, abandona las convenciones de su papel de noble y, con las cobardes e infames armas de fuego, consideradas indignas de un caballero, elimina a su rival primitiva y ferozmente.

[...]

Y aquí es donde hay que buscar las razones de la muerte de don Alonso: no en las fallas o pecados suyos, no en el personaje de Fabia, no en el *fatum*, sino en la conducta de don Rodrigo⁶⁹.

Peale, aunque considera sugerente y perspicaz el juicio de Arellano y Escudero, leyendo la obra en concierto con tragedias de Lorca, entiende que la persona que sufre la destrucción trágica es doña Inés, enviada de veras al convento, que no muere, sino que «está sentenciada a vivir»⁷⁰. Así se vincula *El caballero* con la otra tragedia magistral de Lope, *El castigo sin venganza*. Alejandro García Reidy, en el prólogo a su edición de esta obra, considera reduccionista intentar circunscribir el componente trágico de la pieza a uno solo de sus protagonistas, y considera que es compartido por los tres, que son al tiempo «víctimas y verdugos»⁷¹. De

⁶⁷ Parker, 1957, 12-14; 1986, pp. 159-161.

⁶⁸ King, 1971; Pérez, 1966; O'Connor, 1980.

⁶⁹ Arellano y Escudero, 1998, pp. 52-53.

⁷⁰ Peale, 2011, p. 51.

⁷¹ García Reidy, 2009, pp. 24-30.

SECRETO Y MISTERIO

manera similar, los tres personajes principales de *El caballero* son víctimas trágicas, cuyos castigos derivan al menos en parte de los secretos que encubren: don Alonso, el recurrir a Fabia y a Tello para tener acceso a la casa de Inés; ella, por esconder sus amores a su padre y rechazar el matrimonio con don Rodrigo con el pretexto de querer meterse monja; y don Rodrigo, por recurrir al asesinato de don Alonso por medio del asalto nocturno de bandoleros con armas de fuego⁷².

La mejor suerte, entonces, la tiene el héroe clásico don Alonso, si aceptamos la hermosa lectura de Alan Paterson de los misteriosos encuentros de la tercera jornada, cuando se encuentra con la sombra de sí mismo, de máscara negra y sombrero, al salir de Medina, y luego con el labrador que canta la seguidilla de su muerte: «Sombra y canción inician la vida de un don Alonso póstumo, a quien el don Alonso vivo tiene el extraño privilegio de conocer»⁷³. Tello termina su largo relato al rey de la muerte de don Alonso con la profecía de que su entierro

será el del fénix, señor,
después de muerto viviendo
en las lenguas de la fama,
a quien conocen respeto
la mudanza de los hombres
y los olvidos del tiempo⁷⁴.

Paterson propone que este drama goza de su fama en el teatro trágico porque dramatiza «el proceso misterioso que transforma a un ser humano en materia de arte»⁷⁵. Que la peripecia de la comedia al modo trágico es determinada por «la sustancia poética de la comedia», «por la naturaleza vivida por la poesía, su poder efectivo tanto sobre los personajes del drama como entre el público que había interiorizado los textos y su «sensibilidad colectiva» al secreto enigmático de la seguidilla⁷⁶.

Tal vez Benjamin debería haberse centrado más en este drama que en *La vida es sueño*, porque sería difícil encontrar otra obra que mejor demuestre una revelación de la verdad que hace justicia a su secreto, a su

⁷² Le debo esta observación a uno de los lectores anónimos del artículo.

⁷³ Paterson, 1988, p. 135.

⁷⁴ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. Arellano y Escudero, vv. 2703-2708, p. 194.

⁷⁵ Paterson, 1988, p. 141.

⁷⁶ Paterson, 1988, pp. 136-142. El crítico sustancia su tesis con un recorrido por las variedades de poesía que citan y glosan los personajes de la comedia: *La Celestina*, poesía de cancionero, del romancero, poesía italiana, etc.

tejido de secretos. Porque el tejido de sus secretos se expande mucho más allá de los secretos encubiertos por sus víctimas, como hemos visto. Incluye, como mínimo: el secreto público de la utilidad social de las Fabias; la distanciación poética de la historia-leyenda evocada por la famosa seguidilla; el objetivo dramático-político del interludio político y la «razón de diferencia»; el valor socio-económico de la distancia entre Medina y Olmedo; el protagonismo de la Muerte junto al Amor y en contra de él; el simbolismo múltiple del color verde; y los misterios de orden sobrenatural que asedian a Alonso.

Paterson nos recuerda también que Lope hizo leyenda no solo de Alonso, sino de sí mismo, insertando diversos «alter-egos» en obras literarias —en su poesía, en *La Dorotea*, y en sus comedias⁷⁷—. Configurar esta red de secretos que se protegen uno al otro en *El caballero de Olmedo*, ¿fue una intención consciente por parte suya, o un acierto logrado por su instinto poético-psicológico? Esto es un secreto que no quiero tocar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, y Juan Manuel Escudero, «Introducción» a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, eds. I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 9-75.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- Canetti, Elias, *Masa y poder*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.
- Canetti, Elias, «Secreto y poder», fragmento de «Elementos de poder», sección de Masa y poder, en *Revista de Occidente*, 374-375, 2012, pp. 67-75.
- Castro, Américo, «El Caballero de Olmedo», en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, eds. S. Molly y L. Fernández Cifuentes, London, Tamesis Books Limited, 1983, pp. 31-44.
- D'Artois, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, dir. Mercedes Blanco, dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez, 42.1, 2012, pp. 95-119.
- Fothergill-Payne, Louise, «El Caballero de Olmedo y La razón de diferencia», *Bulletin of the comediantes*, 36.1, 1984, pp. 111-124.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. Vol. I, La voluntad de saber*, trad. U. Guiñazú, México, D. F., Siglo xxi editores, 1977 (Libro electrónico).
- Fox, Dian, «Honor, Tragedy and the Ballad Tradition in El Caballero de Olmedo», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, eds. C. Ganelin y H. Mancing, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 9-23.
- Frenk Alatorre, Margit, «El "Canto del caballero" y El caballero de Olmedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22.1, 1973, pp. 101-104.
- García Reidy, Alejandro, «El castigo sin venganza o la trágica pasión por lo imposible», prólogo a *Lope de Vega, El castigo sin venganza*, ed. A. García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 7-72.

⁷⁷ Paterson, 1988, pp. 139-141.

SECRETO Y MISTERIO

- García Valdés, Celsa Carmen, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo» de Lope de Vega y F. Monteser*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- Gracián, Baltasar, *El criticón*, ed. Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1992.
- Greer, Margaret R., «[Mirror Neurons, Theatrical Mirrors and the Honor Code](#)», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 85-100.
- Juárez, Encarnación, «El discurso sartorial y el conflicto amoroso social en El Caballero de Olmedo», *Bulletin of the Comediantes*, 53.2, 2001, pp. 247-266.
- Kamen, Henry, *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- King, W. F., «El Caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny», *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 367-379.
- Kurtz, Barbara E., «Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of Las órdenes militares (1662-1671)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18.2, 1994, pp. 189-217.
- Lappin, Anthony John, «Introduction» a Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. A. J. Lappin, Manchester, Manchester University Press, 2006, pp. 1-35.
- McCrary, William C., *The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's Tragedy*, «*El Caballero de Olmedo*», Chapel Hill, University of North Carolina, 1966.
- McKendrick, Melveena, *Theater in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. La gaya ciencia*, Madrid, Albor Libros, 2002.
- O'Connor, Thomas A., «The Knight of Olmedo and Oedipus: Perspectives on a Spanish Tragedy», *Hispanic Review*, 48, 1980, pp. 391-413.
- Parker, Alexander A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957.
- Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Paterson, Alan K. G., «¿Quién esta canción te ha dado...», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 129-142.
- Peale, C. George, «Dos calas en las estructuras profundas de la tragedia moderna: El caballero de Olmedo, Lope y Lorca», *Bulletin of the Comediantes*, 63.1, 2011, pp. 37-54.
- Pérez, Joseph, «La mort du Chevalier d'Olmedo», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, t. 2, pp. 243-251.
- Pitt-Rivers, Julian, *The People of the Sierra*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago Press, 1971.
- Reichenberger, Arnold G., «The Uniqueness of the Comedia», *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 303-316.
- Rico, Francisco, «Hacia El Caballero de Olmedo (I)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24.2, 1975, pp. 329-338.
- Rico, Francisco, «Introducción» a Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 11-100.
- Rodríguez, A., y S. García Sprackling, «Nota sobre el fondo de conflicto exogámico-endogámico en El Caballero de Olmedo», *Bulletin of the Comediantes*, 43.2, 1991, pp. 225-231.
- Ruano de la Haza, José María, «[Texto y contexto de El caballero de Olmedo de Lope](#)», *Criticón*, 27, 1984, pp. 37-53.
- Ruti, Mari, *Between Levinas and Lacan: Self, Other, Ethics*, New York, Bloomsbury, 2015.
- Sage, Jack W., *Lope de Vega. El caballero de Olmedo*, London, Grant & Cutler (Critical Guides to Spanish Texts), 1974.
- Sarrailh, Jean, «[L'histoire dans le Caballero de Olmedo de Lope de Vega](#)», *Bulletin Hispanique*, 37.3, 1935, pp. 337-352.
- Taussig, Michael T., *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*, Stanford, Stanford University Press, 1999; trad. española: *Desfiguraciones: el secreto público y la labor de lo negativo*, Madrid, Fineo, 2010.
- Taylor, Scott K., *Honor and Violence in Golden Age Spain*, New Haven, Yale University Press, 2008.

MARGARET R. GREER

- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Vega, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1992.
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 1998.