



2
201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLAN"

**UNA LECTURA DE EL CABALLERO DE OLMEDO
DE LOPE DE VEGA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS**

P R E S E N T A :

JUAN CARLOS FERRER MARQUEZ

ASESOR: JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR

Naucalapan, Edo. de Méx. 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

a Javier Contreras por su confianza

a Eduardo Calvillo por su interés y tiempo

a Elizabeth Ramos y Porfiria Llamas por su motivación

y, por supuesto, al lector

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| I. MÉTODO Y CONTEXTOS | |
| 1. El acercamiento genérico..... | 15 |
| 2. La tragedia coercitiva..... | 32 |
| 3. Contexto histórico..... | 60 |
| II. LECTURA DE <i>EL CABALLERO DE OLMEDO</i> | |
| 1. Revista crítica..... | 89 |
| 2. El amor..... | 104 |
| 3. El honor..... | 117 |
| 4. El argumento..... | 135 |
| 5. Los personajes..... | 161 |
| CONCLUSIÓN..... | 195 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 205 |

INTRODUCCIÓN

El Caballero de Olmedo de Lope de Vega es una obra compleja. Son varias las razones para ello; se han considerado, entre otras: la inclusión de elementos cómicos en su estructura trágica, su pertenencia a este género, un cambio de tono que de comedia en los dos primeros actos pasa a trágica en el tercero y último, la aparición de fantasmas y sueños, su relación con *La Celestina*, los presagios, pero sobre todo, la naturaleza elusiva del conflicto central. Por consiguiente, el sentido de los personajes, de la acción y de la obra en conjunto están a discusión.

Se pretende, hasta cierto punto, resolver la ambigüedad de la obra, dando una lectura, una interpretación global del texto de Lope (1), siguiendo el método del acercamiento genérico, el cual al establecer un modelo de tragedia, ayuda a comprender el sentido de la obra y abre el camino a su explicación, en suma, indica el tema (2), en otras palabras, la intención del texto. El tema, pues, funciona como hipótesis de lectura, la cual debe ser comprobada con el análisis del texto y su explicación. El tema de la obra de Lope es que el honor excluye el amor; tal es la intención que

es su centro semántico, su conflicto central, lo que ayudará a dar una respuesta a las cuestiones planteadas arriba.

He creído conveniente construir un modelo de tragedia basado en Aristóteles y Georg Lukács, que reúna los requisitos siguientes: no tan abstracto que sólo sirva para decir generalidades ni tan específico que sea inútil para estudiar la obra. Además, debe dar pie para comparar el texto de Lope con otras tragedias. El modelo sirve para identificar, ordenar y jerarquizar los elementos de la obra, también señala el camino hacia el tema y de éste a la explicación. Entre el tema o sentido de la obra, el género y el texto existen relaciones dialécticas, lo que produce que no se pierda de vista lo concreto del texto y posibilita comprenderlo. También logra enlazar el texto con su ambiente histórico.

El modelo de tragedia que se utilizará lo integran cuatro niveles: El literario que sirve para deslindar el género trágico de otros géneros; el estructural que ofrece los elementos y su organización del tipo de tragedia coercitiva (3); el pragmático que señala la función social de este tipo de tragedias, es decir, su efecto estético-ideológico; por último, el histórico que une a este tipo de tragedias con determinados entornos sociales.

Además, si bien *El Caballero de Olmedo* es una de las obras más estudiadas de Lope de Vega, el trabajo presente

puede aportar algo a la interpretación de ella. La mayoría de sus críticos, es cierto, la consideran una tragedia, pero no estudian a consciencia su estructura trágica, aun cuando tengan vislumbres afortunados. Tampoco se está de acuerdo con algunas de las interpretaciones que se le han dado. Por ejemplo, Mc Crary (4) en su estudio de casi doscientas páginas, ve en ella el castigo que sufre una pareja de amantes por su amor inducido por la supuesta bruja. Su lectura está basada en la creencia del público de Lope en la hechicería; tal interpretación es una lectura que si bien puede ser defendible, no es una enriquecedora del texto, ya que hace de los personajes simples marionetas del diablo.

El error de otros estudios críticos es que ven la obra mostrando el absurdo de la vida humana, visión demasiado general, común a todas las tragedias y nada específica de *El Caballero*. Otros más como Parker (5) la consideran como una muestra del funcionamiento de la "justicia poética", perspectiva aceptable, aunque que no se ha explicado en profundidad.

Otro motivo que impulsa a la realización de este estudio consiste en que la mayoría de los trabajos críticos, debido a su corta extensión (5-25 páginas) tratan a fondo un solo aspecto de ella. Falta en suma, un trabajo que los utilice y aglutine desde una visión interpretativa de crítica global. Se quiere hacer clara la estructura de tragedia que tiene la

obra, dándole además, una interpretación moderna y profunda, con un método eficaz, sin forzar al texto.

Por último, esta tesis tiene como fin interpretar una obra literaria, fin que es uno de los placeres que da la literatura. Esto significa que se da tanto una lectura estructural, de sus elementos y organización, como una relación de génesis con su medio histórico.

Se ha dividido el trabajo en dos secciones. En la primera, que se llama "Método y contextos", comunica en líneas generales la metodología de análisis utilizada, la estructura de la tragedia coercitiva y la caracterización de la época en la cual se produce, tanto del subgénero como la de la obra de Lope. En la segunda sección, llamada "Lectura de *El Caballero de Olmedo*" se comunica la situación de los estudios críticos sobre la obra, también se exponen los conceptos temáticos más importantes (el amor y el honor) expresados en la obra, además se estudia de modo concreto el texto de Lope en dos apartados: "El argumento" y "Los personajes". Después se ofrece una conclusión tanto crítica como metodológica.

La primera sección (Metodos y contextos) comienza con "El acercamiento genérico", el cual expone la metodología del trabajo, que consiste en proponer un género que estructure la mayor parte de elementos del texto. En el capítulo "La tragedia coercitiva" se ofrece un modelo de este subgénero

trágico dividido en los ya mencionados cuatro niveles que permitirá analizar la obra, asignarle una función social y relacionarla con cierta estructura social.

En el "Contexto histórico" se muestran los rasgos esenciales del Renacimiento europeo y del conflicto que se da en su seno, entre lo tradicional y lo moderno, para luego mostrar el caso particular de España, donde este conflicto se resolvió por mucho tiempo del lado tradicional, con la ayuda que le prestó la cultura del Barroco, entre otros medios, con los espectáculos teatrales y las obras literarias.

La segunda parte (Lectura de *El Caballero de Olmedo*) se inicia con el capítulo "Revista crítica" en el cual se intenta mostrar los principales debates de interpretación que ha causado la lectura de la obra. El principal es el que se centra en la justicia poética del destino del personaje principal, debate en el que el presente estudio se sitúa entre aquellos que creen que Don Alonso es en cierta manera castigado por su actuar erróneo.

En seguida se exponen los temas fundamentales de la obra, el amor y el honor. En "El amor" se muestra como éste se opone a la sociedad y, además, se le caracteriza. Por su parte, en "El honor" se define el concepto antropológicamente, lo cual informa de cómo organiza a una sociedad patriarcal, en donde no hay cabida para el amor.

Luego en "El argumento" se analiza cómo la obra de Lope cumple, aunque con particularidades, con los rasgos del argumento de la tragedia coercitiva: acción de fortuna a desgracia, conflicto agudo y excluyente, iluminación del héroe y del público, catástrofe y ciertos rasgos de estilo (la ironía, la ambigüedad, etc.).

En "Los personajes" se les describe y se les inserta dentro de los roles que cumplen dentro de una tragedia coercitiva. Por último, en la "Conclusión" se comunican los principales resultados de la interpretación de la obra de Lope, los límites del trabajo crítico, además de exponer sus bondades.

NOTAS

1. Interpretar y dar una lectura son aquí sinónimos. Siguiendo a Lucien Goldmann, implican estudiar tanto la organización de una obra literaria (comprensión) como insertarla como elemento en otros conjuntos (género, tradición, época, grupo social), que es lo que se llama explicación.

2. El concepto de tema como intención de una obra se toma de Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo comentar un texto literario*. Aunque ellos escriben "la intención del autor" en la p. 31.

3. Siguiendo a Francisco Boal, se llama tragedia coercitiva a la que resuelve su conflicto del lado de los valores de la sociedad tradicional, y progresista a aquella que lo hace con los valores que la trascienden.

4. William C. Mc. Crary, *The goldfinch and the hawk: a study of Lope de Vega's tragedy, "El Caballero de Olmedo"*.

5. Alexander A. Parker, *The approach to the Spanish drama of the Golden Age*.

I. MÉTODO Y CONTEXTOS

1. EL ACERCAMIENTO GENÉRICO

En el presente capítulo se informa de la teoría del acercamiento genérico como método de estudio literario. Es el fundamento del capítulo de la tragedia que se verá más adelante.

La decisión de considerar el texto de Lope como una tragedia, estuvo motivada por la estimación que se le da como tal en diferentes estudios críticos (1) sin que se profundice en ella. El cometido de realizar una lectura de la obra, demanda que se vaya más allá de la mera comprobación de que el texto sea una tragedia. Para cumplirlo se utiliza el método del acercamiento genérico; determinaremos las características trágicas, comparándolas luego con *El Caballero*, consiguiendo con esto no sólo demostrar la pertenencia del texto al género trágico, sino también constatar su singularidad como tragedia, además de intentar explicarla históricamente.

Antes de introducirse en la teoría es necesario responder al reparo de que un método genérico es incapaz de mostrar la singularidad de una obra. Los dos primeros objetivos de la lectura, ver lo general y lo singular de un texto, son solidarios: únicamente se nota lo particular, lo diferente de una obra, conociendo lo común que tiene con

otras. El ejemplo siguiente puede ilustrar lo dicho. Se distinguen dos personas cuando se ha establecido que son humanos y que por lo tanto tienen cualidades comunes al pertenecer a la humanidad, y que sólo dentro de ellas son distinguibles entre si. Se que una persona es alta y de ojos cafés, diferenciándola de otros seres humanos, pero a la vez, uniéndola a ellos, puesto que tener esa estatura y ese color de ojos la hace caer dentro de los parámetros del género humano. En resumen, lo que los une son ciertas propiedades, lo que los separa son las realizaciones particulares que de ellas cumple cada individuo. Lo mismo sucede, guardando las distancias, con la lengua y las hablas, las reglas de los deportes y los partidos. Totalizando, podemos decir que es lo que ocurre con el conocimiento y el universo, en donde el primero generaliza, categoriza para intentar comprender, manejar y comunicar al segundo.

Lo escrito arriba indica que todo estudio, todo conocimiento de toda realidad es genérico. En estas circunstancias, ¿qué distingue el acceso que se propone para estudiar el texto de Lope de otros acercamientos? La respuesta en pocas palabras, que más abajo se amplía, es que nos facilita cumplir con el objetivo de dar una lectura de *El Caballero*, ya que fija la atención no sólo en uno o varios rasgos de la obra que den cuenta de una parte de

ella, sino que muestra un conjunto organizado de sus características, el cual da una visión global de la obra desde cierta función social o efecto estético-ideológico de la misma, lo cual indica caminos para relacionarla con su contexto histórico.

Como ya se ha apuntado, la perspectiva del presente trabajo consiste en considerar la obra de Lope como una tragedia y el método utilizado es el acceso al texto a través del género al cual pertenece, de ahí que se enfrente para explicarlo, entre otros, a los problemas siguientes: ¿qué es un género literario?, ¿cómo definirlo?, ¿cuál es el valor del acercamiento genérico? Cuestiones que se refieren a la teoría, metodología y alcances de la perspectiva y método propuestos. Bien se ve que las preguntas anteriores son de una amplitud gigantesca. Son parte de los problemas fundamentales de la teoría literaria desde los griegos. Imposible resolverlas aquí; ni siquiera se puede plantearlos con el detalle que merecen, el fin al traerlas a consideración es mucho más modesto: mostrar y situar la posición teórica que sustenta este estudio.

Entrando ya en materia, se inicia el análisis del concepto de género literario con la definición de Wellek y Warren:

Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicas) como en la interior (actitud, tono, propósito); dicho más toscamente: tema y público. (2)

Esta cita indica que un género es una agrupación de obras que tienen ciertos rasgos en común (formales y de contenido) que las une con cierto público. Se aclara que el género lo conforma más que el conjunto de obras parecidas, el modelo teórico en el que se basa el agrupamiento. Aparte de ello, la definición de Wellek y Warren, aunque correcta, necesita de algunas precisiones.

Una de ellas es que el mismo género pertenece a la ciencia social de la poética, en el sentido que le da Todorov de:

Toda teoría interna de la literatura [...] que se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la del ejemplo y no de término último. (3)

La poética así entendida aspira a ser científica, puesto que sus leyes permitirían explicar el hecho particular de una obra literaria. Distinguirá sus niveles de sentido, las unidades que la constituyen y sus

relaciones. Con tales categorías básicas podrá emprender el estudio de ciertas configuraciones más o menos estables, en otras palabras, de estudiar los géneros (4). Pero tomando en cuenta (aquí me aparto del Todorov que cree en la autonomía literaria a ultranza) la función social o efecto estético-ideológico del mismo. Función que une a la poética con otras ciencias sociales. Me separo, pues, de la concepción que ve a la literatura y a la ciencia que la estudia como autónomas, que se basten a sí mismas. Por el contrario, se considera a la literatura teniendo amplias relaciones con la vida social y a la poética, como otra ciencia social, aunque conservando su especificidad. Así que el género, categoría de la poética, no únicamente enlaza una obra particular con otras, y esclarece su estructura, también la une con cierta ideología y con cierta historia; posibilitando una lectura de la obra literaria en la cual se establezcan relaciones con su contexto histórico.

Loy otras precisiones al concepto de género literario, al comentar las nociones que da Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica*. El distingue entre géneros históricos y géneros teóricos. Los primeros son los que se han dado en la historia: la tragedia clásica francesa, la novela picaresca española, etc. Los segundos serían producto de una combinatoria de ciertos elementos

literarios postulados. Los géneros históricos son una parte de los teóricos; su parte efectivamente realizada. Todorov al seguir el axioma de la autonomía literaria, desdeña los géneros históricos y centra su atención en los teóricos. Al apartar toda conexión histórica de estos últimos, lo lleva a los siguientes callejones sin salida que el mismo reconoce: que un género teórico no llegue a tener manifestación concreta en ninguna obra y, a la inversa, que una obra no llegue a manifestar ningún género. Cabe preguntarse como lo hace Palmer sobre la utilidad de tal teoría (5). El error, consiste en la extrema abstracción que produce el postulado de la absoluta autonomía literaria que hace de los géneros teóricos una simple combinatoria de elementos literarios en principio infinita, sin ningún criterio de limitación y jerarquía; lo cual lleva a las aporías dichas. Como se verá más adelante tal criterio está en la función social del género.

Otra cuestión que plantea Todorov es la de los géneros elementales y los géneros complejos. Los primeros únicamente toman un rasgo en consideración, los segundos varios. Emplear unos y otros variará con las meta que se plantee un estudio en particular: centrar su visión a una o varias partes o a la totalidad de la obra, y de la profundidad de él. Resulta claro que si el objetivo es contrastar una obra particular, el género debe ser lo más complejo

posible, abarcando la mayor cantidad de elementos del texto y, además, debe dar cuenta de la organización de los mismos en la obra y no únicamente de su presencia. Si la meta del trabajo crítico es comunicar una lectura, el género debe incluir elementos que sirvan para relacionarla con su entorno social.

Otro asunto de mucha importancia en referencia con lo anterior es el nivel de abstracción de los géneros, que puede partir desde el mismo concepto de literatura hasta un rasgo que sea común a pocas obras literarias. El nivel de abstracción del género que se escoja dependerá de los fines prácticos que persiga un estudio en particular. A mayor generalidad de él, se relacionan mayor número de obras, sin embargo, los comentarios producidos por el género serán muy abstractos y no ayudarán mucho para descubrir la singularidad de un texto. Por el contrario, a menos abstracción del género menos obras se relacionan, pero mayor será la riqueza de los comentarios que se elaboren a partir de él. Los géneros más abstractos incluyen a otros más específicos, así la literatura incluye a la dramática y ésta a la tragedia y ésta última a la tragedia coercitiva.

Se creará que a cada nivel de menor abstracción le corresponde una mayor riqueza para el estudio de las obras particulares y así ocurre en la serie anterior, pero se llega a un límite en que esto se revierte. El límite se

encuentra en el texto concreto, ya que no se puede explicar una obra por sí misma, se necesita para ello ineludiblemente de una abstracción.

Por otra parte, siguiendo todavía a Todorov, existen géneros que podemos llamar particulares y otros que podemos nombrar como integrales, según sea su intención de dar cuenta de una parte de la obra estudiada o de la totalidad de la misma. Es claro que los géneros integrales sean complejos y que los particulares sean elementales o bien pequeñas configuraciones de ellos. Los integrales no sólo ofrecen los rasgos de las obras, también muestran su organización; los particulares no lo hacen, y sus relaciones con otras características de la obra dependen de lo que explique otro género. El género integral es el que abarca obras ajustadas a la matriz de él, en cambio, el género particular cumple su cometido con obras que rehuyen ser categorizadas por uno integral y que sólo aceptan estudios parciales en su inicio.

Si una obra es de estas últimas se puede seguir la metodología que Rodwey (6) propone para su estudio y conseguir ver parte de su singularidad. Él expresa que un género elemental o particular debe aplicarse a un texto, siguiendo la demanda que nuestro interés encuentra en él, para después ir afinando el estudio por medio del traslape de otros géneros elementales o particulares que quedan

subordinados al primero. Desde esta perspectiva una obra particular puede pertenecer a la clase humanística heroico-burlesca dentro del modo humorístico. (Estos son rasgos del autor, lo importante es que ellos se pueden jerarquizar al deseo del crítico.) Como se observa, este método da cierta libertad a la subjetividad del lector, al seguirlo de una manera completa se llega a un género integral, sea una u otra la opción tomada.

Esto nos lleva a la cuestión de la objetividad de los géneros integrales. Al decidirse el lector de una obra a estudiarla según cierto género integral está invirtiendo de mayor jerarquía a un rasgo o procedimiento de ella subordinando otros, en otras palabras, interpreta al texto, le da una significación, valedera desde cierta ideología. Así, pues el género integral es objetivo desde una posición ideológica, una cierta teoría social con cierta poética.

Un género es útil a la lectura global de obras particulares cuando es integral y su nivel de abstracción sea inmediatamente superior a los textos. Este tipo de género ideal para la lectura de obras concretas, tiene los niveles siguientes (7): el literario, el estructural, el pragmático y el histórico. En el literario se le incluye en relación a los géneros literarios más generales como son en la lírica, la narrativa o la dramática o, dentro de éstos, en sus principales divisiones. El estructural indica sus ele-

mentos y organización del género, limitándolo a ciertas variedades de actualización, pues es condicionado por el pragmático, es decir, por cierto efecto estético-ideológico.

El histórico, al tomar en cuenta al anterior, lo relaciona con el ambiente social en el que se originó. Los niveles dichos median entre la historia y la literatura, conservando esta última su especificidad y la primera su determinación. Esta manera de considerar al género integra tanto un tratamiento literario como uno social en la lectura de textos literarios concretos.

Entonces, ¿cómo definir un género como el que se ha propuesto para dar una lectura de la obra de Lope de Vega? Es claro que para hacerlo, se tendrá que partir del punto más alto de generalización, el nivel de variabilidad mínima, que encontramos en el nivel literario del género, nivel que se encuentra por medio de un proceso de abstracción de las características de las obras, el cual debe ofrecer hipótesis de su estructura, comprobables empíricamente en los otros niveles. Más abajo, en el nivel estructural, de acuerdo con su función pragmática, también se puede comprobar concretamente la teoría. Arriba estarán los niveles casi antropológicos; abajo, los históricos. Ambos procesos están interrelacionados. Asunto en el cual

se puede ayudar al estudioso de diferentes teóricos literarios.

En lo anterior, se ha sido reduccionista, ya que los procesos son dialécticos; van desde las abstracciones e hipótesis a su comprobación empírica en las obras, repitiéndose una y otra vez en un ajuste continuo. Los géneros, en resumen, deben ser construcciones teóricas que se puedan comprobar empíricamente en las obras concretas, tanto como se puede en las ciencias sociales.

La singularidad de las obras literarias particulares estudiadas con el género integral se da por medio de su variabilidad con respecto al género del cual son ejemplo. Ella sigue varios caminos. Uno es el grado en que se muestran las características de la estructura genérica. Por ejemplo, si especifica que el héroe debe ser activo, hay un espacio conformado de los distintos grados de esa cualidad que lo harán caer dentro del género. Otra causa de variabilidad consiste en incluir procedimientos subordinados a la estructura genérica, así en una tragedia puede haber elementos cómicos. Otro más lo conforma los contenidos particulares de la obra concreta, de esta manera el héroe trágico de una obra puede ser Ajax, en otra El Cid, etc. Estos son los elementos más históricos que el género ayuda a encontrar y examinar, los cuales muestran la singularidad de la obra estudiada y que junto con sus

cualidades genéricas contribuyen a apreciar sus cualidades estéticas e ideológicas.

Con el acercamiento genérico también se puede considerar un conjunto de obras de un autor o de una época. El método que se propone no sólo es válido para un sola obra, también puede ayudar a estudiar conjuntos de obras de diferente tiempo y lugar, pues la configuración en cierto nivel de abstracción se repite, lo que varia son los juegos dentro de esa matriz y los contornos específicos en cada época trágica, en cada autor y de una tragedia en particular. Esos juegos y contenidos especiales son los que permiten relacionarlas con su entorno histórico, cumpliéndose lo que dice Timoféiev: "El género es tanto un fenómeno histórico como, al mismo tiempo, un fenómeno general. En él se conjuntan ambas cosas, pues lo general puede manifestarse sólo como histórico" (8).

¿El modelo genérico propuesto es prescriptivo o descriptivo? Se considera que lo anterior es una falsa dicotomía, ya que toda teorización en las ciencias sociales, y la poética lo es, engloba no sólo explicar un fenómeno social, sino también conlleva una opinión que se hace desde cierto punto de vista condicionado por muchos aspectos, entre otros: clase social, educación, género, deseos, los cuales llevan a opinar sobre el género

considerado de un modo parcial y al mismo tiempo, de modo paradójico, a conseguir la mayor objetividad posible.

Por otro lado, al decir por ejemplo que una obra es una tragedia coercitiva, ¿se le resta valor estético? La respuesta variará de acuerdo con la estimación que se les da a los valores puestos en juego en la obra concreta. Por otra parte, la hipótesis de su funcionamiento estético-ideológico dentro de la época de su creación, no implica que en el presente actúe igual, es más implica que, cuando menos el estudioso, la vea diferente: la obra cumple otra función social para él después de haberla estudiado. Como Brecht quería se distancia del texto al estudiarla, produciendo una lectura muy diferente al disfrutador de la época de la producción. Es una lectura crítica.

Otro asunto relacionado con el anterior, ¿el acercamiento genérico ayuda a juzgar estéticamente un texto literario? Es posible que sí, más arriba se ha dicho que nos acerca a las peculiaridades de una obra concreta y por otra parte educa a captarlos, ya que si el autor de una obra al elaborarla, la inscribe a un género y, según Corti:

la elección de un género por parte del escritor es ya elección de un cierto modelo de interpretación de la realidad [...] sus códigos no son jamás neutrales [...] encaminan el mensaje, en cuanto tal, en cierta dirección [...] (9)

el lector al darse cuenta, al ser crítico, capta esa elección, que ya no sólo es emocional, también es intelectual.

La validez de un método está en relación directa con su productividad, dicho de otra manera, con la calidad de la apreciación que de la obra produzca. Se ha dado a conocer que el método escogido tiene mayores alcances para dar una lectura global de un texto, como es la intención aquí. Permite una gran libertad de movimientos, al seguirlo hay la posibilidad de dar cuenta de la mayoría de los niveles de una obra (estilísticos, de composición, temáticos, etc.) y de sus relaciones entre sí, aparte de ofrecer luz sobre la relación que existe entre la obra y su contexto histórico. Y, sobre todo, que produce una lectura crítica de las obras a estudiar, en nuestro caso *El Caballero de Olmedo*, y producir así una lectura, una interpretación.

Para terminar este capítulo es necesario referirse a una posible objeción al acercamiento genérico a la obra de Lope. Al estudiar *El Caballero de Olmedo* como una tragedia, surge el reparo siguiente: si Lope mismo la tituló tragicomedia, cómo es posible estudiarla como tragedia. Para contestar la anterior observación es necesario exponer las causas que motivaron a Lope para llamar tragicomedia a *El Caballero de Olmedo*. Siguiendo a Morby, para Lope la tragedia (empiezo con ésta, para seguir después con la

tragicomedia) era la obra dramática que tenía las siguientes características: "basada en la historia o en la mitología, de personajes grandiosos, estilo noble y final infausto" (10). La tragedia de Lope sobrepone a estas características elementos cómicos, pero siempre manteniendo intactos los trágicos. En cambio la tragicomedia lopeasca, según el autor citado, sustituye al menos uno de estos componentes (es decir, las características de la tragedia), así por ejemplo, personajes elevados por humildes, final funesto por feliz. Concluyendo Morby expresa: "O sea que en el fondo la tragicomedia es una mezcla de ingredientes trágicos y cómicos, mientras que la tragedia superpone los segundos a los primeros, siempre haciendo que éstos se mantengan intactos" (11). Y más adelante dice lo siguiente: "Mientras que a despecho de su trágico desenlace, *El Caballero de Olmedo* sólo es una tragicomedia, a causa de la falta de elevación de su asunto y de la condición de sus personajes" (12).

Como se ve en lo anterior, Lope llamó tragicomedia a *El Caballero de Olmedo* basándose en que falta elevación a su asunto, pues es sólo un amor desgraciado, lejos de los problemas de alta política, y también por la condición de sus personajes que no son reyes o personajes de la alta nobleza. Esto desde el modelo teórico del género aquí empleado no impide tratarla como una tragedia. En

conclusión, se sigue un modelo diferente del que uso Lope para clasificar a su obra; él cual servirá de mejor manera para realizar el objetivo del trabajo de tesis.

Hay otro problema al considerar tragedia a *El Caballero de Olmedo*, éste consiste en que, como más arriba se apuntó, Lope añadía elementos cómicos a la tragedia, por ejemplo, las acciones del gracioso, por ello se podría decir que no es una tragedia completamente. Es cierto que *El Caballero de Olmedo* tiene elementos cómicos, pero en su centro es una tragedia y este centro trágico subordina a los elementos cómicos. Lo importante, como se verá después, es el significado profundo de la obra y no su superficie.

NOTAS

1. Algunos críticos que consideran tragedia al texto de Lope son Alexander A. Parker, Joseph Pérez, Leon Livingston, Marcelino Menéndez y Pelayo, Thomas Austin, O'Connor, William C. Mc.Crary.
2. René Wellek y Austin Warren, *Teoría de la literatura*, p. 278.
3. Todorov, "Poética" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 98.
4. *Ibidem*, p. 99.
5. Jerry Palmer, *Thriller. La novela de misterio*, p. 228.
6. Allen Rodwey, "La crítica de géneros literarios, el acceso a través del tipo del modo y la clase" en *Crítica contemporánea*, pp. 99-135.
7. Estos niveles están basados en los conceptos de explicación y comprensión de Lucien Goldmann, hay comprensión cuando una parte se relaciona con el todo y explicación cuando un todo se relaciona como elemento de otro todo más amplio.
8. L. Timuféiev, *Fundamentos de teoría de la literatura*, p. 216.
9. María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, p. 156.
10. E. S. Morby "Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope", se usa la traducción del v. 3 de la *Historia y crítica de la literatura de Francisco Rico*, p. 199.
11. *Ibidem*, p. 200.
12. *Loc. cit.*

2. LA TRAGEDIA COERCITIVA

En el presente capítulo se expondrán los rasgos principales de la tragedia, siguiendo los lineamientos del acercamiento genérico que se utilizarán para el estudio de la obra de Lope. La descripción del género trágico no pretende ser exhaustiva, simplemente aspira a ser una herramienta para la lectura de *El Caballero de Olmedo*, sin desmedro de que pueda servir para la lectura de tragedias parecidas.

Para ordenar la exposición, se han dividido los rasgos del género en cuatro niveles (1). El primero, el más abstracto, dirá lo que es una tragedia; sus características más generales, las cuales permiten identificar una obra como perteneciente al género trágico, permitiendo la comprensión de la obra estudiada, ya que informa de su significado general, común de todas las tragedias. Fija las fronteras del género trágico en el continente literario, por ello, a tal nivel se le nombra literario o nivel de sentido.

El segundo nivel, menos abstracto que el anterior, está constituido por la estructura trágica: sus elementos y organización. Esta estructura al servir como pauta de comparación posibilita analizar un texto, mostrando a trasluz su particular realización del género. Pues se ve lo singular de una obra en cuando menos tres aspectos: su concreción, en sus

juegos dentro de la misma estructura y en sus añadidos a ella. Con lo anterior se especifica su significado. A este nivel se le llama estructural; se puede decir que da la organización del subgénero.

El tercer nivel, el intermediario entre los dos anteriores, sirve como tamiz que selecciona las diversas posibilidades de juego o variantes que permite la estructura trágica de acuerdo a cierto efecto estético-ideológico deseado (2). Resulta claro que este nivel posibilita relacionar el texto estudiado con la historia, se le llama nivel pragmático. Por último, se encuentra el nivel histórico que conecta un particular subgénero con la historia, relacionándola con ciertas culturas, ciertas ideologías y ciertos grupos sociales.

Una comparación que clarificará la relación que guardan los niveles anteriores de la descripción del género trágico es la que sigue. La ropa tiene como uso general proteger al cuerpo humano de las inclemencias del ambiente; en eso consiste su sentido. Al proteger al cuerpo humano lo hace tener como exigencia adaptarse a él, de ahí que sus elementos, límites, formas y materiales que conforman su estructura, estén determinadas por su sentido: no hay un suéter con cinco mangas. Ahora bien, dentro de los requerimientos de la estructura de la ropa, existen multitud de variantes como lo prueba la historia de la moda. Que se privilegie una sobre

las demás se debe a la función pragmática o efecto estético deseado, así la ropa será de trabajo, deportiva, formal, etc., pero también le añadirá cierta connotación de belleza, de prestigio, de rareza, de elegancia, cuestiones que conectarán a sus usuarios con determinada ideología y grupo social.

En conclusión, la descripción del género trágico para ser útil debe tener los niveles de sentido, de estructura, pragmáticos e históricos, los cuales servirán para analizar, comprender y explicar a *El Caballero de Olmedo*, en otras palabras, para ofrecer una lectura de ella. Por último, mostrar cómo se interrelacionan los niveles anteriores también forma parte de la exposición de la tragedia y, por supuesto, de la lectura de la obra estudiada.

En el nivel literario, como se dijo más arriba, se explica el sentido del género trágico: marcar sus fronteras dentro del continente literario. Se considera la literatura como el conjunto de obras literarias que son modelos de cierta clase (3) sobre la vida humana o sobre uno o varios aspectos de ella. Los géneros aglutinan la obras que modelan la vida de manera parecida. Una u otra modelización deben cumplir con ciertas exigencias que la vida humana pide a su modelo; estas exigencias junto con las formas para modelarlas forman el sentido del género.

La exposición del nivel literario de la tragedia que sigue está basado en la obra *La Novela Histórica* de Georg Lukács, específicamente en su capítulo dos "La novela histórica y el drama histórico". El nivel literario de la tragedia se entenderá mejor si se recuerda que al igual que el género cómico, la epopeya y la novela modelan al mundo objetivo exterior y hacen referencia a la vida interna del ser humano en la medida en que ella se manifieste "en actos y actitudes, en una visible acción recíproca con la realidad objetiva" (4), diferencia esencial de la dramática y épica con la lírica. Además ofrecen "una imagen total de la realidad objetiva" (5), característica que, por ejemplo, no se da en el cuento.

Para el objetivo presente, es suficiente mostrar el contraste que existe en las imágenes de totalidad entre la novela y la tragedia. La novela ofrece una imagen total de la realidad objetiva a través de la totalidad de los objetos de una sociedad, que Lukács explica de la manera siguiente:

[La novela plasma] la vida social del hombre con su continua reciprocidad con la naturaleza que lo rodea y que forma la base de su actividad social, con las diversas instituciones y costumbres sociales por las que se efectúan las relaciones mutuas de los miembros de una sociedad. (6)

La tragedia en cambio muestra a través de la "totalidad de movimiento", que el autor citado entiende así:

Al concentrar el drama (tragedia) el reflejo de la vida en la plasmación de una gran colisión, al agrupar alrededor de esta todas las manifestaciones vitales y desplegarlas siempre en su relación con esa colisión, simplifica y generaliza las posibles actitudes de los hombres frente a sus problemas vitales. La plasmación se reduce a la representación típica de las más importantes y características actitudes humanas, se restringe a aquello que es imprescindible para la configuración dinámica de la colisión, es decir, a los movimientos sociales, morales y psicológicos que producen y luego resuelven la colisión. (7)

Si la novela plasma una "totalidad de objetos" de una sociedad, lo hace siguiendo su proceso de disolución o de ascensión. Por su parte, la tragedia al mostrar la "totalidad de movimiento" lo consigue a través de la solución de un conflicto. Es decir que el nivel literario de la tragedia da un modelo de una sociedad humana en su totalidad por medio de la muestra de un conflicto agudo, sin concesiones de las fuerzas opuestas surgidas de un proceso de transformación social, resumiendo los diversos movimientos sociales, morales y psicológicos que participan en el choque; tales son los rasgos generales de toda tragedia. Condicionada por ellos está la estructura trágica (subgénero) que ofrece algunas

variantes, para que se manifieste una debe ser seleccionada por el nivel pragmático, mismo que se expondrá a continuación.

El nivel pragmático es el seleccionador de las variantes según sea el efecto estético-ideológico perseguido. Aquí se describirá el más común dentro de la tragedia, se le nombra efecto estético-ideológico coercitivo. Para ello se expone una breve semblanza de ella según Augusto Boal (8). El inicia con la clarificación de lo que para Aristóteles es la virtud, pues es el concepto clave para comprender la definición aristotelica de la tragedia griega (que es coercitiva en su mayoría). Asimismo para desentrañar su efecto estético-ideológico, señalado en *La Poética* de Aristóteles, es decir, lo explica comentando la obra del filósofo.

Boal dice que para Aristóteles la virtud es el comportamiento bueno (encaminado a la felicidad) en donde no se verifica exceso ni carencia. Así la ausencia de ejercicio físico, como el ejercicio extenuante dañan al cuerpo. En cambio, el ejercicio moderado contribuye a su pleno desarrollo; es, por lo tanto, virtuoso. Ahora bien, las condiciones necesarias de la acción virtuosa son: la voluntad, en donde el hombre quiera actuar de cierta manera; la libertad, es decir, el individuo que actúa no debe ser objeto de coacción; el conocimiento, por el cual el sujeto escoge

una acción dentro de varias, selección cuyos términos conoce; y constancia, es decir, su conducta no debe ser esporádica, sino debe formar hábito.

Los comportamientos virtuosos, basados en las características anteriores, existen en todos los ámbitos de la actividad humana, puede haber un carpintero virtuoso, un militar virtuoso, etc. Pero la actividad que engloba a todas las virtudes particulares de los hombres es la política. Es donde hay mayor virtud, pues contiene a las demás actividades humanas. Su fin es la justicia entre los hombres a través de las leyes, como dice Boal: "En última instancia, la felicidad consiste en obedecer las leyes" (9). La tragedia coercitiva contribuye a ese fin. Según Boal funciona así:

1. El personaje sigue un camino ascendente hacia la felicidad, al mismo tiempo que se establece una relación, llamada empatía, la cual consiste en permitir que el espectador siga al personaje a través de sus experiencias: el espectador siente como si estuviese actuando él mismo, goza los placeres y sufre los dolores del personaje, al extremo de pensar sus pensamientos.

2. Se establece un conflicto entre la acción del personaje (falla o error) y los valores de la sociedad en la cual vive aquél, el cual revierte su camino hacia la felicidad, llevándolo al infortunio.

3. El personaje reconoce su error y sufre las consecuencias en forma violenta, con su propia muerte o con la de sus seres queridos.

Como se vio en el punto 1, el espectador al estar unido empáticamente con el personaje sufre igual que él un cambio de fortuna, reconoce el error vicariamente y se purifica de la característica antisocial que reconoce poseer, preparándolo para que en la vida real sea un virtuoso, es decir, un adaptado a la vida social.

Arriba se ha descrito los dos niveles que determinan la estructura de cierto tipo de tragedia, queda describirla. En la explicación de su proceso coercitivo o de su efecto estético-ideológico, ya se adelantó en líneas generales los elementos y organización de la misma, se enfocará, detallándolo más, el argumento.

Aristóteles en *La Poética* dice que la más importante de las partes del drama trágico es la trama o argumento, ya que considera que "la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones" (10) y lo lleva hasta el extremo de decir que una tragedia es posible con sólo el argumento aun sin caracteres (personajes). Aquí se considera que lo más importante en ella es la unidad de carácter (el héroe trágico) y argumento, aun cuando por razones expositivas las separamos. Si se considera la trama como el resumen de las acciones representadas en un drama

concreto, la trama de la estructura de la tragedia coercitiva debe ser más abstracta. Se sabe a estas alturas que el argumento de este tipo de tragedia va de buena a mala fortuna. Ahora bien, debe observarse como le se presenta el problema de seleccionar el argumento y el carácter a Aristóteles, en una muestra del mecanismo del nivel pragmático. El estagirita rechaza tres posibles argumentos, dando sus razones:

es, primeramente, claro que no deben aparecer los varones buenos trocándoseles la suerte de buena en mala -que esto no inspira ni temor ni compasión sino repugnancia moral-, ni los malos pasando de mala a buena ventura -que esto fuera la cosa más contraria a la tragedia, puesto que no respeta ninguna de las que debiera: porque no es ni humanitario ni compasivo ni tremebundo-, ni presentar a los rematadamente perversos cayendo de buena a mala fortuna -que trama semejante fuera tal vez humana, mas sin compasión ni temor, porque éste nos sobrevive ante lo inmerecidamente desdichado, y aquélla respecto de nuestros semejantes, que, en verdad, la compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha y en el temor de la semejanza, de manera que en este caso no habrá compasión ni temor. (11)

Aristóteles rechaza estas tres posibilidades porque no sirven a la catarsis, es decir a la adaptación social por medio de la identificación en la bonanza y la desdicha (la compasión y el terror) del espectador hacia el héroe trágico. Quedarian,

siguiendo a Kaufmann (12) el personaje con falla que va de mala a buena fortuna (Aristóteles le da una ligera atención) y el del personaje virtuoso que va de mala a buena ventura (13). El filósofo griego dice:

No queda, pues, sino el termino medio entre tales extremos, y es éste es el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error de esos que cometen los puestos en gran fama y prosperidad, como Edipo y Tiestes, y otros varones ilustres por el estilo. (14)

Al adentrarse en el argumento de la tragedia coercitiva, se ve en que consisten sus partes fundamentales, siguiendo a Aristóteles: el conflicto, la peripecia y la iluminación. La parte principal del argumento es el conflicto, el enfrentamiento entre el héroe trágico y el *ethos* (valores y acciones virtuosos políticamente). Lucha que no se da entre dos visiones opuestas y extrañas, como sería el caso de una guerra entre civilizaciones muy diferentes, sino más bien en la convivencia dentro de una misma sociedad de dos visiones que a primera vista son complementarias, pero que en verdad son excluyentes.

El héroe se opone al *ethos* en una característica de su comportamiento que a la vez lo ha hecho sobresalir y fallar. Tal rasgo es su impetuosidad; su energía no controlada que

desborda sus papel social y lo hace perder los limites permitidos a su acción social. Hegel (15) dice que lo trágico consiste en que ambas partes del conflicto tienen su derecho si se tomaran aparte y que sólo se pueden realizar en lo que tienen de verdadero y positivo negando y violando a la otra fuerza igualmente justa. Por lo que el héroe cae en culpa, pues en él esa fuerza legitima en si, se particulariza y por ello pierde contacto con la virtud politica de Aristóteles que se ha apuntado, la solución del conflicto viene a superar "sólo la particularidad exclusiva que no ha podido acomodarse a esa armonia" (16). Así que una fuerza es más poderosa que la otra; el *ethos* vence siempre en las tragedias coercitivas al héroe o bien al error del héroe.

El conflicto se da cuando menos en dos niveles. En uno el desbordamiento del héroe cuaja, por así decirlo, en un valor permitido a otros dentro de la sociedad en que se desenvuelve, pero no a él como representante de una sociedad (de ahí que la mayoría de los personajes trágicos sean nobles o reyes). En el otro, más profundo, el conflicto se da entre la libertad de acción del héroe y la necesidad social de virtud politica. Colisión en que esta última sale triunfante.

La peripecia, según el filósofo griego citado, es "la inversión de las cosas en sentido contrario" (17) y da como ejemplo lo que sucede en *Edipo Rey* "que el que vino a confortarle y librarle del temor que tenía por lo de su

madre, en habiendo mostrado quien era, le causó contrario efecto" (18). La máxima peripecia a nuestro ver es la que sufre el protagonista trágico que creyendo que se encuentra en un estado de felicidad y que su actuar está dentro de los requerimientos sociales, pasa lo contrario que su actuar da inicio al conflicto y a su desgracia. Es lo que se llama ironía y que permea la mayor parte de la obra trágica al fundamentarse en el comportamiento ciego del héroe en un mundo muy confuso.

Otro rasgo del argumento lo constituye lo que llamamos iluminación, según Wright:

Se trata de la comprensión, por parte del héroe trágico de lo que está sucediendo: el reconocimiento de que no es perfecto y, por lo tanto, responsable de su suerte. En el campo del psicoanálisis es la eliminación de los complejos y frustraciones haciéndolos conscientes y permitiéndoles que se manifiesten. La figura central en el escenario atraviesa por una terrible crisis que le permite tener consciencia de un defecto o falta interior. Puede perder la batalla o incluso su propia vida, pero muere siendo un hombre mejor y más feliz por el hecho de haber reconocido su imperfección. (19)

Aclarando que:

Este término no significa la obtención de un conocimiento objetivo o real a partir de las palabras que se pronuncian en la obra, de

la acción o el diálogo, sino de algo que siente o hace el protagonista y que mediante él se trasmite al público [...] Este sentimiento debe elevarse por encima de los acontecimientos perturbadores de la pieza teatral. (20)

La iluminación consta de dos partes. En la primera, el personaje reconoce su error y se arrepiente. En la segunda, acepta el castigo al que se ha hecho acreedor. En conjunto es el inicio y el recorrido de regreso del héroe al ethos que ha violado; es su redención. Tanto la (s) peripecia (s) como la iluminación son fundamentales en la tragedia coercitiva: son el castigo de fortuna, físico y moral del héroe y, como se ha visto también, del espectador en sus rasgos considerados como antisociales. Por último, se debe hacer la indicación que tanto el conflicto, las peripecias y la iluminación se pueden dar en diferentes maneras y juegos, mismas que no se describen, pues aquí sólo se muestra la cuadrícula general. Más adelante, en el análisis concreto de *El Caballero de Olmedo* se darán más detalles.

Ampliando lo que se ha declarado sobre el protagonista trágico, se dirá, apegándose a Aristóteles, que no debe distinguirse por su virtud o por su justicia (se conoce lo que esto significa), aunque sea más bueno que malo. Además, sufre una peripecia de buena a mala fortuna debida a un error (*hamartía*) y no a su maldad o perversidad. Asimismo es en el

carácter donde se manifiesta la agudización del conflicto central, es el que más lo sufre, mientras que los otros personajes muestran grados decrecientes de él. Según Lukács es aquel que tiene "una relación más íntima con los problemas de la colisión, con la crisis histórica concreta a que se enfrenta" (21). Su contrincante es el *ethos* dentro del cual se mueve. "El héroe -según Duvignaud- representa lo anómico, lo que debe ser desechado para que una sociedad funcione, lo que debe ser coaccionado" (22).

Paradójicamente el carácter es la realización individual de un *ethos*, pero lo hace diferente a un "virtuoso". Aquél lo lleva al límite de la perfección, es un ser sobresaliente, mientras que el "virtuoso" es un mediano que no se destaca en el cumplimiento del *ethos*. De ahí resulta que generalmente el héroe trágico sea un noble o un rey, ya que serlo es parte de su perfección.

Se describirá ahora el carácter trágico. El héroe es un personaje hecho, no en aprendizaje, en donde nunca ha habido una escisión entre pensar y comportamiento; su actuar ratifica su ideología y su ideología motiva su acción; dándole estabilidad. Es un convencido de que el *ethos* al cual pertenece es el mejor posible, pues su historia personal es una prueba de ello.

Lo que le da otra característica: su seguridad, su determinación para cumplir el objetivo claro preciso y

definido: la realización de su *ethos* del que ha sido un representante distinguido activo y emprendedor, combatiendo con ahínco todos los obstáculos que le impidan ser una cumbre. El fin del héroe es la realización de su libertad dentro de la necesidad de su *ethos*. En conclusión "sólo el espíritu implacablemente consecuente es capaz de experimentar lo trágico" (23).

Lo que se ha escrito lleva a decir que el héroe trágico es una individualidad y que ésta "parece tanto menos normal y más atípica cuando más acentúa los caracteres de la individualidad" (16).

Los rasgos que lo hacen descollar y culminar el *ethos* son también los que lo condenan. Se ha visto que la tragedia es un modelo de choque dramático en las fronteras de dos tipos de sociedad que se dan simultáneamente, aun cuando es mejor decir que no es entre dos sociedades sino entre una sociedad que tiene que hacer frente a una transformación social. Aunque en perspectiva se pueda decir, por ejemplo, que se da entre estructuras tribales a urbanas en las tragedias de la Grecia Clásica y entre La Edad Media y Los Tiempos Modernos en muchas del Renacimiento (25). Lo que se da es un conflicto en lo que lo moderno aparece caóticamente: "la conmoción provocada por el cambio global del sistema de vida, anima o reanima una capacidad de innovación adormecida que puede tomar formas aberrantes si uno se refiere a los

valores antiguos e incluso a los valores "nuevos" no instituidos aún" (26).

Tratando de precisar la cita anterior, el héroe al ser un personaje que por su propio papel social (noble o rey) puede hacer uso de su libertad que pone en sus manos la indeterminación de valores del mundo que le rodea y que junto con sus rasgos de confianza y actividad, lo inclinan a fallar. Situación que ejemplifica bien Macbeth que siendo un noble ejemplar, le rodea una nobleza decadente e ingenua que le dan oportunidad de tomar el poder real de una manera ilícita. No sólo los rasgos del carácter mencionados arriba lo llevan a errar, el medio ambiente social confundido o decadente contribuyen a su caída.

El personaje trágico acostumbrado a que su acción espontánea coincida con los valores sociales es un ser que se deja llevar por la "voluptuosidad de lo posible" (27). En palabras de Jean Duvignaud:

los héroes trágicos parecen exaltar la espontaneidad por oposición al universo reglamentado de la sociedad, mostrar la "parte maldita" del ser humano; todo pasa como si el trastorno de las estructuras permitiera a la espontaneidad "natural" de los instintos de las tendencias y necesidades, hasta entonces reprimidas o canalizadas, vertidas en el mundo de las instituciones [...] esa espontaneidad del deseo, si bien se despierta por el cambio estructural que destruye o afecta profundamente a

las normas antiguas, evidentemente representa el conflicto de una libertad que se expande en un mundo demasiado regulado o mal regulado, donde tiene que afrontar obstáculos insuperables. (28)

En suma, el héroe trágico manifiesta "el suplicio de una individualidad exaltada y castigada a la vez" (29). Es un ser que desborda su rol social, que lo hace ser un individuo, un separado, un solitario, un pecador. Generalmente es la legalidad lo que él viola. Para el carácter trágico el "acto de transgresión es un desgarramiento doloroso y terrorífico" (30), puesto que como expone Lucien Goldman en su artículo "Importancia del concepto de conciencia posible para la comunicación": "Todo grupo tiende, en efecto, a conocer de manera adecuada la realidad, pero su conocimiento no puede llegar más que hasta el límite máximo compatible con su existencia" (31). El protagonista trágico ejemplifica de forma individual esto, pues al ser un representante del *ethos*, no puede aceptar la transgresión que ha cometido sin negarse o dejar de ser lo que hasta ahora ha sido; ahí se encuentra su límite. Por consiguiente, el héroe acepta la necesidad de su castigo para volver a ser lo que ha sido. En la dialéctica de la iluminación trágica y en palabras de Lukács:

En la colisión dramática [trágica] ocupa el primer plano la iniciativa individual. Las circunstancias que producen con una

complicada necesidad esa iniciativa se indican solo en rasgos muy generales. Apenas en la colision, en el desenlace de la colision, se manifiesta concretamente la limitacion y restriccion, la determinacion historico-social del acto humano. (32)

O, en palabras de Nietzsche: "El individuo, con toda su ponderación y mesura, cayó en el olvido de sí mismo, propio del estado dionisiaco, y olvido los preceptos apolíneos" (33) y "en su tentativa de romper la barrera de la individuación y de querer ser él la única "esencia del universo, hace suyo el conflicto primordial oculto en las cosas, es decir, se hace criminal y sufre" (26). Es oportuno aclarar que para Nietzsche la individuación es la que establece límites al actuar humano, mientras lo dionisiaco une al individuo con la totalidad.

Duvignaud, por el contrario, afirma que el carácter se hace individualidad al violar la legalidad. Hay una contradicción pero sólo es aparente, para mostrarlo, se amplía la explicación de lo que para Nietzsche es lo dionisiaco:

[este avasallamiento dionisiaco] se manifiesta, ante todo, en perjuicio de los instintos políticos, incitando a la indiferencia, y aun a la hostilidad, respecto a estos, aunque, por otra parte, sea bien cierto que Apolo, creador de Estados, es también el genio del principio de individuacion, y que el Estado y el amor

del hogar no pueden subsistir sin el asentamiento de la personalidad individual. (35)

Lo cierto es que se dan las dos cosas. El héroe se individualiza al separarse de su *ethos* al ser un "atípico" o un criminal, pero a la vez es un individuo humano y no un animal al plantearse límites y formas de actuación apolíneas a su energía dionisiaca. Se da la paradoja de que es más un individuo particular al salirse de los límites de la individuación (en otras palabras a ser un virtuoso político según Aristóteles). El héroe es únicamente individuo cuando ya separado de su animalidad, es decir individualizado en un primer nivel, rebasa los límites permitidos a su actuar, siendo individualizado en el segundo nivel. Lo que desea la tragedia coercitiva es evitar esta segunda individuación.

Por ello, la falla o error trágico (*hamartya*) consiste en que el personaje trágico se individualice en el segundo nivel, al sobrepasar los límites a él permitidos en una sociedad establecida y de la cual forma parte y que permitió su primera individuación. Tal sociedad está en crisis y de alguna manera facilita la *hybris* (desubicación o desmesura).

Ahora bien, las fallas del héroe se concretan generalmente en su aspiración al poder o al placer; en acciones que tampoco están estructuradas en una nueva sociedad y que por lo tanto son anómicas para la antigua y

que si no se controlasen formarían un caos, desde la visión de la sociedad tradicional.

Ya cometido el error vendrá el castigo que redime y concilia que, por una parte, asesina o mutila (la catástrofe) al que franquea las fronteras del ideal de virtuosidad política. El transgresor es representado por el carácter que encarna un papel social propenso a expandirse, (35) por el otro, está el sentimiento de culpa "tan esencial al hombre trágico que sin él no puede darse vivencia trágica alguna" (36) porque el héroe "es aquel hombre que tiene una ética en virtud de la cual se sabe hacedor de hechos y responsable por ellos " (37). El sentimiento de culpa y los remordimientos son, según Weisz "verdaderos obstáculos contra cualquier evolución" (38). Sentimiento de culpa producido por la negación que ha hecho de sí mismo y, por consiguiente, del ethos que lo ha creado y favorecido. Por lo que los héroes no son individuos en el sentido moderno de la palabra sino personajes inadaptados a causa del propio acto que los individualiza, reciben su individuación "como un mal, un sufrimiento, una maldición" (39). En resumen, el sentimiento de culpa y los remordimientos son su castigo moral y psicológico que deben sufrir por actuar de modo equivocado.

Añadiéndose a esto la iluminación que es el reconocimiento racional de que han hecho mal. Podemos notar la progresión de su castigo: primero, un sentimiento de culpa;

después, en la iluminación la constatación racional del que ha errado; al final, la catástrofe, la eliminación física del transgresor o de sus allegados. Es un aparato efectivo que tiene como fin "purificar", como ya vimos, al espectador de su energía dionisiaca incontrolada.

El tipo de iluminación y de catástrofe guardan relación con el grado de confusión que tengan los valores del mundo en que se ha desenvuelto el héroe, se da bajo la ecuación siguiente: a menos confusión de valores en la sociedad de la obra, más claro y contundente el castigo. En lo que respecta a el sentimiento de culpa y a la iluminación, existe la posibilidad de que se manifiesten obscuramente, pues el conflicto puede darse de una manera oculta. El protagonista se siente intranquilo, pero no sabe a ciencia cierta por qué. Y en lugar de reconocer de una manera precisa que su sacrificio es una victoria de su *ethos* y una afirmación de sí mismo, además de que "con su muerte el héroe trágico afirma la universalidad de sus fines" (40), únicamente lo intuye. Es un juego posible dentro de la estructura de la tragedia coercitiva.

Por lo que respecta a la falla que comete el héroe, ésta debe ser inconsciente o cuando menos producida por una especie de ceguera "pues luchar contra una verdadera necesidad, contra una necesidad, que en cuanto tal, es invencible, carece de sentido. Cuando ésta es revelada hay la

catástrofe" (41). Tal necesidad impide "la plenitud total que sería la reconciliación del hombre con su esencia, toma el aspecto de la fatalidad, de lo ineluctable" (42). Es la forma abstracta que toma la necesidad social; es la presión que condena la anomia.

Por lo que toca a la génesis de la tragedia, en el nivel histórico, entre los autores consultados hay acuerdo en que existen dos periodos históricos en donde ha florecido la tragedia (sin negar que existan tragedias fuera de ellas): El siglo V antes de Cristo en Grecia y los siglos XVI y XVII en Europa. En ambas épocas se han dado grandes transformaciones históricas de la sociedad humana que facilitan la emergencia del género trágico. En referencia a ello Vernant escribe:

Para que la tragedia aparezca en Grecia debe haber primero una distancia entre el pasado heroico, entre el pensamiento religioso, propio de una época anterior y el pensamiento jurídico y político que es el de la Ciudad que representa la tragedia. La distancia debe ser lo suficientemente grande para que el conflicto de valores se sienta penosamente, pero al mismo tiempo debe ser lo suficientemente pequeña para que el pasado heroico no sea eliminado, rechazado, de tal forma que continúe la confrontación. Por la misma razón, para que aparezca el hombre trágico, la acción humana debe haber aparecido como tal, pero el agente humano no debe haber adquirido un status demasiado autónomo, la categoría psicológica de la voluntad no debe desarrollarse, y la distinción entre crimen voluntario y crimen involuntario no debe ser lo

suficientemente clara, para que la acción humana, como para ser independiente de los dioses. Este es el momento de la tragedia.

(43)

Tales rasgos de la Grecia Clásica se pueden extrapolar, con algunas precisiones y cambios que más adelante se verán en el capítulo sobre el contexto histórico, a los siglos XVI y XVII europeos. Sobre la base de ser épocas en las cuales una clase dominante citadina trata de controlar su pasado tradicional y heroico que en Grecia estaba representado por las epopeyas homéricas y en Europa por los cantares de gesta. En ambas se resalta, entre otras cosas, el ideal heroico del honor, incompatible con una sociedad citadina. Nótese que lo dicho en el presente párrafo trata de la tragedia en general, la coercitiva sería aquella en la cual la solución a ese conflicto mirara al pasado.

Por lo que se refiere a la sociedad del Renacimiento europeo es una sociedad que está siendo transformada y que, sin embargo, sólo conoce los valores tradicionales feudales. Por ello, en la tragedia se pone límites a la libertad del héroe que maximiza sus valores. Única imagen posible de la clase dominante que ve la desintegración de su clase como extralimitación o crimen y no como el inicio de un cambio social estructural. Esta es la causa de que muchos protagonistas trágicos sean héroes feudales.

Así pues, la tragedia implica la necesidad de implantar límites a una libertad que se ha realizado dentro de los valores tradicionales. Es la lucha de una sociedad compleja contra la excelcitud de sus miembros que desbordan sus papeles sociales y desequilibran una estabilidad precaria. Admira y condena el esplendor heroico de guerras y conquistas que daban a sus héroes esa felicidad de actuar conforme a su esencia. Felicidad que se permitía porque el actuar estaba lejos de las ciudades en las expediciones o por la situación extrema de peligro en las guerras, aunque no permitidas en el interior de una sociedad estable. Al mismo tiempo debe frenar la disgregación motivada por la fuerza centrífuga de la transformación social: es su coacción al futuro. En la tragedia coercitiva, el héroe, en distintas combinaciones, es la conjunción de estas fuerzas desestabilizadoras. A las épocas históricas donde la situación descrita anteriormente se cumple se les puede llamar épocas de feudalismo ciudadano. Tienen ideales heroicos, feudales, tradicionales, que al mismo tiempo que no van de acuerdo con la situación actual, pues no son prácticas en una sociedad ciudadana, compleja, con cambios históricos, que si se llevaran a cabo totalmente, la desorganizarían. Sociedad que debe detener los nuevos valores emergentes que la transformarían, por ello, ambas situaciones deben ser coaccionadas en su realización para producir acciones mesuradas, virtuosas. Se defiende un feudalismo en doble peligro.

NOTAS

1. La cuestión de los niveles está basado en la idea de Benveniste de que un nivel descriptivo formal tiene a su determinante en un sentido o significado de un nivel superior. Cfr. Emile Benveniste, "Los niveles del análisis lingüístico" en *Problemas de lingüística general I*, pp. 118-130. También en los niveles de comprensión y explicación de Goldmann en donde una estructura da significado a un elemento y a la estructura otro conjunto en el cual es ella elemento. Cfr. Lucien Goldmann, "La sociología de la literatura. Definición y problemas de método" en *Marxismo y ciencias humanas*, pp. 46-75.
2. El concepto de efecto estético-ideológico está basado en Augusto Boal, *op. cit.* y en Lucien Goldman, *op. cit.* Es el objetivo del texto analizado en sus efectos ideológicos y estéticos.
3. Se dice modelo para no caer en el error de decir reflejo, pues la primera ofrece un significado de creación. El modelo es tanto objetivo, es decir, que entre el modelo y lo modelado tienen elementos estructurales comunes y subjetivo porque está dado desde cierta visión.
4. Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 105.
5. *Loc. cit.*
6. Georg Lukács, *op. cit.*, p. 166.
7. *Ibidem*, subrayado del autor.
8. Augusto Boal "Segunda parte: El sistema trágico coercitivo de Aristóteles" en *Teatro del oprimido I*, pp. 107-153.
9. *Ibidem*, p. 129.
10. Aristóteles, *La Poética*, versión de García Bacca, p.140.
11. *Ibidem*, pp. 148-149.
12. Walter Kaufman *Tragedia y Filosofía*, p. 109.

13. Se muestra el siguiente cuadro en donde se observará las diversas combinaciones de argumentos y personajes con la función social o pragmática que producen. Hay que indicar dos cosas, la primera que el sentido de virtuoso es adaptado social, la segunda que sólo ponemos los personajes y argumento mencionados por Aristóteles.

| | |
|-----------------------------------|--|
| ARGUMENTO de mala a buena fortuna | de buena a mala fortuna |
| PERSONAJE | |
| virtuoso | 1 drama rosa 2 drama de humor negro |
| héroe | 3 tragedia progresista 4 tragedia coercitiva |
| trágico | |
| malo | 5 drama de humor negro 6 drama ejemplar |

En el cuadro anterior se puede constatar las especificaciones del nivel literario y pragmático en su estructura. Resulta claro que si el nivel literario de la tragedia exige un conflicto agudo, un personaje "virtuoso" no encaja. Por otro lado, el héroe trágico, personaje que si puede producir un conflicto agudo, tiene dos posibilidades de argumentos que el nivel pragmático se encarga de seleccionar. Abundando en el comentario del cuadro, en la casilla 1 estaría para nosotros un drama rosa complaciente con el sistema social que modela, en el 6 estaría un drama policíaco que refuerza el sistema social, las casillas 2 y 5 se podrían llenar con dramas de humor negro que rechazan el sistema social modelado.

Esta clasificación esta basada en rasgos muy generales de los personajes y argumentos, pero ha servido para determinar los límites de los juegos posibles dentro de la estructura de la tragedia en general y de la coercitiva en particular. Por lo que ya conocemos las fronteras del encuadre de la tragedia coercitiva: héroe trágico como personaje y argumento que pasa de buena a mala fortuna.

14. Aristóteles, *op. cit.*, p. 149.

15. Cfr. Hegel, *Poética*, p. 277.

16. *Ibidem*, p. 278, subrayado del autor.
17. Aristóteles, *La Poética*, versión de García Bacca, p. 146.
18. *Loc. cit.*
19. Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, pp. 97-98.
20. *Ibidem*, p. 98.
21. Georgy Lukács, *La Novela Histórica*, p. 150.
22. Cfr. Jean Duvignaud, "La personalidad criminal" en *Sociología del Teatro*, pp. 174-205.
23. Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de la poética*, p. 195.
24. Jean Duvignaud, *Sociología del Teatro*, p. 171, subrayado del autor.
25. *Ibidem*, p. 10.
26. *Loc. cit.*
27. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 201.
28. *Ibidem*, p. 174.
29. *Ibidem*, p. 12.
30. *Ibidem*, p. 203.
31. Lucien Goldman, "Importancia del concepto de conciencia posible para la comunicación" en Jaime Goded (ed.), *Antología sobre la comunicación humana*, p. 84.
32. Georg Lukács, *La Novela Histórica*, p. 176.
33. Federico Nietzsche, *El Origen de la Tragedia*, p. 38.
34. *Ibidem*, p. 65.
35. *Ibidem*, p. 122.
36. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 177.
37. Lukács citado por José Ignacio López Soria en "Lukács y la tragedia", p. 146.

38. *Loc. cit.*
39. Gabriel Weisz Carrington, *La Máscara de Genet*, p. 80.
40. Jean Duvignaud, *Sociología del Teatro*, p. 153.
41. Adolfo Sánchez Vázquez, "La concepción de la tragedia en Marx y Engels" en *Las ideas estéticas de Marx*, p. 121.
42. C. T. de la Vega, *El secreto del humor*, p. 55.
43. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 176.
44. Jean Pierre Vernant, "La tragedia griega: Problemas de Interpretación" en Richard Macksey y Eugenio Donato, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, p. 310.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

Inicio con dos largas citas pero indispensables. Enmarcan la intención en este capítulo. La primera es de Carlos Marx:

En la producción social de su existencia, los hombres entran en determinadas relaciones, necesarias, independientes de su voluntad, en relaciones de producción que corresponden a un determinado grado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, o sea, la base real sobre la cual se alza una superestructura jurídica y política, y a la que corresponden formas determinadas de la conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona, en general, el proceso social, político y espiritual de la vida. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que es, al contrario, su ser social lo que determina su conciencia. En un cierto punto de su desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes, es decir, con las relaciones de propiedad (que son solamente su expresión jurídica) dentro de las cuales se había movido hasta entonces esas fuerzas. Estas relaciones, de formas de desarrollo de las fuerzas productivas se convierten en sus cadenas. Y entonces comienza una época de revolución social. Con el cambio de la base económica se transforma más o menos rápidamente toda la gigantesca superestructura. Cuando se estudia tales transformaciones, es indispensable distinguir siempre entre

la transformación material de las condiciones económicas de la producción, que puede ser constatada con la precisión de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, o sea, las formas ideológicas que permiten a los hombres concebir este conflicto y combatirlo. Del mismo modo que no se puede juzgar a un hombre por la idea que tiene de sí mismo, así tampoco se puede juzgar a una época de transformación por la conciencia que ella tiene de sí misma; es preciso explicar esta conciencia mediante las contradicciones de la vida material, mediante el conflicto existente entre las fuerzas productivas de la sociedad y las relaciones de producción.

(1)

Cita de la cual se aquilata el origen histórico y de base real de la superestructura cultural y su eventual desfase con ella, la utilización del arte -como integrante que es de la superestructura- para interpretar y combatir los conflictos que generan las transformaciones sociales, claro está, desde cierta visión de clase.

La segunda cita ajusta los planteamientos anteriores de la relación existente entre la superestructura y la base material. Pertenece a Federico Engels:

Según la concepción materialista de la historia, el factor que es determinante en última instancia en la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Más no fue afirmado jamás ni por Marx ni por mí. Si ahora alguien tergiversa las cosas

afirmando que el factor económico es el único factor determinante, lo que hará es transformar aquella proposición en una frase vacía, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diferentes momentos de la superestructura -las formas políticas de la lucha de clase y sus resultados; las constituciones promulgadas por la clase victoriosa tras haber vencido la batalla, etc., las formas jurídicas, y hasta los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los que participan en ellas, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas, las concepciones religiosas y su evolución ulterior hasta constituir un sistema de dogmas- ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y en muchos casos determinan su forma de modo preponderante. Hay acción y reacción recíproca de todos estos factores, y es a través de ellas como el movimiento económico acaba por afirmarse como elemento necesario en medio de la masa infinita de cosas accidentales (es decir, de cosas y de acontecimientos cuyo lazo íntimo recíproco es tal lejano o tan difícil de demostrar que podemos considerarlo como no existente, que podemos pasarlo por alto). Si no fuera así, la aplicación de la teoría a un período cualquiera de la historia sería más fácil que la solución de una simple ecuación de primer grado [...] (2)

En esta última se observa que la relación que se encuentra entre la estructura económica-social y la superestructura (que en el caso presente es una obra de teatro) se da a través de una compleja serie de mediaciones, a la vez que es recíproca, es decir, que el sentido de la relación no sólo se

manifiesta de la base económica a la superestructura sino también a la inversa.

Ahora bien, el plan del presente capítulo es ir de la base económica a la estructura social para después llegar a la situación histórica. Ya ahí, pasar a la ideología dominante y luego a la cultura dominante. Lo anterior es el proyecto de este capítulo, no el enlistado de todas las mediaciones posibles. No se toma en cuenta otras, por ejemplo, la biografía de Lope de Vega, el conjunto de su obra, las relaciones que tiene *El Caballero de Olmedo* con obras de otros dramaturgos españoles del Barroco. Creo que no es completamente necesario, aparte que sería prácticamente imposible cubrir todas la mediaciones para poder hacer una lectura de la obra de Lope. Hay varios caminos para llegar a la meta. Además de la serie de mediaciones que se pondrán aquí, se suman el género y los valores del amor y el honor que se ven en otros capítulos; con tal conjunto se tiene lo necesario para lograr una lectura de ella.

Otra cosa, atrás se ha dado la impresión de que proceso de la mediación es lineal, que el antecedente causa al que sigue sin más. Y la realidad no es así. Es más compleja, un nivel causa a otro con la intervención de mas factores, amén de que hay saltos e influencias inversas, en donde un nivel más "elevado", para seguir con la metáfora de base y superestructura, influye en uno inferior. Sin embargo hay un

camino principal, un "tronco". Al seguirlo se será lineal, pero se será más inteligible, porque el objetivo no es mostrar en detalle la mediación, es mostrar sólo sus líneas generales, el paso de uno a otro nivel, de una a otra mediación.

Es por ello que más que rodear a la obra de Lope de datos políticos y culturales de la época, se persigue captar cómo esa etapa histórica es posibilitadora de la misma. Se verá a *El Caballero de Olmedo* como producto de una época, cuestión que permite interpretarla, pues está impregnada de ella. De ninguna manera se considera que la obra sea solamente la expresión de una ideología de una clase específica (la mediación en su origen, y su permanencia contradicen tal idea). Otra aclaración, no se olvida la autonomía relativa que tienen los niveles de mediación, pero sobre todo, del nivel literario ya que es una obra literaria la que se estudia. Considerándola en el análisis concreto del texto en el argumento y personajes del mismo.

Para adentrarse en el proceso mediador es necesario redondear lo que se estableció en el capítulo "La tragedia", con ese fin se cita a Lukács:

es evidente que no puede haber tragedia sino en el momento en que los ideales de la clase culturalmente dominante comienzan a devenir problemáticos: la clase siente todavía su vocación a la dominación (lo que, en el plano artístico, se expresa en el hecho de

que ella considera el cumplimiento de la etica de clase como el unico acto heroico) pero, al mismo tiempo, se da cuenta -aunque ello ocurria a menudo de manera inconsciente -de que sus ideales tienen necesariamente que volar en pedazos ante la sociedad dada y que su expansion, su cumplimiento deben llevar a la ruina a su portador. Sólo en un terreno de esa naturaleza pueden nacer conflictos trágicos, tragedias poderosas. (3)

Tal terreno resulta de una época histórica en donde una clase entiende a la vida como una dialéctica de fuerzas que se aniquilan mutuamente con energia inquebrantable. Muy diferente a la que indica Octavio Paz, de que el teatro y por ende la tragedia se da en donde es inexistente una teologia nonopolizada por una burocracia eclesiástica y donde la politica consiste en "el libre intercambio de opiniones" (4) como en la Atenas del siglo V A.C., época en que la sociedad dialoga consigo misma, según él. Bien clara se observa la diferencia entre la generalidad de Paz y la especificidad de Lukács. Creo al igual que éste que la tragedia coercitiva es el modelo que una clase dominante crea de su situación y que a la vez le ayuda a limitarse, a reconformarse; en suma, a adaptarse o bien, a manipular a otras clases para poder conservar su puesto privilegiado en un proceso de transformación histórica. Así pues, *El Caballero de Olmedo* es producto dialéctico de cierto tramo de la transición del orden feudal al orden capitalista que hace posible ese

conflicto agudo y sin concesiones que sufre la clase dominante y el cual modela la obra de Lope. Para adentrarse en lo anterior, se verá primero lo que fue el sistema feudal.

Desde una perspectiva marxista el feudalismo es un modo de producción social que sucede al esclavismo y precede al capitalismo. Caracterizado por una economía fundamentalmente agraria, con poco desarrollo, grandes latifundios en manos de pocos señores, una gran masa campesina personalmente dependiente de los grandes señores y de cuya labor éstos viven. Modo de producción que desde su nacimiento, apogeo y decadencia permaneció casi quince siglos en Europa (5).

Sus rasgos principales son tres. El primero que sus relaciones sociales de producción giran en torno a la tierra, pues es una economía agraria. La segunda, que los campesinos tienen derecho de usufructo y de ocupación, aunque la propiedad sea de los señores, propiedad que tiene ciertos límites, pero que le otorga el derecho de recibir prestaciones, establecidas por la costumbre, sobre el producto o heredad de sus inferiores. La tercera, en que lo anterior se corresponde con un tejido de vínculos personales.

La mayoría de los trabajadores, aunque no son completamente libres, tampoco son esclavos, tienen ciertos derechos: no se les puede separar de la tierra, forman familias, su señor no tiene derecho de vida sobre ellos, tienen instrumentos de trabajo propios y un mínimo patrimonio. Por

otra parte, son servidumbre que debe cumplir ciertos deberes para con sus señores, mismos que tienen otros para con sus superiores, formando un sistema jerárquico. Otras características que completan esa visión del feudalismo son, al menos en su inicio y apogeo: desintegración política, mucha inestabilidad social (continuas guerras), economía autosuficiente del feudo y por lo tanto, poco comercio.

Toda esta base económica-social produce ciertos valores como el honor, visto en detalle en el capítulo correspondiente, la condena a la usura, el fideísmo, el desprecio a toda planeación económica, el ver a este mundo como un tránsito a la verdadera vida.

Tal estructura económica se transforma, entre otras razones, por una renovación técnica. Se adapta cada vez más la brida rígida para el manejo del caballo, el arado con rueda, la trilla; se cultiva más la cebada y la avena, cereales de reciente introducción; se usa la herradura y el molino de agua. Otras razones son la mayor presión de los señores que querían vivir más fastuosamente, después de que las Cruzadas los habituaron a ciertos lujos; un comercio cada vez más amplio que exige mayores libertades que motiva el crecimiento de ciudades y la especialización del trabajo. En donde se añade como otra razón de cambio, el poder real que se suma a la jerarquía, que al unirse con las ciudades, amenaza el libre juego de los vínculos personales. Ahora bien, esta

transición global se conforma por pequeñas crisis de avances y retrocesos. Hasta que en Europa en los siglos XIV al XVIII, triunfa una nueva clase, la burguesía, que conscientemente lucha por la destitución de la nobleza feudal.

Dentro de esos avances y retrocesos de la transición del feudalismo al capitalismo, lo que ocurrió en el Renacimiento italiano es ilustrativo, porque ofrece los antecedentes del Barroco y asimismo ejemplifica como una transformación social es detenida por cierta reacción. También muestra los cambios ideológicos que se dieron en ese avance, que son representativos de los cambios ideológicos sufridos por la sociedad europea, mismos que prefiguran los de épocas posteriores. Por esos motivos se verá esquemáticamente lo que pasó en esta época. La panorámica está basada en el libro *Sociología del Renacimiento* de Alfred Von Martin (6), el cual expone los cambios ideológicos del tramo anterior al tiempo de la producción trágica de finales de los siglos XVI y XVII europeos, y que ayudará para comprender las del Barroco.

Su visión se cimienta en la historia de las ciudades estado italianas, particularmente de Florencia, donde para él, se conformo la primera época burguesa. Intenta mostrar su "espíritu" (la cultura dominante) y el trasfondo social que está detrás de él. Su relato enfoca la atención en la burguesía como clase intermedia entre la nobleza, y la clase

media y el pueblo. Caracteriza a tal tiempo de la siguiente manera: "siendo la aristocracia y el clero poderes muy fuertes, el "tercer estado" se asimila y acomoda a ellos deliberadamente para verse a la postre de nuevo repelido por aquellos estamentos" (7).

Al inicio expresa que el desplazamiento de la actividad social y económica de la tierra a la ciudad, donde ésta es "elemento movedido y cambiante" (8). Añade que en la Edad Media se vive en un orden jerárquico, establecido, cerrado, consagrado por la iglesia, orden donde cada individuo y clase tenían un lugar que la naturaleza y Dios le asignaban. Intentar salirse de él es rebelarse contra Dios y la naturaleza. Este orden lo dirigían la nobleza y el clero, incluso el mismo rey estaba constreñido por ciertas tradiciones. En este orden la pequeña burguesía era simplemente tolerada.

Al desarrollarse la economía monetaria -dice Von Martin- la burguesía gana poder. El pequeño comerciante se transforma en gran comerciante, el cual se siente limitado por las barreras medievales al comercio. En este momento ella es "liberal". Se apoya en las nuevas fuerzas del dinero y la inteligencia rompiendo las ligaduras tradicionales que tenía con el clero y la nobleza. Acaba con los lazos de la comunidad: sangre, tradición y sentimiento de grupo (honor). Surge el individualismo que carcome el orden natural con-

sagrado. El dinero y después el crédito, al contrario del suelo, moviliza al burgués, sustituye al espíritu corporativo de los gremios por relaciones de mando.

Con ello, abandona la comunidad jerárquica, conformada de servicios recíprocos, conservadora y religiosa que se ordena desde arriba -Dios y el rey-, en la cual lo terrenal es sólo símbolo de lo eterno. En tanto que el mundo burgués, mundo citadino, es un mundo práctico, desvinculado del pasado y más consciente de su fuerza. Empieza a ser un mundo técnico, tanto en lo que hoy serían las ciencias naturales -recuérdese a Leonardo- como en las sociales -véase si no a *El Príncipe* de Maquiavelo. Sin embargo, no se deshumaniza, la riqueza se utilizaba para conseguir libertad e independencia, prestigio y fama. Los nobles pobres se unen a los burgueses con afán de prestigio dando lugar a una nueva clase, una nueva aristocracia del talento y de la energía activa, de la capacidad individual.

En la economía se cambia al caballero feudal ocioso y de vida desarreglada por el empresario burgués calculador, racional, no tradicional, que no está apegado a la tierra como el labriego ni al honor profesional como el menestral. La comunidad de sangre, de vecindario o de servicio se transforma en una organización artificial y mecánica, desligada de las antiguas fuerzas de la moral y la religión y

que con la fuerza racional establece el laicismo y la autonomía del estado.

Dentro de la nueva visión el tiempo se mide, se cobra en el crédito. El tiempo es escaso, se debe administrar. Al contrario del tiempo generacional que hacia posible la construcción en varios siglos de algunas catedrales. El hombre deja de ser un fin en si mismo. El hombre en los nuevos tiempos se convierte en un medio para conseguir riqueza. El valor y el honor son por esencia contrarios al espíritu burgués de cálculo. Aún cuando en las empresas mercantiles marítimas se unen la aventura guerrera aristocrática y el arriesgar comercial burgués. Es la época heroica de la aventura comercial en la que la audacia y la falta de miramientos eran cualidades necesarias. En lo militar se cambia a la vanguardia de caballería pesada por la infantería, por lo que la aristocracia pierde poder militar.

Por su parte los humanistas, según el autor citado, (escritores, intelectuales) se unen a la nueva aristocracia burguesa con su "virtud" del saber, se hacen servidores de los ricos. Estos últimos consideran que una formación "aumenta la independencia espiritual y forma el juicio y que, por consiguiente, es una buena inversión" (9). Los humanistas desprecian al pueblo, lo ven como ignorante y factible de ser dirigido.

Todo este proceso de cambio es detenido. Con el tiempo el gran burgués, para conservar lo ganado, se convierte a la "prudencia" del pequeño burgués. El "liberal" se cambia en "conservador". Goza de su riqueza, se entrega al lujo. Es la aristocratización de la gran burguesía. Al dársele garantías a su hegemonía social, pacta con la nueva monarquía absoluta, renunciando a las instituciones republicanas-democráticas. Así, "se encuentran en el camino de un reaccionario retorno al pasado" (10). Se refugia en villas tranquilas, en un ocio "intelectual", contrario al mundo ciudadano de su ascenso. Surge, pues, otra estabilización y en ella, de nuevo se utiliza a la religión como freno a las aspiraciones del pueblo y "ésta nueva voluntad de distanciamiento hace derivar del Alto Renacimiento al Barroco de la Contrarreforma" (11).

Al ver la perspectiva anterior del Renacimiento de Von Martin puede creerse que el feudalismo europeo era una civilización perfectamente cerrada. Todo lo contrario. En comparación con otros feudalismos "era consciente de sus limitaciones y errores y veía a su cultura como perfectible, además no tenía un aparato estatal centralizado" (12). Lo que motiva un mayor campo para el cambio y la adaptación, pero también había espacio para fuerzas, opositoras al cambio. Si conceptualizamos como Gino Germani (13) a la sociedad moderna como aquella que tiene la capacidad no solo al cambio sino de generarlo y absorberlo, manteniendo un cierto grado de

integración, podemos observar diferentes grados de modernidad en la historia de los países europeos.

Hay, en líneas generales, dos caminos en el desarrollo europeo que a pesar de ser diferentes se entremezclan. Uno va de Italia a los Países Bajos y de Allí a Inglaterra y otra que se desarrolla en España, Portugal, Polonia. En los primeros, a pesar de ciertas oposiciones la modernidad nace y se desarrolla y en los Países Bajos e Inglaterra se sostiene. En cambio, en los segundos la modernidad nace, pero después es casi detenida. Ya se vio lo que pasó en Italia en el Renacimiento, a continuación para cumplir con el fin propuesto se verá lo que sucedió en España.

En el seno de los reinos españoles en la Baja Edad Media se dan dos polos de civilización. Uno en Castilla, otro en Cataluña. El primero se apoya en los latifundios, su fuerza militar y la subordinación de morcos y judios de los que exigian gran parte de las labores fisicas y comerciales. El segundo se soporta en su arrojo comercial y manufacturero.

Barcelona, capital de Cataluña, que escapó al dominio árabe, es en el siglo XIII una de las más grandes, orgullosas y avanzadas ciudades de Europa, con grandes avances comerciales como La Tabla de Cambi (1401), primer banco de depósito de Europa. Por otro lado, Castilla era un pueblo eminentemente guerrero, dominador de otros reinos cristianos vecinos, que no sufrió demasiado la peste bubónica, ni tiene

población asalariada ni cambios en la propiedad, por el contrario, se detuvo al capitalismo. Aun cuando Castilla se une a Aragón-Cataluña con el matrimonio de los Reyes Católicos, conservaron una gran independencia. Sin embargo, el último reino ya en decadencia tuvo un papel subordinado al iniciarse la época moderna (14).

Al terminar la Edad Media se oponen en la sociedad española las mismas tres fuerzas que en otras sociedades europeas: la nobleza, la burguesía y la monarquía. Las que luchan de la manera siguiente.

Carlos I de Hamsburgo, llega al trono con el apoyo de los magnates feudales. La burguesía se opone al mantenimiento de una corte superflua, veía con disgusto que el rey malgastara sus contribuciones en aventuras militares en Italia y Alemania. El monarca a duras penas lograba convencerles con promesas. En 1520 estalló, en ausencia del rey, un levantamiento que demandaba que no saliera oro del reino, sino que sirviera para fomentar la industria nacional, que los puestos públicos fueran para españoles y que no se arrendaran los tributos. Posteriormente tomó un cariz revolucionario, se pidió: la reglamentación de los gastos de la casa real, poner freno a los desmanes de la nobleza y el poder real. Carlos I se movió hábilmente y accedió a las primeras peticiones, los hidalgos satisfechos se apartaron del movimiento. Así pues, esta rebelión, intento frustrado de

revolución burguesa, mostró el peligro que corría el Antiguo Régimen, al dejar que las ciudades fueran libres de desarrollarse. Por ello, la monarquía y la aristocracia se unieron en un frente común contra el enemigo. Fue el inicio de una era de represión; una era tradicionalista en contra de la modernidad. Decreció la influencia de las Cortes donde se expresaban las ciudades, se convirtieron en simple refugio de quejas: contra la venta de jurisdicciones perpetuas, contra las trabas al comercio, contra los gastos sin medida de la realcía, contra el aumento de conventos, contra los abusos de la Inquisición (15).

Por su parte, la iglesia apoyaba a las clases dominantes. Fue intolerante ante cualquier "herejía", pues éstas generalmente eran antifeudales. Era por medio del Santo Oficio que la monarquía controlaba la ortodoxia religiosa. El pluralismo religioso en la Edad Media nunca pasó de ser una tolerancia difícil, se convirtió en un antagonismo irreconciliable. Hubo varias matanzas de judíos. Estos y los moros fueron obligados a convertirse al catolicismo. La reina Isabel creía que la convivencia con judíos era la causa de que los conversos judaizaran, decidiendo su expulsión en 1492. A los moros se les obligaba a bautizarse, acusándoseles luego de herejes al pensar que volvían a su religión cuando sólo conservaban aspectos de su cultura (16). A ellos se les expulsó en los años 1609-1610, fueron más de medio de millón,

casi una décima parte de la población total de la España de aquel tiempo. Tales expulsiones dejaron a España sin otros miembros que pudieron ser los impulsores del cambio por sus actividades de negociantes, artesanos, agricultores, gérmenes de la futura burguesía. Lo anterior muestra como los valores de la intolerancia religiosa y el racismo son el producto de la defensa que las clases dominantes, realeza y aristocracia, oponen a la modernidad que ponía en peligro sus privilegios (17).

Este es un esquema muy somero de cómo España de un país de avanzada se convierte en una fortaleza del feudalismo. Dice Fedor Ganz:

La monarquía española no dio, como otras monarquías, el primer paso hacia la desaparición del feudalismo, sino que ambas se aliaron frente a un tercer estado precoz y la monarquía se convirtió en el mejor instrumento de gobierno de los señores feudales. (18)

España no utilizó sus riquezas de ultramar en fomentar la industria y el comercio, al contrario, la mayor parte de las que obtuvo por el saqueo colonial salieron de la circulación, y con ello, se sostuvieron las clases feudales, aumentaron sus gastos y lujos. También se gastaron la riqueza comprando los productos manufacturados traídos de otros países. En vez de un estímulo para la industria y comercio españoles, lo fue

para la francesa e inglesa. Así J. Bodin se expresaba en 1568 de la siguiente manera:

Los españoles cuya existencia depende completamente de Francia y que se ven obligados por el imperativo de la situación a comprarnos el cereal, el lienzo, el paño, el glasto, el papel, los libros, e incluso el trabajo de carpintería -es decir, todos los productos industriales-, navegan hasta al fin del mundo para procurarnos oro, plata y especias. (19)

También se las gastaban en guerras para mantener o acrecentar su imperio y para defender el catolicismo.

En resumen, España se convirtió, y lo fue durante bastante tiempo, un baluarte de las fuerzas tradicionales que se oponían a la modernidad. Intentó, y lo logró, convertirse en una sociedad cerrada, enfrentada, opuesta al cambio. Y todo ello dentro de un ámbito de reacción en contra de las libertades del Renacimiento en Europa.

En ese tiempo, siglos XVI y XVII, la sociedad feudal en decadencia, se vale de todos los medios para retardar su destitución (derecho, instituciones, arte) y oponerse con todas sus fuerzas a las innovaciones que amenazan su existencia. En las sociedades, ya nacionales, desde el siglo XVI se da la tendencia general de un endurecimiento de la rigidez estamental, alcanzando su cima en el siglo XVII. Había mucho menos libertad que en los siglos anteriores. La tajante

división no sólo se da entre los diferentes estamentos, se da también en el seno de ellos mismos. Por ejemplo, en España la nobleza se divide en los grandes, los caballeros y los hidalgos. Entre ellos no había comunicación pues no había promoción social, por lo que los niveles se encontraban aislados, casi sin excepción, entre sí. El honor tiene aquí su utilidad y fuerza como soporte de un orden social rígidamente establecido, garantizado por el poder (20). La siguiente cita caracteriza tal situación:

En todo caso, la sociedad estamental de la Edad Media, dotada de movilidad y todavía no cerrada, se convirtió en un orden social cerrado y fuertemente diferenciado con una rígida estructura también estamental, dentro del cual a cada grupo y a cada individuo le corresponde un papel claramente definido al que se tenía que ajustar so pena de perder el honor o el privilegio.

(21)

Tal es el caso de Europa. En España se acentúa la rigidez por la renta de América, su poder político y militar en Europa, su acendrado catolicismo y tradición guerrera. En tal ambiente produjo una cultura barroca. Se expone a continuación un vistazo de ella.

La visión que se ofrece de la cultura barroca en España, se basa en la obra de José Antonio Maravall *La cultura del Barroco*, obra donde se relaciona la cultura con una base

social. El escribe que el Barroco en España tiene su mayor intensidad entre los años 1605 a 1650. Ve el origen del parecido de sus manifestaciones culturales en que participan de la misma situación histórica. Establece como el origen de la mayor parte del Barroco español a "la monarquía y el complejo de intereses monárquico señoriales que aquella cubre" (22), a la que ya se ha aludido. Ve al Barroco como un producto de la transformación social de una sociedad tradicional a otra industrial. Época que conserva casi todo el sistema de producción tradicional, pero que ha cambiado en lo social. Es una sociedad en la que "cunde el anonimato" (23), se expande la impersonalidad en las relaciones humanas en donde resulta una masa de desconocidos conviviendo en las ciudades.

El autor recuerda que en el Renacimiento el hombre ganó confianza en su propia actividad y confianza en su propio destino para después ver un tiempo de ruina, de desempleo y hambre en donde se pusieron sólidos puntales para mantener el orden tradicional, por lo que para Maravall la cuestión central de Barroco es:

el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia en estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban no se dejaron

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

desarrollar los elementos de la sociedad nueva y se hallaron privilegiados todos los factores del inmovilismo. (24)

Fue, pues, una cultura reaccionaria opuesta al cambio. La clase dominante, la nobleza, fue incapaz de enriquecerse por medios propiamente económicos, según la economía mercantil moderna y al tratar de mantener y aumentar sus riquezas y privilegios, cerró el paso a los caminos de otros grupos y clases. Dentro de los medios que utilizó, estuvo la represión física, la represión religiosa y, lo más importante para nuestro estudio, los medios ideológicos persuasivos, manipuladores, para poder integrar a las grandes masas inconformes. Resultado de ello "la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social" (25).

En conclusión, la cultura del Barroco español es un esfuerzo de la clase dominante para conservar, en lo más posible, el estado de cosas amenazado por las fuerza de la transformación social (avances científicos, técnicos, comerciales, el individualismo, la consciencia), utiliza para ello la represión física y "procurarse medios de penetración en las consciencias y de control psicológico" (26) que aseguran su superioridad -de la monarquía y la nobleza- en el conjunto social. Esta última situación hace que la cultura barroca sea, según Maravall, dirigida, masiva, urbana y conservadora.

El primer rasgo de la cultura del Barroco español es que es una cultura dirigida, porque emplea conocimientos psicológicos y conductuales para dirigir al pueblo. Los que tenían altos puestos eran gente práctica, utilizaban sus conocimientos de la conducta humana para dirigir ésta. El conocimiento del hombre se da en tres niveles: en el facial y del exterior corporal, del movimiento interno del alma humana (impulsora, pasiones, afectos) y del comportamiento social. En suma, se sabe que se puede influir en la vida humana y este saber se utiliza en provecho de los grupos poderosos, imprimiendo al pueblo una mentalidad favorable a los primeros. Dentro de esos conocedores están los escritores, formadores de la opinión pública, que son controlados a través del mecenazgo y la Inquisición. Se pretende atraer más que acallar, persuadir más que demostrar. La cultura domina las emociones, dando la ilusión, en las artes, que el público participa en la creación de una obra, en el teatro un personaje se dirige a él, se le pide que complete una escena inacabada, se siente aludido y participe de los valores, como el honor, que mueven a los personajes.

Asimismo la cultura barroca es masiva. Antes se ha dicho que las ciudades crecen, lo contrario sucede con la población total al recibir la emigración campesina. Estos pierden su cultura popular, recibiendo en lugar de ella una cultura degradada y estereotipada; conservadora. La afecti-

vidad del individuo es incrementada y se limita su actividad intelectual. La dificultad de la cultura barroca no contradice lo anterior, buscaba impresionar al pueblo, sustituyendo los verdaderos problemas que le afectaban. Había, por tanto, para las clases dominantes, una masa anónima que se debía manejar a conciencia. Esta masa se formaba por diferentes estamentos que como una nueva unidad se aglutinaba en la respuesta planeada y conformada por factores que actuaban sobre ellos.

Ser urbana es el tercer rasgo de la cultura barroca española. Es una cultura de gran ciudad, centralizada al poder del estado monárquico, un "privilegio" de la ciudad que sufre del absolutismo, de la represión militar, de la economía dineraria, de la concentración de la propiedad en manos de particulares, la erosión de la estratificación (combinándose con la rigidez de la misma) de la sociedad tradicional, el estar solo con mucha gente. Por otra parte, se tiene la libertad de estar solo que afirma la individualidad moderna, también se vive un cosmopolitismo y se viaja más que antes.

Además, la cultura barroca es una cultura conservadora. Domina, dirige a la masa, incluso utiliza novedades, pero en niveles que no sean importantes, conservándose tradicional en religión, política, economía, derecho, valores. Apoyando, ante su erosión, una férrea estratificación que

casi era un sistema de castas. El Barroco para ser conservador se declaraba muchas veces innovador. Lo que cambiaba, por ejemplo, era el capricho poético y artístico. Era una cultura promovida por las clases dominantes con el objetivo de oponerse a las fuerzas centrifugas de la transformación social.

Esta cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora influa en que la mirada hacia la vida de los hombres fuera de lucha. Se Verá en lo que sigue esta cosmovisión en los temas de los escritores barrocos.

Los escritores viven a la vez un mundo confuso y unanimista. Confuso por la transición y unanimista como reacción para contener lo nuevo. De ahí que tengan una visión luchadora, difícil. Con temas de locura, desilusión, melancolía como en *Los Sueños* de Quevedo. O bien de un mundo al revés o de laberinto que ve al mundo en un tambaleante desorden como en *El Guzman de Alfarache* de Mateo Alemán. El mundo como mesón o teatro o sueño como se ve respectivamente en *El Quijote* y en varias obras de Calderón. La mudanza, el cambio, la variedad y fugacidad en muchas poesías. Los escritores usan en sus obras recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca. Así la extremosidad, la suspensión, la dificultad, lo heroico, lo violento sirven para manejar el sentimiento del público y, generalmente,

conducirlo a aceptar los valores de la ideología dominante.

Creo que Lope en *El Caballero de Olmedo* así lo hizo.

NOTAS

1. Marx y Engels, *Escritos Sobre Arte*, pp. 25-26.
2. *Ibidem*, p. 54, subrayado de Engels.
3. Citado por López Soria en "Lukács y la Tragedia", *Texto Crítico* 28, p.150.
4. Octavio Paz, *El Arco y la Lira*, p. 196.
5. La caracterización del modo de producción feudal está basada en los artículos del libro *El modo de Producción Feudal*, sobre todo en el prólogo de Julio Valedón y las ponencias de Charles Parain "Caracteres Generales del Feudalismo", "Evolución del Sistema Feudal Europeo", y la de Pierre Vilar "La Transición del Feudalismo al Capitalismo".
6. Aunque no acepto su visión idealista, da un excelente panorama de la época
7. p. 12.
8. p. 13.
9. p. 57.
10. p. 80.
11. p. 118.
12. Cfr. Brian Connaughton Hanley, *España y Nueva España ante la Crisis de la Modernidad*, pp. 18-20.
13. Citado por Connaughton, *op. cit.*, pp. 13-14.
14. Lo anterior de los reinos medievales de España se basa en Connaughton, *op. cit.*
15. El relato de la lucha de clases se cimenta en el libro de Fedor Ganz, *Ensayo Marxista de la Historia de España*.
16. Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*.
17. Cfr. Fedor Ganz, *op. cit.*
18. Fedor Ganz, *op. cit.*, p. 34.
19. Citado por Richar Van Doren, *Los Inicios de la Europa Moderna 1550-1648*, p. 44.
20. Cfr. Richard Van Doren, *op. cit.*
21. *Ibidem*, p. 29.

22. *Op. cit.* p. 46.
23. *Ibidem*, p. 50.
24. *Ibidem*, p. 69.
25. *Ibidem*, p. 90.
26. *Ibidem*, p. 113.

II. LECTURA DE *EL CABALLERO DE OLMEDO*

1. REVISTA CRÍTICA

Al conocer diferentes trabajos críticos que estudian *El Caballero de Olmedo*, se observan los diversos pareceres que tienen sobre él. Tales desacuerdos son producto de las diversas interpretaciones de que ha sido objeto. Para de alguna manera situar y, a la vez, apoyar el estudio presente, es necesario dar atención al punto central que motiva su desacuerdo, y, relacionado con ello, al papel que le asignan al amor en la obra y al tipo de tragedia que creen que es el texto de Lope. En relación al primer punto, para simplificar la exposición, a los estudios críticos sobre *El Caballero de Olmedo* se les divide en dos bandos según respondan a la cuestión de si la obra de Lope es una ejemplificación de la justicia poética. Se parte del estudio de Parker "The approach to the Spanish drama of the Golden Age" para establecer lo que es la justicia poética:

Los dramaturgos españoles no presentan víctimas del azar o del destino, sino solamente de acciones malas -propias o de otro. El principio de justicia poética requiere que no sólo el culpable debe sufrir, también que no debe haber ninguna víctima inocente; aun cuando el carácter trágico sea la víctima de una falla de otro

personaje, es casi invariable que él haya contribuido a ello por su propia falta. (1)

Indicando que en especial en *El Caballero de Olmedo*:

Alonso al apresurar su amor usa de los servicios de la infame alcahueta Fabia como intermediaria, y se hace cómplice de la decepción hipocrita que Inés hace a su amable y exageradamente imperceptivo padre [...]. Esta conducta secreta, muy en detrimento del honor en todos los involucrados, resulta incompatible con un final afortunado, provee la dimensión moral que justifica a la tragedia dramática y poéticamente por el revelamiento de la moral defectuosa en la conducta del héroe que hace su muerte trágica esperada e inevitable. (2)

Se puede observar en las citas anteriores que Parker ve al personaje de Don Alonso como culpable de una falta de carácter moral que de alguna manera es castigada con la muerte. Su falla no es que ame, sino lo que hace al estar enamorado, su temeraria imprudencia. En otras palabras, Parker cree que al amarse los protagonistas cumplen un noble fin, pero utilizan medios deshonestos.

Un estudioso que está de acuerdo con Parker es Albert S. Gerard, el cual considera al texto como una tragedia y al amor mostrado en ella como una fuerza que puede poner en peligro el orden social basado en el honor y el orden moral

basado en la religión (3). Pero, extrañamente, no profundiza por este camino, sino que dice que Don Alonso al emplear una bruja tendría como pena, si fuera descubierto, la muerte. Tampoco ve el amor verdadero de Doña Inés y Don Alonso, sólo lo ve como un amor atolondrado de gente joven.

Un crítico que no está de acuerdo con la justicia poética de Parker es, sorprendentemente, O'Connor el cual en su estudio trabaja la obra como "tragedia patética". Expone: "¿En la muerte de Alonso nosotros podemos encontrar un ejemplo del trabajo de la justicia poética? Yo más bien opino que no" (4), según él Don Alonso "no muere por ser culpable de un gran pecado; muere porque ha tontamente desatendido los muchos avisos concernientes a impedir su muerte, dados a él por todas partes de la obra" (5), argumentando que Don Alonso se ha separado de la realidad y que no puede adaptarse a ella; también dice que él admite "que la idea trágica que conforma su destino (refiriéndose a la muerte de Don Alonso) ha escapado a nuestra penetración crítica" (6). El meollo de su ensayo es la comparación que hace entre *El Caballero de Olmedo* por un lado y *Edipo en Colono* y *Edipo Tirano* de Sófocles por otro, ya que a pesar de las diferencias que tienen, hay "cierta participación de características que muy bien podemos llamar parte de una visión trágica o idea trágica que muestran tales obras" (7). Lo común de ellas, según él, es que:

los héroes sufren bajo un destino trágico o profecía que los afecta profundamente, lo sobrenatural es un elemento clave en ellas, y finalmente, ambas llegan a un reconocimiento trágico, que es el corazón de las ideas trágicas de las obras. (8)

Expone que dentro de las obras, ambos personajes, Don Alonso y Edipo, son apasionados creyentes de su inherente nobleza. Lo ejemplifica cuando Don Alonso muere por sostener su autoestima y además porque no cree que otro noble le haga una traición después de haberle salvado la vida. En contraparte, Edipo cree en su nobleza de carácter a pesar de las revelaciones de Polibio, el rey de Corintio, de no ser su padre. En ambos, siguiendo al autor, los personajes mantienen su nobleza en tiempos de crisis y en su "derrota física nosotros encontramos una visión heroica de la grandeza y victoria del hombre" (9). Comenta que más importante que la nobleza de los personajes es su fortaleza, su determinación de seguir sus principios. Cita a Bowra (quien se refiere a Sófocles): "La cualidad que hace sobresalir a un hombre de sus similares son las mismas que más pronto o más tarde lo llevan a conflicto con ellos y con los dioses" (10). Más adelante: "Una consecuencia de la fortaleza de las figuras trágicas es su proclividad a la acción" (11).

Ve la falla de Don Alonso en su temeridad que le hace realizar acciones muy arriesgadas; además, el autor ve otra característica de Don Alonso: su melancolía (12) que no le

impide ser activo. Siguiendo a O'Connor Don Alonso se individualiza por "su excesiva magnanimidad, cualidad que él cree pertenece solamente al verdadero noble" (13). Otra cosa común que tienen los dos personajes es su "profunda creencia en la razón humana" (14) más en Edipo que en Don Alonso, "pero ambos manifiestan la tendencia racionalista de acercarse a su mundo sólo a través de su razón, y ambos cuentan en alto grado con ella en su habilidad para penetrar el corazón de la realidad que ellos descartan como una superstición cualquiera si no cae dentro de su entendimiento" (15). A despecho de ello, añade, los personajes se desconocen. Se apoya en otra cita de Rowra: "que todos [los caracteres] viven en alguna clase de ilusión o de ignorancia hasta que las fuerzas de los dioses los obligan a aceptar la verdad sobre ellos. En la recepción de ella muestran su valor" (16).

Después critica a algunos estudiosos de la obra porque no han definido lo que es destino, para él éste no es una fuerza que determine totalmente la acción de los personajes, sino una fuerza que necesita para cumplirse de la voluntad de los personajes. Él cree que Don Alonso sí es responsable de su actuación.

Las tres obras tienen esto en común: la confianza en un orden. El autor comenta: "El hombre no está solo en el mundo, aislado de los dioses o del Dios cristiano, ni él es en últi-

mo análisis autosuficiente" (17). Llama a estas obras, siguiendo a Kitto, dramas religiosos: "En suma, este drama religioso nos da un vislumbre de significado de la vida; por un momento nosotros podemos escaparnos del lazo de nuestro ambiente y adentrarnos completamente en un mundo, en el cual nosotros percibimos orden, propósito y significado" (18) y dice que en *El Caballero de Olmedo* lo sobrenatural es a la vez inmanente y trascendente; en otras palabras, que participa en lo terrenal y en lo celestial. En conclusión, según él, *El Caballero de Olmedo* es una tragedia en el sentido que los valores cristianos triunfan al final de la obra (19).

Willard F. King, por su parte, refuta a Parker y a sus seguidores diciendo lo siguiente: Que el amor existente entre Doña Inés y Don Alonso no es del tipo cortés es decir, un amor ilícito, deshonesto y que, por lo tanto, justificara la justicia poética en ellos, sino de características neoplatónicas y que "recalca en el amor humano un recurso de purificación e instrucción del alma en preparación para el amor divino" (20). Que Don Alonso por ser forastero utiliza a Fabia, no como una bruja, sino como una simple intermediaria, sin la que Don Alonso no podría haber aburdado a Doña Inés; teniendo siempre intenciones dirigidas al matrimonio. En lo referente a la complicidad de Don Alonso con el simulacro de vocación religiosa de Doña Inés dice que ésta lo usa para evitar el matrimonio con Don Rodrigo, escribe: "es más un

"innocente error de omisión que un objetivo de propósito" (21) y continúa:

si la muerte de Don Alonso no puede ser explicada por la cadena de causa y efecto en la obra por el vergonzoso e ilícito amor, por lo diabólico o el falso concepto del honor, nosotros no podemos ver la obra como una ilustración del trabajo de la justicia poética, con el propósito de enseñar una específica lección moral. (22)

Concluyendo, por lo tanto, que:

El Caballero de Olmedo es una tragedia de destino, como seguramente lo es *Edipo Rey*, aunque la intuición de Lope de la benevolencia última del destino que vela cada movimiento de Alonso en su vida y a cada paso en el camino de Olmedo puede ser más optimista que la de Sofocles. (23)

Más adelante añade: "La destrucción de la belleza y la bondad en la persona de Alonso no es un acto de libre crueldad, sino, como la muerte de Cristo, un sacrificio necesario dentro de los grandes designios del Creador" (24). En suma, King ve *El Caballero de Olmedo* como un ejemplo de la incomprensible justicia divina a la manera del *Libro de Job*.

Hay que hacer notar que King escribe: "y que si nosotros vamos a encontrar algún error o falla en Alonso, es solamente el que él reconoce en su verdadero instante de reconocimiento

antes de su muerte" (25), es decir, el no dar atención a los avisos del cielo, aunque King cierra esta culpa inmediatamente, al comparar la situación de Don Alonso con la de Cristo crucificado al decir las palabras "¿por qué me has abandonado?".

Benito Brancaforte, otro opositor de Parker, dice que él no acepta la justicia poética en la obra, porque ella no contesta a estas cuestiones:

¿Por qué el problema moral nunca se convierte en un motivo de preocupación tanto en Inés como en Alonso? ¿Somos tan críticos o más sutiles que Lope planteando problemas morales e introduciendo códigos morales que no parecen formar parte de la concepción dramática de la tragedia? Mas aún: ¿hasta que punto eran "des-honestos" los medios, incluyendo el empleo de Fabia y los varios subterfugios, empleados por Alonso e Inés? ¿Cuál era la posibilidad honrada que se les deja abierta? [...] ¿Por qué Fabia, la más culpable desde un punto de vista moral y religioso, no incurre en ningún castigo? (26)

Al no poder contestarlas, el crítico expresa:

Si aceptamos esta última posibilidad (que la tragedia no puede ser explicada según el concepto de justicia poética), podríamos descubrir que el pensamiento artístico de Lope intentaba coger y presentar dramáticamente la extrañeza de la condición

humana, y las profundidades iniquidades e ironías desconcertantes de la vida. (27)

En seguida comunica que Don Alonso "se nos revela como una persona racional y discreta" (28), rebatiendo a Parker que opina que Doña Inés y Don Alonso se ciegan a la razón y a la conciencia por su mutua pasión. Después cita con evidente simpatía a Schopenhauer: " el héroe no expira por sus propios pecados individuales, sino por el pecado original" (29), palabras que el filósofo dirigió al género trágico en general. Brancaforte escribe luego: "Verdaderamente, la tragedia de Alonso ha de verse como una tragedia del ser" (30). A continuación, se contradice al comentar que Don Alonso actúa conforme a su naturaleza, es decir, conforme a su condición de noble, de caballero. No se da cuenta que al decirlo acepta que es noble por educación y no porque solamente responda a su naturaleza humana. Ahora bien, su punto medular lo centra en que:

la tragedia gira en torno a este punto básico: un amor, plenamente recíproco y en consonancia con las leyes naturales (y divinas) es desbaratado; su curso natural dirigido al matrimonio se ve truncado. (31)

Además, ve al amor entre Doña Inés y Don Alonso como platónico más que cortés y explica:

Vistos dentro del contexto de la tradición platónica, los artificios empleados por Inés para circunvenir los de su padre no pueden ser considerados como engaños, sino como medios necesarios que tiene que usar Inés para poder mantenerse firme con una forma de moralidad más alta, la que se basa en las leyes universales.

(32)

Se contradice, además, al declarar que el defecto trágico de Don Alonso "está en su orgullo, que le impide creer tanto en la magia como en sueños" (33), es decir, que si hay un sustento para algún tipo de justicia poética. En resumen, Brancaforte aun cuando establece que la tragedia como género es ambigua, se decide por el camino de los que consideran que la muerte de Don Alonso es injusta.

Otro adversario de Parker es Bruce W. Wardropper, porque dice que la esencia de la tragedia es que la catástrofe excede la culpa del protagonista y, en el caso particular de Don Alonso no ocurre así porque su fama adquirida equilibra el significado de su muerte (34). El ve el encanto de la obra de Lope en su poesía. También considera que la pareja amorosa de Doña Inés y Don Alonso ponen trabas a su unión matrimonial: el inútil uso de Fabia, la falsa vocación de Doña Inés, la omisión de declarar su amor al padre de ella, el héroe es ciego a las envidias y a los celos, es, además, escéptico de los avisos y, por último, la distancia entre Medina y

Olmedo. Observa que el protagonista a pesar de estar terriblemente enamorado insiste en visitar a sus padres, su explicación es que: "regresa a Olmedo para evitar la metafórica muerte que establece su amor por Doña Inés" (35). Él estima que el amor en la obra es amor pasión que conlleva tradicionalmente a la angustia y a la muerte.

Serafin Gonzalez, en su ensayo, encuentra que la pareja amorosa protagonista "libera al amor natural de su carácter pecaminoso, ya que lo que ellos buscan es llegar al matrimonio; por otro lado, los amantes aportan al orden social del matrimonio el sentimiento personal del amor, haciendo hincapié en que no puede ser visto como un asunto de carácter meramente social" (36). Lo que ellos, según este autor, desean es una utopía concreta: llegar al matrimonio amándose. Según él, el mundo no está a la altura de los amantes. No se da cuenta de la tajante exclusividad del honor ante el amor.

Hay otros estudios que consideran el texto de Lope más como poesía que como teatro. Así pasa con Francisco Rico que piensa que la obra está escrita siguiendo los modelos de la poesía, aunque sin descuidar lo dramático (cuestión esta última que no es considerada por él) (37). Como Francisco P. Casa que estima más bellas las secciones del texto menos episódicas y más líricas, como los versos de amor del primer acto, el romance que describe el primer encuentro de los amantes, el relato del sueño de Don Alonso, el encuentro de

éste con el labrador y la sombra (38). O como el ya aludido Bruce W. Wardropper que dice: "el misterio, el encanto de la obra reside en su poesía" (39). Se está de acuerdo en que la poesía de la obra es muy hermosa, pero la obra es teatro y no sólo poesía. Quedarse únicamente en este nivel es mostrar la incapacidad crítica de analizarla como tragedia.

Se ha visto como Alexander A. Parker dice que la obra es una tragedia y que la pareja amorosa merece el castigo no porque se amen, sino por todo lo deshonesto que hacen al estar enamorados (contratar a Fabia, que Don Alonso no pida la mano de su amada y la farsa de que hacen objeto a Don Pedro). Otros se le oponen porque consideran al texto de Lope como una tragedia en donde se ve la condición absurda de la vida humana, o donde se ve el castigo a una personalidad desbordante, cuestiones ciertas pero muy generales. Unos ven el amor de los protagonistas como amor pasión, otros como amor cortés; amores que se opone a lo establecido. Otros lo ven como un amor permitido que se deshonra al utilizar malos medios o como un verdadero amor que quiere llegar al matrimonio. En suma, observamos que los críticos citados están llenos de diversos pareceres algunos que consideramos parcialmente acertados, aunque, creo, no consideraron lo que realmente es una tragedia y mucho menos un tipo especial de ella: la coercitiva. Además de no considerar su función

social y tampoco que el conflicto central se da entre el amor verdadero y el honor.

NOTAS

1. Alexander A. Parker, *The approach to the Spanish drama of The Golden Age*, p. 11-12. La traducción es nuestra.
2. *Ibidem*, p. 13. La traducción es nuestra.
3. Albert S. Gerard, "Baroque unity and dualites of El Caballero de Olmedo" en *Romanic Review* LVI.
4. Thomas Austin O'Connor, "The Knight de Olmedo and Oedipus: perspectivas on a Spanish tragedy" en *Hispania Review* v. 48, p. 392. La traducción es nuestra.
5. *Loc. cit.* La traducción es nuestra.
6. *Loc. cit.* La traducción es nuestra.
7. O, Connor, *op. cit.* pp. 392-393. La traducción es nuestra.
8. *Ibidem*, p. 393. La traducción es nuestra.
9. *Ibidem*, p. 412. La traducción es nuestra.
10. *Ibidem*, p. 394. La traducción es nuestra.
11. *Loc. cit.* La traducción es nuestra.
12. Agamben en "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la melancolia" al comentar diversos autores medievales dice que la melancolia quiere a un objeto, pero no el camino que conduce a él (p. 26) o que se anticipa a la pérdida de algo que no se sabe que y que nunca se ha tenido (*Ibidem*). También expresa que la melancolia intenta: "... hacer posible una apropiación en una situación, en la que, en realidad no es posible ninguna posesión" (p. 31). Don Alonso muestra lo anterior con referencia a Doña Inés, a la que no puede amar sin trasgredir el honor. Se decidió dejar este camino y analizar el carácter de Don Alonso con base en la teoría psicoanalítica, en el intento de ofrecer una lectura moderna de la obra.
13. O'Connor, *op. cit.*, p. 396. La traducción es nuestra.
14. *Loc. cit.* La traducción es nuestra.
15. *Loc. cit.* La traducción es nuestra.
16. *Loc. cit.* La traducción es nuestra.
17. O'Connor, *op. cit.*, p. 401. La traducción es nuestra.
18. *Ibidem*, p. 402. La traducción es nuestra.

19. *Ibidem*, p. 413.
20. Willard F. Kinf, "Poetic justice or destiny?" en *Homenaje a William L. Fichter*, p. 367. La traducción es nuestra.
21. *Ibidem*, p. 374. La traducción es nuestra.
22. *Ibidem*, p. 375. La traducción es nuestra.
23. *Ibidem*, p. 376. La traducción es nuestra.
24. *Ibidem*, p. 379. La traducción es nuestra.
25. *Ibidem*, p. 376. La traducción es nuestra.
26. Benito Brancaforte, "La tragedia de El Caballero de Olmedo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 286, p. 95.
27. *Loc. cit.*
28. Brancaforte, *op. cit.*, p. 96.
29. *Ibidem*, p. 93.
30. *Loc. cit.*
31. Brancaforte, *op. cit.*, p. 100.
32. *Ibidem*, p. 103.
33. *Ibidem*, p. 104.
34. Cfr. Bruce W. Wardropper, "The criticism of the Spanish comedia: El Caballero de Olmedo as object lesson" en *Philological Quarterly*, Núm. 51, p. 187.
35. *Ibidem*, p. 192. La traducción es nuestra.
36. Serafin González, "Amor y matrimonio en El Caballero de Olmedo" en *Espectáculo y fiesta*, p. 138.
37. Cfr. Francisco Rico, "La poesía dramática de El Caballero de Olmedo" en su edición de *El Caballero de Olmedo*, pp. 13-35.
38. Cfr. Frank P. Casa, "The dramatic unity of El Caballero de Olmedo" en *Neophilologos* L, pp. 234-243.
39. Wardropper, *op. cit.*, p. 190.

2. EL AMOR

El amor es la fuerza que se opone al honor en la obra de Lope, dando origen al conflicto trágico. Este enfrentamiento puede ser considerado un caso particular del más amplio que se da entre el amor y la sociedad. Ver las causas de este último conflicto ayudarán a explicar el primero. También se expone un patrón del amor para poder después caracterizar al de *El Caballero de Olmedo*.

Para poder dar cuenta del conflicto entre el amor y la sociedad, es oportuno exponer lo que Freud dijo al respecto. Según él, las causas del enfrentamiento tienen su origen en que "En el ápice de una relación amorosa, no subsiste interés alguno por el mundo circundante; la pareja se basta a sí misma, y ni siquiera precisa del hijo común para ser dichosa" (1). En otras palabras, el amor sexual adulto se satisface en la pareja. Cuando los lazos en ella se hacen más fuertes, más se aislará y más difícil le será integrarse a grupos más grandes, que es lo que pretende la civilización, iniciándose así el conflicto.

Por su parte, la mujer se enfrenta a la sociedad, puesto que ésta le exige a su pareja que utilice energía, tiempo, sublimaciones para cumplir con los fines sociales, restándoselos a su relación amorosa. "Puesto que el ser humano no

dispone de cantidades ilimitadas de energía psíquica, tiene que dar trámite a sus tareas mediante una adecuada distribución de la libido. La que usa para fines culturales lo sustrae en buena parte de las mujeres y de la vida sexual" (2) (para Freud la sexualidad equivale a lo que se llama amor). La sociedad reprime y educa a la sexualidad desde la infancia, preparándola para su posterior vida coaccionada pero útil a ella.

La civilización necesita saquear energía sexual de la pareja amorosa, porque exige que los elementos de los grupos que la conforman tengan entre sí amor sexual de fin inhibido, es decir que se amen, que sean amigos. Lo que contrarrestará la acción de su instinto agresivo, el cual dejado sin opositor destruiría toda comunidad. Tales grupos "alcanzan importancia cultural porque escapan a muchas de las limitaciones del amor genital; por ejemplo, a su carácter exclusivo" (3).

Se ha visto que el conflicto entre el amor y la sociedad es el causante de que el primero no se realice plenamente, pues ha sido socavado para los fines civilizatorios. Freud considera esta represión y modificación del amor como uno de los malestares de la cultura. Es uno de sus sustentos inevitables.

Para enriquecer la clarificación del conflicto entre amor y sociedad, que además dará los conocimientos para

caracterizar el amor plasmado en la obra de Lope, se analizará desde una visión marxista. Siguiendo a Tonda Mazón que hace una exégesis del párrafo tercero del capítulo cuarto de *La sagrada familia* en donde Marx critica la concepción amorosa de Bauer y da la suya propia. La idea central de él, según la estudiosa, es que la relación amorosa entre el hombre y la mujer es la relación social-natural elemental porque en ella el hombre se muestra como lo que en esencia es: un ser social que existe transformando a la naturaleza. La relación de pareja como toda relación social presupone la identidad del sujeto-objeto. Marx establece una relación de no ajenidad entre ellos, una relación de interioridad, afirmativa entre ambos (4).

Así la relación amorosa para Marx es una relación concreta, sensible, afirmativa, real; en la cual el hombre se manifiesta conforme a su ser. Su subjetividad como amante se realiza de una manera objetiva en el amado y a la inversa. En esa reciprocidad del amor se muestra el hombre como un ser colectivo, en donde hay una identidad, una unión entre el sujeto u objeto amoroso, y ni uno ni otro pertenecen a ámbitos diferentes o trascendentes, son, por el contrario, reales, objetivos.

Otra característica que da Marx del amor es que es una relación acrítica. Porque ambos integrantes de la pareja deben afirmar, aceptar al otro sin cuestionamiento. "Se trata

de una creencia objetivamente fundada en la materialidad específica del otro, en la evidencia (del amado): de un creer no enajenado" (5). Es así ya que el amor es por sí mismo el fin absoluto del hombre, su verdadero ser y no un simple medio. Es una pasión esencial y completa donde la mente y el cuerpo de los amantes se recrean mutuamente. Es la utopía concreta.

Ahora bien, el desarrollo de la relación amorosa no puede ser determinada con antelación, ya que depende de las características particulares que adopte la relación misma. El amor se debe a sí mismo, al carácter especial de los amantes, y su evolución está definida desde dentro de un proceso abierto en donde mientras más se desarrolle su exterioridad (sociabilidad) entre los amantes, más se desarrollan sus capacidades interiores. Aquí esto parece opuesto a lo dicho por Freud, aunque ambas cosas se dan, tanto el empobrecimiento de los amantes por la sociedad, como su enriquecimiento por ella.

Siendo el amor una utopía concreta, su enajenación conlleva la enajenación de toda objetividad, según Tonda Mazón, ya que su objeto enajenado es de manera inmediata un ser humano real y vivo que es a la vez sujeto: el amado. Y cuando esto sucede el amante también resulta enajenado de sus características reales y posibilidades concretas. Esa unión dentro del amor de la pareja que se expuso arriba es causa de

que la alienación de uno lleve a la alienación del otro como ser humano. Así que "la enajenación del amor implica necesariamente la enajenación de toda la realidad en su conjunto" (6).

En resumen, para Marx el amor real pide una relación positiva, afirmativa, no enajenada, la aceptación concreta y reciproca de los amantes. Cualquier enajenación produce un grado de anulación tanto del amado como del amante.

Se verá a continuación, como un ejemplo de alineación amorosa el amor pasión descrito y analizado por Denis de Rougemont en su obra *Amor y Occidente*.

Rougemont se basa en su estudio del amor pasión en el mito de *Tristán e Iseo*, en la cual la pareja epónima crea barreras gratuitas a su relación amorosa lo que provoca sus separación constante. Otros rasgos de este amor son su rechazo a las relaciones sexuales, a la ternura amorosa y al lazo matrimonial, pues según su óptica lo que se hace realidad ya no es amor. Es un amor "que se conforma con las leyes que lo condenan para conservarse mejor" (7). ¿Todo esto por qué? Según el autor "aman mas no se aman" (8) y verdaderamente no se aman, "aman el amor, el propio hecho de amar" (9). Por ello, huyen de todo lo que lleve a aceptar al otro de una manera real; creando obstáculos a la unión de su relación amorosa. "La separación de los amantes es así el resultado de su pasión misma" (10). A cada grado de mayor

dificultad del obstáculo conlleva un grado más de pasión. "El más grave de los obstáculos es el que se prefiere por encima de todos" (11). Y ese es la muerte. La cual es el objetivo de la pasión y el fin de la misma, comentando esto Rougemont dice: "es una manera de purificar lo que subsistía de espontáneo, de animal de activo, en el deseo. Victoria de la pasión sobre el deseo. Triunfo de la muerte sobre la vida" (12).

Los amantes levantan barreras a su amor al obedecer la voluntad de morir; eso era lo que inspiraba a sus equivocadas decisiones. Este amor es una ascesis que se opone a la vida terrestre de la manera más eficaz. Toma la forma del deseo disfrazado de fatalidad. Este tipo de amor (seudo amor) no se ve como infeliz, al contrario, se ve como viviendo con más intensidad, más peligro, más magníficamente. Tan es así que "La proximidad de la muerte es aguijón de la sensualidad" (13).

El amor de Tristán e Iseo anula al objeto amado al centrar su interés en la pasión, en el narcisista peligro de "amar" del amante, negando simultáneamente su capacidad de amar. También rechaza lo espontáneo, lo animal del deseo. Por último, pero en primer lugar, niega a la vida, deseando como culminación amorosa a la muerte; tal es su enajenación.

Ahora, para estudiar la relación de la enajenación del amor en la obra de Lope con su contexto histórico, se

comentará la obra *Eros y Civilización* de Herbert Marcuse. Según él, la necesidad de represión y del sufrimiento derivado de la civilización (siguiendo la tesis de Freud vista arriba) "varía con la madurez de ella, con el grado de dominio racional alcanzado sobre la naturaleza y la sociedad" (14). El progreso de tal dominio abre la posibilidad de la liberación de la energía instintiva, entre ella la sexual, empleada en la dominación y el trabajo con esfuerzo. El grado de liberación se mueve en cada estado histórico represivo en signo progresivo. En la cumbre de la civilización sería posible la libertad de los instintos, a la luz de un conocimiento desarrollado, es decir, de una nuevas racionalidad. Razón libinidal que no "sólo sea compatible sino que inclusive promueva el progreso hacia formas más altas de libertad civilizada" (15).

Marcuse se refiere a la cultura presente, aunque en estados históricos menos desarrollados, siguiendo su tesis de que el progreso en el dominio de la naturaleza y la sociedad tenga la posibilidad de liberar al instinto sexual de su utilización en la dominación y el trabajo con esfuerzo, haya clases o grupos sociales que tengan cierto grado de posibilidad libertaria. Me refiero, naturalmente, a las clases dominantes que no necesitan trabajar, pero que si necesitan dominar. Por lo que los elementos de estas clases repriman y enajenen el amor para mantener su dominación. Los

dominados por su parte trabajan pero no dominan y resultan igualmente enajenados en sus relaciones amorosas.

En cada estado del desarrollo histórico se abre la posibilidad de que se distribuya entre todos las ventajas del progreso y que se disfrute de la vida. No ocurre así. cuando menos no en el grado máximo ¿Por qué? Por un lado, los dominadores perderían su carácter de tales; por el otro, que para continuar con el progreso se exigen adaptaciones y restricciones de la vida amorosa, entre otras cosas. Por lo que la vida idílica en el amor, tendría las mayores posibilidades de darse en una sociedad muy avanzada, estática e igualitaria.

Podemos concluir que el amor real y positivo pide la aceptación del ser humano concreto de cada uno de los amantes. Cualquier enajenación de ello, produce un grado de anulación tanto del amado como del amante. El amor puede ser degradado de sus satisfacciones objetivas de muchas maneras. Se pueden agrupar en dos polos. En uno se idealizaría al objeto amoroso, enajenando el aspecto físico del amor; en el otro, estaría la animalización del amado en la que se degradaría lo que se podría llamar el aspecto inteligente del amor. En una relación amorosa concreta enajenada, se pueden combinar de diferentes maneras. Por ejemplo, el amor pasión descrito elimina mucho del aspecto físico del amor, pero

también del aspecto inteligente, pues se centra en la pasión y no en la persona amada.

La alienación del amor en su parte animal le da a la cultura la energía física que sus miembros canalizan a sus fines civilizatorios, la alienación de la parte inteligente del amor coarta el ejercicio de las facultades superiores de los amantes que son sojuzgados por la sociedad. Es cierto, esto es muy esquemático, pero no podemos otra cosa aquí. En ambos casos se muestran "las relaciones sociales escasas que hasta nuestros días ha sufrido la humanidad: bajo estas relaciones el otro -la sociedad, la otredad- es el agente de mi negación, mi dominador" (16).

En lo que sigue se expondrán los comentarios que hace Ortega y Gasset sobre lo que el llama enamoramiento que el considera como un estadio del gran proceso amoroso. Se incluyen pues resultan esclarecedores para comentar el inicio del amor de los protagonistas de la obra de Lope. Pero antes de ello, es importante saber lo que Ortega y Gasset dice sobre el amor, para él es el "acto más delicado y total en un alma, en él se reflejarán la condición e índole de ésta" (17). Así si las personas son profundas, su amor será hondo. En la elección del amado se mostrará nuestro más íntimo carácter.

Para que pueda existir amor se necesita, según él, que los amantes tengan intuición amorosa, una intuición que

aquilate a la otra persona, aunque no de una manera intelectual "se trata de una especial intuición que nos permite descubrir rápidamente la intimidad de otros hombres, la figura de su alma en unión con el sentido expresado por su cuerpo" (18). Por lo que para Ortega el amor no es una cosa casual sino de conocimiento. Es raro que la intuición amorosa falle. Todo amor tiene un sentido. Las personas se enamoran justificadamente de cierta persona, ya que ve en ella ciertas cualidades que harán más feliz su vida. El amor no es ciego.

Primero que todo distingue entre el amor y el enamoramiento: "todo amor transita por la zona frenética del "enamoramiento": pero en cambio existe "enamoramiento" al cual no sigue auténtico amor. No confundamos, pues, la parte con el todo" (19).

El considera que el enamoramiento es un fenómeno de la atención, en el cual hay un movimiento constante de nuestra atención a lo que consideramos más valioso: el objeto amado. En pocas palabras, es la atención voluntariamente detenida en exceso en una persona. Si ésta lo sabe y lo aprueba lo que sigue se producirá inevitablemente. No es un enriquecimiento vital, todo lo contrario "hay una progresiva eliminación de las cosas que antes nos ocupaban" (20). Es una imbecilidad transitoria, pues "sin anquilosamiento de la mente, sin reducción de nuestro habitual mundo, no podríamos enamorarnos" (21). Si esto no se detiene puede llevar al frenesi.

En el enamoramiento como en la mística "se deja de pensar en el amado de puro tenerlo dentro" (22). Se está en un estado de gracia. Es un éxtasis. Es algo orgiástico, pues "se trata de descansar del peso que es vivir sobre sí, trasladándonos a otro que nos sostenga y conduzca" (23). Enamorarse es, pues, una condición indispensable, como el instinto sexual, para el amor.

NOTAS

1. Sigmund Freud, "El malestar en la cultura", p. 72.
2. *Ibidem*, p. 67.
3. *Ibidem*, p. 66.
4. Tonda Mazón, "El amor en Carlos Marx", p. 8.
5. *Ibidem*, p. 36.
6. *Ibidem*, p. 15.
7. Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, p. 35.
8. *Ibidem*, p. 42.
9. *Ibidem*, p. 42, subrayado del autor.
10. *Ibidem*, p. 43, subrayado del autor.
11. *Ibidem*, p. 45.
12. *Ibidem*, p. 47.
13. *Ibidem*, p. 54.
14. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 101.
15. *Ibidem*, p. 206.
16. Tonda Mazón, *op. cit.*, p. 29.
17. Ortega y Gasset. *Estudios sobre el amor*, p. 18, subrayado del autor.
18. *Ibidem*, p. 24.
19. *Ibidem*, p. 77.
20. *Ibidem*, p. 57.
21. *Ibidem*, p. 59.

22. *Ibidem*, p. 69.

23. *Ibidem*, p. 72.

3. EL HONOR

Para la lectura de *El Caballero de Olmedo* como una tragedia resulta fundamental estudiar el honor. Así, en referencia al importante papel que juega en las obras dramáticas españolas, Viel-Castel escribe:

lo que era la fatalidad para los trágicos griegos, era en cierto modo el honor para los poetas dramático españoles; un misterioso poder que se cierne sobre todo la existencia de sus personajes, arrastrándolos, imperioso, a sacrificar sus afectos e inclinaciones naturales, inspirándoles tan pronto actos del más sublime rendimiento, como crímenes y maldades verdaderamente atroces, pero que pierden ese carácter por efecto del impulso que los produce, de la terrible necesidad cuyo resultado son. (1)

La cita anterior deja claro el papel dramático del honor, de ser el motor de diversas acciones de los personajes en el teatro español, aun cuando no estoy de acuerdo con lo de "misterioso poder". El honor en la obra de Lope a estudiar (y en general en el teatro español) tiene un papel más concreto con resultados igualmente necesarios: es la ideología social que se opone al desborde del herce, esto se mostrará en detalle en el análisis de la obra. Describirlo y explicarlo en este capítulo servirá para comprender el funcionamiento de la obra, además por lo mismo, ofrece la posibilidad de

relacionarla con su contexto histórico. La lectura será inteligible al concretar aquí la fuerza oponente al exceso del héroe, que no tiene nada de "misterioso poder".

La descripción y explicación del honor se harán con el plan siguiente: se expondrá el concepto antropológico centrado en el área mediterránea, junto con su papel en las relaciones del individuo con su grupo social y de los grupos entre sí dentro del marco social, se continúa con las determinaciones históricas específicas del honor español, se sigue con la diferenciación sexual de tareas que implica, por último, se intenta captar su objetivo como ideología social y ver algunas de sus contradicciones. Todo lo anterior, claro, de modo esquemático, mirando siempre su utilidad para el estudio de la obra de Lope. Me referiré primero a su definición antropológica.

En palabras del antropólogo Pitt-Rivers:

El honor es el valor de una persona para sí misma, pero también para la sociedad. Es su opinión sobre su propio valor, su reclamación del orgullo, pero también es la aceptación de esa reclamación, su excelencia reconocida por la sociedad, su derecho al orgullo. (2)

En una situación ideal, de la cual se tratará fundamentalmente, ocurre que el sentimiento del honor inspira una conducta honorable, ésta recibe reconocimiento, el cual da

reputación que se consagra con la concesión de honores. Hay consenso entre el individuo, la clase o grupo, la autoridad y a la sociedad en su conjunto.

Conservando la idealización anterior, se dirá que el honor es la base de la prioridad que tiene un individuo dentro de su clase o grupo, ganada por su conducta honorable, en lucha contra los otros miembros. Ya que el que se somete reconoce la excelencia del vencedor y éste ve realizada su reputación por la humillación del vencido; ha ocurrido un reajuste de jerarquía entre los elementos del grupo o clase. Éstos lejos de debilitarse por la competencia interna, salen fortalecidos, porque el honor colectivo también es personal y el honor ganado individualmente, repercute en los otros elementos.

El honor y el deshonor dan los parámetros dentro de los cuales la gente compite por la reputación y se aleja de la indignidad, mediante ellos su valoración puede ser validada e integrada dentro del grupo social (3).

Esta valoración exige ciertas conductas sociales. Así el individuo preeminente exige conductas de sus subordinados que muestren la aceptación de su dominio, como cederle el paso, descubrirse ante él, dejarle la cátedra en una mesa. Por ello, "cualquier afrenta física supone una afrenta al honor" (4). "Lo ofensivo no es la acción en sí misma, sino el acto de obligar al ofendido a presenciarse" (5). Lo pone ante

acto de obligar al ofendido a presenciaria" (5). Lo pone ante un claro desafío a su honor que exige reparación; una disculpa formada generalmente con la negativa de la intención de ofender, es decir, con el reconocimiento de la superioridad del otro.

Queda a discreción del ofendido aceptar la disculpa, ya que ésta puede no ser sincera y acrecentar la ofensa. Si no la recibe debe recurrir a la venganza. Si no realiza ninguna el individuo sufre deshonra, es un cobarde, acepta que el otro es superior. "El honor se establece a través de esos choques es por lo que los poderosos pueden traducir su poder en honor" (6). Por lo que resulta que el poder mostrado dentro de los valores del grupo y en el grupo es reconocido, es por lo tanto, honor.

El honor también se agravia al lucir intenciones deshonrosas independientemente de sus resultados. Además, un hombre compromete su honor con la intención sincera y evidente de sus acciones, no de sus palabras. Se le permite mentir, ya que lo deshonroso es la falta de resolución de las intenciones, no su falsificación. Mentir para engañar es del todo honorable, mientras que ser tildado de mentiroso en público es una afrenta grave que merece reparación, pues sugiere que se mintió para no enfrentar al engañado o que se carece de decisión para cumplir lo prometido. Ahora bien, únicamente es deshonrosa la mentira dirigida a un superior.

En resumen, "el derecho a la verdad y el derecho a negarla van unidos, los dos, al honor y discutir esos derechos es poner en peligro el honor" (7).

Aun cuando una persona puede sentirse deshonrada con un agravio privado, el honor, siguiendo su casuística, se compromete de manera irrevocable cuando ha recibido una afrenta en público. La magnitud del daño a la reputación se afecta según la extensión de opinión pública dentro de la cual se difunde. Contra su fallo no hay remedio, pues implica la descalificación (que puede darse en diferentes grados) como miembro del grupo. Es posible recuperar el honor perdido, pero entre tanto, si la deshonra es muy grave, el individuo sufre una verdadera muerte civil.

Se ha visto que en el honor individual, tanto como en el grupal, su vindicación radica en última instancia en la violencia física, del poder concreto, así sucede, por ejemplo, en el duelo. Desde la perspectiva del honor contestar a un desaire pidiendo la protección a la autoridad es deshonesto, puesto que le da más publicidad al agravio; se corre el riesgo de una actitud desafiante del opositor y, además, se reconoce no tener el valor de encarar al ofensor. De ahí parte el conflicto entre el honor y legalidad, ya que la gente con honor (generalmente la aristocracia) pretenden ser árbitros y no arbitrados, quieren ser jueces de sí mismos y vengar el honor individualmente.

Recapitulando, el honor debido a la competencia interna de los elementos de una clase o grupo produce una movilidad horizontal. Honor que se gana con las propias acciones, pero que descansa en la opinión de los demás del grupo social, dando fama o reputación. Honor que ganado individualmente se refleja en todo el grupo.

Otro tipo de honor es el inherente a la posición del individuo de acuerdo a su pertinencia a una clase o grupo por medio de su nacimiento (herencia y sangre son manifestaciones de lo mismo). Este honor favorece la producción de castas, al impedir la movilidad vertical. Estipula que un inferior de posición no posee honor suficiente para agravarse de la afrenta de un superior y éste mismo puede pasar por alto la afrenta de un inferior aunque puede castigarlo. Un hombre solo es responsable de su honor ante sus iguales en la sociedad, en otras palabras, con los que compete por la jerarquía dentro de su clase. Por otra parte, el honor hereditario no tiene nada que ver con la actuación de sus miembros, aun cuando éstos no aceptarían que su honor debido al nacimiento no sea sinónimo del honor como fama. Tal unificación de los dos honores en las clases dominantes hacen posible "la reconciliación entre el orden social tal como encontramos y el orden social que respetamos ... Es una confusión que desempeña la función de la integración social garantizando la legitimación del poder establecido" (8). La

posesión del honor estamental hace de garantía contra las opiniones que lo impugnan, sencillamente al tener poder para acallar disentimientos.

Otra manifestación del honor es el llamado de grupo que es cuando el individuo reacciona ante un desaire al honor de otro, donde su honor está también comprometido, esto pasa, por ejemplo, en la familia, el padrinazgo, la nación. Tales grupos tienen un líder (el padre, el padrino, el rey) que simboliza al grupo de cuyo honor colectivo va investida su persona. Los otros miembros le deben honor a él, sin poder cambiarlo aunque sea un inepto. Es otra regla que fomenta la estabilidad de la estructura social establecida.

Se han visto los rasgos generales del honor mediterráneo, en lo que sigue se exponen las determinaciones históricas sufridas por el honor europeo. Maravall (9) dice que el honor se da sobre todo en sociedades estables y estamentales en donde se da la aceptación del sistema de jerarquía por medio del consenso y la coerción. Se expondrá también, la explicación histórica de ello, para luego seguir con las particularidades históricas del honor español.

Esta clase de honor germina en sociedades guerreras en las que partiendo de la conquista de otras sociedades y establecerse, se transforma en una clase aristocrática que domina a las clases surgidas de las sociedades dominadas. De su poder real sobre las otras clases sociales y su renuncia a

mezclarse con ellas para mantenerlo, nace la creencia de que la nobleza (la casta dirigente) tiene honor de naturaleza, de que son superiores de nacimiento. Esta clase no se conforma con dominar y distinguirse de las otras, continuamente incita a sus miembros a la depredación, a la conquista de otras sociedades, también favorece la competencia entre sus miembros para que realicen de una manera más cabal sus valores militares. El individuo en esta competencia encuentra su lugar en la estima social, gana consideración, respeto, es valorado y, si sobresale, fama y en el futuro gloria. La sociedad se enriquece, se amplía, brilla y se reafirma en su estabilidad en tales competencias (10).

Tales sociedades se nos muestran idealmente en las epopeyas homéricas, en la medievales (*Beowulf*, *Los nibelungos*, *El cantar de Roldán*, en las crónicas de Hernán Cortés y de Bernal Díaz del Castillo). Son mundos en que los valores no son impugnados por los miembros de él (los guerreros, nobles, soldados), al contrario, son magnificados ya que han demostrado en el sojuzgamiento de otras castas y de otros pueblos su valer, además satisfacen (ya que se realizan en ellos) a sus sostenedores. Resultan ser mundos coherentes, ordenados, cerrados, en donde todo tiene su lugar, todo ello, por supuesto, desde la visión de la clase dominante (11)

Lo anterior sucede, sobre todo, como se ve en las obras aludidas, en el apogeo de una guerra. Los valores guerreros y estamentales de una nobleza dedicada a la conquista, por supuesto se manifiestan y se realizan de una mejor manera en lo militar, donde encuentran su mejor suelo. En España, como la mayoría de Europa, se dieron continuas luchas entre distintas sociedades, magnifico campo para esta clase de honor, en donde no hay conflicto entre lo que es y debe ser el honor, ya que en un contienda debe haber aceptación y unidad de valores en la lucha en contra del enemigo. En la expediciones de conquista de estos grupos es en donde el honor guerrero y jerárquico brillan, tienen las siguientes características que ayudan a su manifestación: no son complejas, sus relaciones entre los individuos del grupo son personales y están sin una autoridad central fuerte, o bien muy lejos físicamente de él (12). Ejemplo de lo primero es *La Iliada*, del segundo en *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

Tiempo después, esas mismas sociedades al regreso de la expedición o de la guerra su clase guerrera o noble tiene alguien que la coordina: el rey. En esta nueva situación ya puede haber incongruencias entre la nobleza hereditaria y sus actos, como bien ejemplifica *El Mio Cid*, en el cual Vivar siendo de la nobleza baja realiza actos más heroicos que los condes de Carrión de la alta nobleza. La complejidad de la

sociedad resquebraja ese unanimismo épico de las expediciones militares, provocando conflictos entre el honor heredado y el honor ganado. Conflictos que se agudizan al ser poco a poco sustituido el honor medieval feudal por el honor burgués.

En esta historia común del honor europeo, el honor español se separa. Para Américo Castro (13) las peculiaridades que entraña el honor español en el Renacimiento y el Barroco provienen de los varios siglos de convivencia de tres castas: la cristiana, la árabe y la judía. En su convivir, a lo largo de los siglos, se especializaron en diversos aspectos de la actividad humana. Los cristianos, especialmente los castellanos, para no ser absorbidos y conservar su identidad, se dedicaron a la guerra, dominando con el tiempo a las otras dos castas. Se convirtieron en guerreros, despreciando a las actividades intelectuales y a los oficios porque "no servían para dominar al enemigo; para lograrlo era exigencia primaria encarnarse y endurecerse en una fe contraria, hacerse hombres de hierro" (13). En suma, la Reconquista por parte de los cristianos comandados por los castellanos de territorios a costa de los moros, los apartaba de la cultura, de la industria y los hacía especialistas de la guerra.

Al expulsar o dominar a los judíos y moros, la casta vencedora, la cristiana, para diferenciarse de los dominados persistió en mantener las características que les habían

producido la victoria; mantuvo la estructura militar de la sociedad, aun cuando el entorno haya cambiado. Así para el español del siglo XVI (ya con las otras castas expulsadas u obligadas a renegar de su religión) tendrá como únicas actividades honrosas, la labranza (considerada un entrenamiento militar) la guerra, el ministerio de la religión, la corte y en espera de lo anterior, el ocio. Despreciando las actividades intelectuales e industriales por considerarlas propias de judíos o de moros respectivamente. Creyéndose el pueblo elegido de Dios, defendía fanáticamente la religión cristiana católica, ya que consideraba un deshonor tener algo de las castas vencidas.

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente del honor, se le añade la particularidad de que el honor español no sólo se definía entre nobles y plebeyos, sino también entre cristianos y creyentes de otras religiones. Por lo tanto, el español se sentía con honor por varias razones. Porque pertenecía a un pueblo con una religión que había vencido a otros dos con diferentes religiones; porque era el defensor de la fe católica contra los reformistas; porque había conquistado un mundo y ofrecido millones de nuevos creyentes a su religión. Así que en el siglo XVI "los resultados obtenidos confirmaban a los españoles de que su manera de vida era perfecta" (15). Y como a lo perfecto no se le cambia, la sociedad española se hizo inmóvil.

Ya vistos los rasgos generales e históricos del honor español, resta ver la distinción que marca entre los géneros. El honor no sólo separa e integra a individuos, castas, religiones, pueblos, en una jerarquía de poder que quiere perpetuarse, igualmente lo hace con los sexos. "La conducta que establece la reputación depende de la condición de la persona en cuestión. Esto resulta particularmente en la diferenciación de los sexos" (16). La división moral de actividades se conforma en la diferente utilidad que para la estructura social tienen los factores biológicos de los sexos. Si este tipo de honor, se atiene a la realización de valores militares, resulta que el sexo femenino está en desventaja para llevarlos a cabo y debido a esto mantiene una estimación secundaria y subordinada al sexo masculino (16). Así el sistema político y legal, dominio masculino, se nutren de poderes de arriba y de afuera, es decir de la prioridad y la lucha. Mientras las mujeres toman su poder (estaría mejor decir su debilidad) de su casa y de su cuerpo. El resultado es que dentro de la visión de esta clase de honor "la esfera de la cultura está en manos de los hombres y la de la naturaleza en manos de las mujeres" (16). La conducta esperada de cada uno de los sexos son comunes a toda la sociedad.

Se ha visto que el honor pide distinguir a los individuos dentro de la sociedad, pero también integrarlos,

dentro de la familia, con la diferenciación de género, ocurre lo mismo. Los miembros de ambos sexos deben tener honradez, lealtad y cuidado por la reputación; deben apartarse de los errores de aceptar la humillación y de la incapacidad para defender la reputación. En la distinción por él establecida, se ve natural que el hombre sea masculino y con deseos de prioridad, y es valorada socialmente su hombría y su autoidad sobre la familia. A la mujer se le ve natural que sea comedida, recatada y tímida y se le valora socialmente su pureza sexual, su pudor y su discreción. La separación de actividades hace que una conducta honesta en un sexo no lo sea en el otro, por ejemplo, un hombre tímido es objeto de ridículo, una mujer marimacho pierde la vergüenza, es decir, el honor. Es el origen de que cada sexo tenga diferentes responsabilidades, el hombre defiende su honor y el de su familia de la que es cabeza; mientras que la mujer debe conservar su pureza; el hombre trabaja, lucha para conseguir los satisfactores que necesita su familia; la mujer cuida al hogar y a los hijos.

Dentro de esta separación, la virginidad que se pide a las mujeres está en relación con la creencia de la transmisión de cualidades morales por la herencia. "La falta de castidad en las mujeres pone en peligro el honor de la familia atesorado por los antepasados, mientras que en el caso de los hombres destruye el honor de otras familias"

(19). La transmisión del honor con respecto a la posición social se da por línea masculina, para asegurarla se exige a las mujeres vergüenza sexual que a su vez se trasmite por línea femenina.

Muy diferente ocurre con el género masculino. Así un hombre virgen pierde honor, pues su situación significa docilidad, una castración autoimpuesta que lo asemeja a una mujer. A esta se le considera débil y por lo tanto debe evitar todo contacto con el sexo opuesto. Esto justifica el oprobio que recibe el marido engañado que no pudo imponer su autoridad y no al adúltero que únicamente obedeció a su naturaleza. El honor también pide al hombre casarse con una virgen, si lo hace con una viuda sufre una afrenta, al ser un cornudo retroactivo.

El noviazgo es la parte más peligrosa para el honor familiar, si la mujer es muy recatada el novio huye y si no lo es da la imagen de que es deshonesto. La imagen ideal del matrimonio es un hombre honrado y trabajador con una mujer honesta, después de un noviazgo largo. En materia de honor grupal en asuntos sexuales, los muchachos que cortejan a jóvenes de pueblos vecinos son tratados "con hostilidad, si no con violencia efectiva, por los jóvenes del pueblo, a cuyo honor colectivo desafía la presencia de aquéllos" (20).

Como se ha visto más arriba, el honor tiene como fin conciliar a los individuos con su grupo o clase y a éstos con

la estructura general de una sociedad. Conserva el difícil equilibrio entre las diferentes divisiones de una sociedad a través de promover ciertas acciones a sus elementos y señalar los límites permitidos a su acción. Su fin es mantener la estabilidad de una estructura social en la que los privilegiados desean perpetuar el sistema y los dominados son convencidos de la "naturalidad" de la misma. "En el nivel último del análisis, el honor es la oficina central para los conflictos en la estructura social, el nexo conciliatorio entre lo sagrado y lo profano, entre el individuo y la sociedad y entre sistemas de ideología y sistemas de acción" (21).

Asimismo se ha establecido que ciertas valoraciones que dan honor permean a toda la sociedad, como en la española del Renacimiento, la de ser cristianos católicos que la distingue de otros grupos (judíos, moros, reformistas). Cosa parecida pasa con ser español que los distingue de otras nacionalidades. Otras estimaciones diferencian el interior de una sociedad, así la preeminencia del sexo masculino sobre el femenino, la de la nobleza sobre el pueblo. Se le añade la estimación de ser español que tiene un imperio y ha conquistado un mundo entero. Otras más establecen una jerarquía entre miembros de un grupo. Bien se ve que unas se pueden añadir a otras incrementando el honor del individuo o grupo. Estos sistemas de exclusión e inclusión ordenan las

relaciones de poder externas e internas de una sociedad manteniendo en lo posible su estabilidad y funcionamiento.

En la realidad de la vida social hay continuamente conflictos entre diferentes grupos o individuos sobre lo que es el honor y el consecuentemente de la cultura honorable. Cuando esto pasa se recurre a la fuente del honor; la opinión pública, el monarca o Dios, por medio de diferentes procedimientos. Sus resoluciones tendrán el objetivo de mantener el estado de cosas establecido.

En el Renacimiento al ser impugnada la sociedad estamental feudal por otra burguesa, individualista y racional, la sociedad española que había probado ser más fuerte que los judíos, moros, reformistas y americanos trató de conservarse y oponerse al espíritu renovador "se cerraron y, encerrados en sí mismos, negaron a la nascente modernidad" (22). Modernidad que destruía el tipo de honor que tan buenos resultados le había dado.

NOTAS

1. Citado por Ramón Menéndez Pidal en *De Cervantes y Lope de Vega*, p. 160.
2. En *Antropología del honor*, p. 18.
3. Cfr. Julián Pitt-Rivers "Honor" en David L. Sills (ed.), *International Encyclopedia of Social Sciences*, v. 6, p. 504.
4. Pitt-Rivers, *Antropología del honor*, p. 23.
5. *Ibidem*, p. 23.
6. *Ibidem*, p. 136.
7. *Ibidem*, p. 33.
8. *Ibidem*, p. 39.
9. Cfr. *Honor poder y élites en el siglo XVII*, pp. 15-20.
10. Tal evolución se muestra en la *Paidea* de Jaeger, creo que un proceso similar se da en la Edad Media.
11. Según Hegel en *La Poética*.
12. En *De la edad conflictiva*.
13. Américo Castro, *De la edad conflictiva...*, p. 25.
14. *Ibidem*, p. 129.
15. Pitt-Rivers, *Antropología del honor*, p. 44.
16. Pitt-Rivers considera que la diferenciación tiene bases biológicas. Acepto esto, pero él no explica porque las actividades femeninas son subordinadas.
17. Pitt-Rivers, *Antropología del honor*, p. 122.
18. *Ibidem*, p. 124.
19. *Ibidem*, p. 61.

20. *Ibidem*, p. 82.

21. Octavio Paz, *Tiempo nublado*, p. 164.

4. EL ARGUMENTO

En el presente capítulo se estudiará el argumento de *El Caballero de Olmedo*. Se analizará su acción, su conflicto, el sentimiento de culpa del protagonista, su catástrofe, su iluminación; además se comentará algo de su estilo: su ironía, sus imágenes, su ambigüedad; por último, daremos una explicación del sueño del protagonista. Por supuesto, que se basa en lo escrito en el apartado de "La tragedia", en otras palabras, se estudiarán como elementos que conforman el argumento de una tragedia coercitiva.

La historia de la obra tiene la característica, como en toda tragedia coercitiva, de que sus héroes trágicos (Don Alonso y Doña Inés) van de buena a mala fortuna. Ambos, al inicio de la obra, están en una buena situación: él es un caballero y ella es una dama, son jóvenes, nobles, con buena situación económica, respetados, y luego, por diversas vicisitudes, él termina asesinado a traición y ella con la decisión de ser recluida en un convento.

Ahora bien, para comentar el conflicto, se debe estudiar el amor de la pareja protagónica. El amor entre Don Alonso y Doña Inés es un amor espontáneo, concreto y completo, como el descrito por Marx, aunque no se escapa de

los condicionamientos históricos. Profeti explica: "El amor para Don Alonso es una fuerza centrífuga y dinámica, para Doña Inés es de alguna manera centripeta y estática, constructora para el primero, anuladora para la segunda" (1). Ella se apoya en que Doña Inés declara que ve a Don Alonso como un sol y ella se ve como una mariposa. Además, se puede observar que Don Alonso es muy activo; va a Medina, contrata a Fabia, visita a Doña Inés, lucha con Don Rodrigo. Mientras que Doña Inés es pasiva; recibe a su amado en su casa. Pero aunque su amor vaya en contra del honor, ellos en su conducta tratan de apegarse a él y siguen las reglas de lo esperado en sus respectivos sexos.

La pareja no muestra un amor desequilibrado que niegue un aspecto humano. Es tanto pasión, deseo, como inteligencia. De ahí que el intercambio de miradas con las que se inicia su relación, representan tanto la intuición como el saber, los sentidos y la inteligencia. Don Alonso, dice:

No me paço mal; sospecho,
que bien conoció que había
amor y nobleza en mí;
que quien no piensa no mira,
y mirar sin pensar, Fabia,
es de inorantes, y implica
contradicción que en un ángel

faltase ciencia divina.

(vv. 163-170) (2)

Don Alonso capta el amor de ella como, al saberse correspondido, lo pone en acción. Ortega ha captado bien esta intuición amorosa que de un vistazo evalúa, casi sin fallar, al amado. De ahí resulta que la pareja haya elegido felizmente: semejante edad, misma clase, guapos, buenos. No importando que en su primer encuentro ella se encuentre disfrazada de campesina.

Al inicio de la obra Don Alonso expresa: "Amor, no te llame amor / el que no te corresponde" (vv. 1-2) y más adelante: "que no hay animal perfeto / si no asiste a su conceto / la unión de dos voluntades" (vv. 7-10). Esto trasluce cómo el personaje concibe como una cualidad del amor la correspondencia. Su amor si no es reciproco no vale. También Doña Inés comunica algo semejante. Los amantes casi saben con seguridad que su amor es correspondido con sólo las miradas.

Siguiendo a Ortega, se ve como Don Alonso conserva su atención fija en Doña Inés, así: "Un deseo / es dueño de mi albedrío" (vv. 53-54) y también: "Inés me quiere, yo adoro / a Inés, yo vivo en Inés; / todo lo que Inés no es / desprecio, aborrezco, ignoro" (vv. 983-991). Estas citas del segundo acto expresan muy bien el conflicto de Don

Alonso entre el amor absorbente y el honor demandante. También Doña Inés sufre esa absorción amorosa: "parece que el corazón / se me abrasa en su memoria. / Un punto sólo no puedo / apartarla dél. ¿Qué haré?" (vv. 725-728).

Su amor es un amor libre, es decir, de libre elección, la siguiente cita de lo que dice Doña Inés lo muestra muy bien:

Dime tú: si Don Rodrigo
 ha que me sirve doç años,
 y su talle y sus engaños
 son nieve helada conmigo,
 y en el instante que vi
 este galán forastero,
 me dijo el alma: "Este quiero",
 y yo le dije: "Sea así"
 ¿quién consierta y desconcierta
 este amor y desamor?

(vv. 219-228)

Además el amor entre la pareja protagonista está dirigido al casamiento. Así lo expresa Don Alonso a Fabia: "para que mi fe consiga / esperanzas de casarme / (tan honesto amor me inclina)" (vv. 176-178). Es un amor impregnado de lo social, de lo honorable, pero he aquí que lo anómico es

precisamente su amor. Él es el origen de sus otros errores sociales: La utilización de Fabia, el que siendo forastero ame a una mujer de Medina con novio casi oficial, de que no se dirija directamente a Don Pedro a pedir la mano de Doña Inés. Requisitos, formalidades que tenían como misión precisamente evitar el amor: el supremo mal.

Se ha establecido que el conflicto que se manifiesta entre los protagonistas es entre su amor completo e integral no enajenado y las exigencias del honor que implican establecer relaciones de dominio que no verdaderas relaciones amorosas. Por lo tanto, el choque no se da, como Parker estima, en que el amor súbito y poderoso de los amantes les hace olvidar toda consideración, dice que "un amor de este tipo trasciende el control de la razón" (3). El hispanista inglés piensa que: "Alonso e Inés no se detienen nunca a considerar el modo adecuado de encauzar su relación. El gozo que se producen mutuamente borra toda prudencia" (4), concluyendo: "Si se hubieran comportado con el debido respeto hacia las convenciones todo habría terminado felizmente" (5). La falla es que interpreta que:

su comportamiento es imprudente y falso, aunque no deshonesto en ningún otro sentido, porque Alonso nunca pretende nada que no sea el matrimonio. Su temeridad y audacia, fruto de un amor inherente noble, hacen inevitable su muerte a manos de su rival, el prometido oficial de Inés. (6)

Tal lectura no va al fondo de la cuestión. Aunque la pareja protagonista se distraiga de sus responsabilidades por el amor profundo que se tengan y sufran ese efecto de la atención de que habla Ortega, al enfocar sólo a la persona amada no mirando a lo demás. El fondo es que lo verdaderamente prohibido es el amor, conducta esencialmente opuesta al honor. No es pues que los protagonistas amándose hayan podido, si hubieran sido cuidadosos, cumplir con todos los requerimientos tradicionales y así llegar al noble fin del matrimonio socialmente aceptable. Al contrario, porque se aman verdaderamente es que no han tomado en cuenta esos requisitos tradicionales que tienen como objetivo evitar el amor.

En la contraparte del conflicto, ¿cómo se manifiesta el honor en la obra? Lo que impresiona es que todos los personajes saben de las exigencias del honor pero no lo siguen. En el caso de Don Alonso, éste dice a Fabia que su amor a Doña Inés "Es deseo / de su honor (vv. 72-73), más adelante expresa: "Esperanzas de casarme / (tan honesto amor me inclina) (vv. 177-178). Él se refiere a su intención de casarse con ella, pero resulta irónico en las circunstancias en la que la dice, pues Fabia, el medio que utiliza para comunicarse con su amada, es una alcahueta y tercera que deshonra a Doña Inés y a él mismo, sin contar,

como hemos visto que el amor es irreconciliable con el honor.

Otro aspecto es que Don Alonso es un forastero en Medina y pretendía a una mujer de ahí, lo que deshonra a los hombres del lugar y sobre todo a Don Rodrigo. Refiriéndose a esto Tello le comenta " y que están en su lugar, / donde todo gallo canta" (vv. 952-953). Don Alonso, después de encontrarse con la sombra e inquerir sobre ella, no cree que Don Rodrigo lo azeche, pues le ha salvado la vida. La nobleza en la que cree el personaje exige que eso no se olvide. El protagonista sabe del código del honor y lo que éste demanda, pero es ciego al incumplirlo en su conducta y confiado al exigirlo de su antagonista.

Don Rodrigo, el personaje que actúa más conforme al honor, ha seguido la formalidad de las reglas del honor en lo que toca al noviazgo, se dirige al padre de su amada, aunque sabemos que primero ha abordado a Doña Inés. Al ser relegado dice a Don Fernando: "Yo me quiero casar; vos sois discreto: / ¿qué consejo me dais, si no es matalle?" (vv. 1369-1370). Este argumento está de acuerdo con el honor, ya que sabe que Don Alonso utilizó a Fabia y que "porque tanto olvido / no puede proceder de honesto intento" (vv. 1378-1379).

Al ser salvado por Don Alonso, Don Rodrigo sufre la afrenta máxima, según la mecánica de los celos: "Mala caída

/ mal suceso, malo todo; / pero más deber la vida / a quien me tiene celoso / y a quien la muerte deseo" (vv. 2032-2035). Cuestión a la que se suma la indiferencia de Doña Inés y el relegamiento del honor que conlleva su deslucimiento en la corrida.

Don Rodrigo sufre a manos de Don Alonso la humillación de quedar en segundo plano en la corrida de toros ante el rey. Donde él y Don Fernando han fracasado, Don Alonso ha triunfado. El honor regional, aparte del personal ha sido herido. Don Fernando expresa muy bien este honor local maltratado: "Él es galán caballero / mas no para escurecer / los hombres que hay en Medina" (vv. 1833-1835) y Don Rodrigo abunda: "La patria me desatina; / mucho parece mujer / en que lo propio desprecia / y de lo ajeno se agrada".

También sabe de la farsa de la vocación religiosa de su amada y que Tello es criado de su antagonista y del papel de Fabia. Siguiendo al honor, él sabe que ha sido deshonrado por Don Alonso y que él quiere justicia no venganza: "¡Vive Dios, Fernando, / que fuera de los dos bajeza clara!" (vv. 2329-2330). Dice Don Rodrigo al enfrentarse a Don Alonso: "El de Olmedo, / el matador de toros, / que viene arrogante y necio / a afrentar los de Medina; / el que deshonra a don Pedro / con alcagüetes infames" (vv. 2440-2445).

Don Rodrigo tampoco se apega al pie de la letra del honor, él también ama a Doña Inés, aunque por otra parte trató de seguir la lógica del honor. Él muestra otra cara de como el amor destruye el honor, como él dice: "Amor me desatina" (v. 1393). Mezcló el amor y los celos con el honor, de ahí que su triste fin se justifique.

Doña Inés y Doña Leonor también saben de honor. A la primera como le disgusta Don Rodrigo, le recrimina que entre a su casa. "Vuestas mercedes se vayan / o le visiten, que siente / que nos hablen, aunque calla" (vv. 458-460). Doña Inés al declararle a Fabia el amor que siente por Don Alonso, expresa: "Ya que a mi padre, a mi estado / y a mi honor pierdo el respeto" (vv. 807-808), sabe, de la exigencia del código del honor.

Al aceptar el recado de Don Alonso Doña Inés está actuando mal, también al contestarse e invitarlo a su casa y verlo ahí. Va en contra del honor el cual pide separar a los sexos y que el casamiento sea arreglado por los padres.

De la misma manera Doña Leonor al comentar la visita de Fabia, dice: "En casas de tanto honor / no sé yo cómo se atreve, / que no tiene buena fama" (vv. 253-255). Tiene clara la situación deshonorosa de una visita de Fabia, pero de inmediato prosigue: "mas ¿quién no desea ver?" (v. 256). El oficio de vendedora amable encubre el verdadero objetivo de Fabia.

Doña Leonor comunica a Don Pedro que la herida de Doña Inés quiere casamiento: "Tiene inclinación Inés / a un caballero, después / que el Rey de una cruz le ha honrado; / que esto es deseo de su honor, / y no poca honestidad" (vv. 2554-2558). Don Pedro con la declaración que sigue acepta su confusión valorativa: "Pues si él tiene calidad / y tú le tienes amor, / ¿quién ha de haber que replique?" (vv. 2559-2561). Tampoco siguió el deber que le pedía el honor, tratar el casamiento de sus hijas, Fabia lo sabe: "Padre que se duerme en esto, / mucho a sí mismo se agravia" (vv. 313-314). A destiempo actúa conforme al honor, aunque debería ser él el que escogiera al marido de su hija y no ésta, declarando: "Desde agora es tu marido; / que me tendré por honrado / de un yerno tan estimado, / tan rico y tan bien nacido" (vv. 2581-2584).

La misma Fabia sabe que el uso de terceras es des-honesto, así al entrar en la casa de Doña Inés les dice a ella y a su hermana que tiene un recado para una dama escrita por un galán y expresa: "prométeme una cadena / porque le dé yo, con pena / de su honor, recato y fama" (vv. 376- 378).

Todos los protagonistas de la historia saben lo que va conforme al honor y lo que va en contra de él, incluso sabiéndolo incurren en diferentes conductas deshonorosas. Una explicación es que están en un estado de confusión

valorativa como el que expusimos en el capítulo de la tragedia.

Producto del conflicto que se da entre el honor y el amor es el sentimiento de culpa que sufre el héroe trágico: Don Alonso. Para explicarlo, nuevamente recorro a Freud en su obra *El malestar en la cultura*. Según él, tanto en la vida cultural de un pueblo como en el desarrollo individual se da el conflicto entre el amor y la muerte, entre la pulsión amorosa y la pulsión agresiva. La Civilización debe controlar a esta última, pero, ¿cómo lo hace? La respuesta de Freud, que él llama algo obvio, es la siguiente: "La agresión es introyectada, interiorizada, pero en verdad reenviada a su punto de partida; vale decir: vuelta hacia el propio yo" (7). Esta agresión parte del superyó, es decir de la instancia ideal, rigurosa, que juzga el comportamiento del individuo, actuando como una consciencia moral.

Freud define la consciencia de culpa como la "la tensión entre el superyó que se ha vuelto severo y el yo que le está sometido. Se exterioriza como necesidad de castigo" (8). Su origen es la angustia frente a la pérdida de amor, en otras palabras, de reconocimiento, de identidad, de compañía del grupo al que se pertenece. Angustia motivada ante una conducta o en caso extremo de un pensamiento no acorde con los valores del superyó, pues para éste "nada

puede ocultarse, ni siquiera el pensamiento" (9). Y esta consciencia moral es más estricta mientras más virtuoso es el individuo.

Don Alonso inconscientemente sabe que no puede amar y que ha actuado en contra del honor, tiene si no consciencia de culpa si un sentimiento de culpa (Freud los pone como los extremos de la misma pasión). Don Alonso no aclara el porqué de su angustia, lo que el llama "un triste ejercicio del alma", de su sueño y de las apariciones. Pero precisamente estos hechos nos dan la clave de que inconscientemente se siente culpable de actuar sin seguimiento del honor y sobre todo de amar a Inés.

Aquí es deseable aclarar que Don Alonso visto desde fuera, objetivamente, de acuerdo al honor ha actuado mal y merece castigo. Aunque desde su persona él sólo sienta un vago malestar que no se puede calificar de consciencia de culpa pero sí de sentimiento de culpa. Tal sentimiento es producto del conflicto central, de la tensión que se da entre el honor que le ha dado todo y lo que le niega, el amor.

Por su parte, Freud concluye que el sentimiento de culpa es el problema más importante del desarrollo de la cultura, "que el precio del progreso cultural debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa" (10). Es, pues una manifestación del

conflicto entre la dicha individual y la subordinación ante la comunidad.

A continuación se tratará someramente la catástrofe del héroe. Don Alonso es muerto de un tiro de arma de fuego por el criado Mendo. No hay muerte más afrentosa para un caballero que ésta, pues le impide luchar cuerpo a cuerpo con Don Rodrigo y probar su valía en el manejo de las armas. Además, que un sirviente lo mate sin virtud y sin esfuerzo es humillante. Ocurre en la noche que conlleva un significado de maldad. Maldad mostrada por Don Rodrigo que es el culpable de la muerte de quien le salvó la vida. Es por ello, también la muerte de la confianza del héroe.

Se tratará ahora la iluminación que sufre el héroe en la obra de Lope. Aristóteles le llama reconocimiento "cambio de la ignorancia al conocimiento" (11). La iluminación de la obra de Lope es confusa, muy atenuada o elusiva. Don Alonso no se da cuenta, no se "ilumina" de manera completa, descubriendo su error específico. Esto tiene su antecedente en su carácter melancólico que se ha caracterizado más arriba como expresión de su sentimiento de culpa. Una tristeza aparentemente sin motivos que le producen sueños o "ejercicios tristes del alma". Aunque el sea un ser muy racional y le comunique a Tello que: "Tengo el morir por mejor, / Tello, que vivir sin ver" (vv. 888-889).

Él es consciente, no de que su amor sea su falta, sino de que sus amores con Doña Inés y su excelencia como caballero le han traído problemas con los de Medina, él dice: "La envidia de mis contrarios / temo tanto, que, aunque puedo / poner medios necesarios, / estoy entre amor y miedo / haciendo discursos varios" (vv. 2196-2202).

Antes del reconocimiento elusivo de su falla es avisado por una sombra, es decir, simbólicamente por su alter ego (12) que desconfía de los de Medina, también es alertado por el labrador que interpreto es un mensajero de Fabia. Ambos le piden que desista de su temerario regreso a Olmedo. Este viaje, hecho con el fin de tranquilizar a sus padres de que nada malo le ha pasado en la corrida de toros, se puede interpretar simbólicamente como su deseo de cobijarse en el honor y su deseo de castigo.

Don Alonso en este punto es un hombre que no tiene claridad de su falta en su actuación, él lo expresa muy bien al contestarle lo siguiente al labrador: "Un hombre soy / que va perdido" (vv. 2394-2395). El labrador le contesta: "Muy necio valor tenéis" (v. 2412) ante la negativa de seguir su consejo. Don Alonso en este punto está pasmado; ha sufrido un revés su orgullo.

Después, al ser herido mortalmente, Don Alonso exclama en lo que es una iluminación: "¡Qué poco crédito di / a los avisos del cielo! / Valor propio me ha engañado, / y muerto

envidias y celos" (vv. 2465-2468). Esto se aplica tanto al rechazo temerario de regresar a Medina y de creer que Don Rodrigo estaría obligado con él por haberle salvado la vida, como, en un sentido más general, a que siendo caballero ha errado en seguir al amor en perjuicio del honor, esto de acuerdo con mi interpretación, aunque el personaje no lo detalle.

Inmediatamente, también declara: "Dios mio, piedad ;Yo muero! / Vos sabéis que fue mi amor / dirigido a casamiento" (vv. 2476-2478). Esta declaración es cuando menos ambigua. Él quería casarse con Doña Inés y la respetó sexualmente, pero por otro lado, se sabe que no siguió los formalismos. Además, elude al amor como el verdadero error.

Admito que una resistencia a mi interpretación es esta iluminación elusiva y general del personaje, aunque ella es coherente con el conflicto subterráneo del amor en contra del honor y en el cual el héroe no podría ser consciente de él, pues en el mundo ambiguo de los valores de la obra, no se da un enfrentamiento entre los dos sistemas de valores, sino más bien una cierta ceguera de que los sistemas se puedan complementar, siendo que son excluyentes. Por lo que toca a la iluminación del público es un poco mejor, ya que es el resultado de muchos más elementos que la del héroe. Es el resultado del argumento, de las ironías, de los adelantamientos y de las incongruencias de los personajes, que

dan como resultado una iluminación más clara, aunque no terminante; aun así, lleva a la purgación vicaria de las extralimitaciones ficticias, pero latentes del público.

Ahora se considerarán algunos aspectos del estilo de *El Caballero de Olmedo* que pertenecen a la tragedia coercitiva. Se comentarán tres: su ironía, su ambigüedad y sus imágenes.

En lo referente a la ironía, que Aristóteles llamaba *peripezia*, es decir, "la inversión de las cosas en un sentido contrario" (13), primero se dan algunos ejemplos en donde lo que se dice como mentira o burla resulta siendo verdad. Así la comparación que Tello hace de Doña Inés y Don Alonso con Melibea y Calisto en los versos 1002-1003, adelanta la suerte desgraciada de los amantes, aun cuando Doña Inés no se suicida como Melibea. Ocurre también en el momento en el cual Doña Inés declara en su farsa monjil a su padre: "Galas celestiales son / las que ya mi vida espera" (vv. 1406-1407), al final de la obra se sabe que se meterá a un convento. Igual pasa en el discurso de Fabia a Doña Inés donde alaba a Don Alonso comparándolo con Héctor y Aquiles y luego dice: "Mejor fin le dan los cielos" (v. 862). Tres ejemplos más de este tipo de ironía. Primero, cuando Tello, al terminar de leer un recado de Doña Inés a Don Alonso, dice: "Todo en el mundo se acaba" (v. 1729).

Segundo, cuando le responde inmediatamente a Don Alonso: "Poco dura el bien" (v. 1730). Tercero, al despedirse Don Alonso de Doña Inés, aquél comenta: "cuando estoy para partir / puesto ya el pie en el estribo?" (vv. 2186-2187, cursivas del texto), refiriéndose a su mutuo y doloroso alejamiento, pero que el público sabe que se trata de su muerte. Ahí mismo termina su despedida: "con las ansias de la muerte" (v. 2197, cursivas del texto).

Otra manifestación de la ironía es cuando los personajes dicen algo y es verdad lo contrario. Esto ocurre cuando Tello es aconsejado por Don Alonso con las siguientes palabras: "Mira lo que haces Tello: / no entres a donde no salgas" (vv. 673-674). O cuando Fabia dice: "¿quién culpa amor tan honesto?" (v. 842). Son irónicos estos ejemplos, ya que en el primero el protagonista da un consejo que él no seguirá y en el segundo la tercera califica un amor de honesto que por su propia intervención deja de serlo. También cuando Don Alonso le comunica a Fabia que su amor por Doña Inés "Es deseo / de su honor" (vv. 72-73). O cuando Don Fernando declara a Don Rodrigo que Doña Inés no puede enamorarse de Don Alonso porque: "doña Inés es tan honesta / que aun la ofendéis con nombre de marido" (vv. 1375-1376), y también cuando Don Pedro dice de Fabia que es "Un ángel es la mujer" (v. 1462).

La tercera manifestación irónica ocurre cuando en un momento de gran felicidad se inicia abruptamente la desgracia, o a la inversa. Así pasa en las escenas consecutivas en donde en la primera vemos a Don Alonso agonizando y la siguiente vemos a Don Pedro que accede a que él sea el novio oficial de su hija. Don Fernando da un ejemplo de este tipo de ironía en el siguiente comentario: "¡Qué inconstante es el bien, qué loco y vano! / Hoy a vista de un rey salió lucido, / admirado de todos a la plaza, / y ¡ya tan fiera muerte le amenaza!" (vv. 2340-2343). También cuando Don Rodrigo y Don Fernando en la última escena de la obra piden a Don Pedro las manos de sus hijas y resultan acusados de asesinato por Tello y condenados a muerte por el rey.

Hay otro tipo de ironía que se puede considerar como global en la cual cierto aspecto de la obra es evaluado en su conjunto. Un ejemplo de ella es la ironía del texto, como en muchos otros, producida por el mayor conocimiento del público del destino del héroe y de la ignorancia que tiene éste de él (14). Conocimiento que el público toma de la leyenda, la historia y de lo expresado en la misma obra. Igualmente es irónico que los protagonistas con ser tan simpáticos y con un amor correspondido tengan tan desastrado fin. También lo es que Don Rodrigo mate a su

salvador o que Doña Inés y Don Alonso al creerse en la cumbre de su felicidad estén en el inicio de su caída.

Ahora bien, esta ironía nos produce la impresión de que los personajes están en un mundo ambiguo, confuso en donde la verdad y la mentira, la felicidad y la desgracia, se traslapan y se confunden y que sólo con una férrea disciplina se pueden conducir los personajes en el mundo de la obra. Tales ironías muestran, a la luz de los resultados, la terrible y poderosa necesidad del honor.

Ahora se expondrán algunos comentarios sobre las imágenes más frecuentes de la obra. Se toman estos rasgos poéticos como integrantes de las características de la tragedia coercitiva (15). La primera que llama la atención es la imagen de los enamorados como equivalentes a la muerte o un terrible mal. Así Don Alonso dice: "*por ella muriendo*" (v. 1108, cursivas del texto) o Don Rodrigo: "*serás mi muerte, señora, / pues no quieres ser mi vida*" (vv. 479-480). También se asimila el amor a la muerte, Don Alonso comunica: "*Llegó mi amor basilisco, / y salió del agua misma / templado el veneno ardiente*" (vv. 143-145) y la siguiente mucho más clara: "*Vime sentenciado a muerte, / porque el amor me decía: "Mañana mueres, pues hoy / te meten en capilla"*" (vv. 155-158). Es claro que esto se refiere a la ausencia o al rechazo del amado que se sufre

como un terrible mal, pero también es que el amado funciona como mal para el honor.

Contradictoriamente a lo anterior, lo amado se equipara con la vida, Don Alonso expresa: "la vida, el alma que espero" (v. 198) es el bien sumo, pero también el mal. Bien lo dice Doña Inés: "No mariposa / fénix ya, pues de una suerte / me da vida y me da muerte" (vv. 1063-1064). También Don Alonso : "¡Ay, Dios, que gran desdicha, / partir el alma y dividir la vida!" (vv. 1658-1659). Y más en detalle, en la última despedida de los amantes, Don Alonso dice:

no sé cómo parto y quedo;
 amor la ausencia imagina:
 los celos, señora, el miedo;
 así parto muerto y vivo,
 que vida y muerte recibo.
 Mas ¿qué te puedo decir,
 cuando estoy por partir,
 puesto ya el pie en el estribo?

(vv. 2180-2187,
 cursivas del texto)

Todo esto se refiere al sufrimiento amoroso y también al conflicto central de la obra en donde el amor es la muerte del honor.

Resultado de este juego es que la palabra amor es la más polisémica de la obra. Es vida, es muerte, es sufrimiento y es gozo. El manejo que se da en dos niveles concuerda muy bien con la lectura del presente estudio.

En lo que sigue se comenta la ambigüedad de la obra. Esta se da en distintos niveles desde la ya comentada polisemia de la palabra amor o la ambigüedad de situaciones, por ejemplo cuando Fabia comenta a Pedro la decisión de su hija: "A que aceteis tal esposo, / que es muy noble caballero" (vv. 1424-1425), refiriéndose tanto a Jesucristo como a Don Alonso. Ambigüedad que se da en los personajes, en su decir y en su actuación por la multitudada confusión valorativa. Se recuerda una de tantas, Don Pedro deja, al final de la obra, que su hija seleccione a su esposo, mientras que al inicio la estaba obligando a casarse con Don Rodrigo. Asimismo hay una ambigüedad en lo que representan los personajes. Don Alonso es un excelente representante del ethos del honor y, a la vez, un violador de él. Don Rodrigo es un defensor del honor, pero también cae en el amor. Tello de es un consejero honesto es, a la vez, un aliado deshonesto de Fabia.

Tal serie de ambigüedades son eliminadas por la suerte de los protagonistas, es decir, que el honor impera en última instancia sobre el amor.

Para terminar se ofrece una interpretación simbólica del sueño de Don Alonso. Éste relata a Tello, al final del segundo acto, lo siguiente: Que al abrir en la madrugada su ventana, ve en el jardín un jilguero que canta, al escucharlo sale un azor de un almendro, se enfrasca en una lucha desigual, donde el jilguero es muerto por el azor, tiñendo de sangre las flores. La compañera del pájaro en un jazmín lamenta la pérdida (vv. 1757-1763). Tal suceso él lo considera como un reflejo de sus miedos y de su intranquilidad, según sus palabras son "avisos del alma" (v. 1785). Aquí se considera como manifestación de su sentimiento de culpa. Para defender este aserto se le interpreta simbólicamente siguiendo el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot.

Que Don Alonso sea un caballero representa que es un dominador, en donde el espíritu prevalece sobre la cabalgadura (la materia). Además que él es un hombre superior, en el cual su alma y espíritu forman su cuerpo, su sentimiento moral y su intelecto "para permitirle un dominio y dirección adecuados al mundo real y una participación perfecta en las jerarquías del universo" (16). Que él abra una ventana expresa penetración,

racionalidad, además que la ventana es símbolo de la consciencia (17). El jardín representa "la consciencia frente al selva" (18). El pájaro es símbolo de espiritualización, que es muy común que en los folklores tenga la significación de alma, aunque no implique su bondad (19). El azor que asimilo al halcón es en La Edad Media una "alegoría de la mala consciencia del pecador" (20). El almendro simboliza la dulzura o ligereza (21) y, por último, el jazmín como flor simboliza la fugacidad de las cosas de la primavera y de la belleza" (22).

Ordenando todas estas significaciones se puede interpretar el sueño de Don Alonso de la siguiente manera. Él como caballero que debe mantener el honor y comportarse racionalmente estima su amor juvenil por Doña Inés como algo que va en contra de su honor y que bajo su dulzura esconde su fugacidad y un gran peligro. Tal conocimiento es reprimido por el amor que él siente hacia Doña Inés y por su suficiencia (ceguera). Asimismo los hechos del sueño son un adelantamiento de la suerte de los protagonistas, en la que Don Alonso morirá ensangrentado por las garras de un enemigo más fuerte (Don Rodrigo o el honor) y en donde Doña Inés sabrá la triste historia de su amado.

Lope de Vega cumple con el sueño dos funciones. Por una parte, refleja el conflicto, la mala consciencia del héroe, al saber éste aunque de manera inconsciente de su

mal comportamiento y, por la otra, graduar y preparar teatralmente la esperada suerte de los protagonistas.

NOTAS

1. María Grazia Profeti, "Estudio preliminar" de su edición de *El Caballero de Olmedo*, p. 25.
2. Todas las citas de la obra están tomadas de la edición de Francisco Rico.
3. Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, p. 160.
4. *Loc. cit.*
5. *Loc. cit.*
6. *Loc. cit.*
7. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 90.
8. *Ibidem*, p. 91.
9. *Ibidem*, p. 93.
10. *Ibidem*, p. 103.
11. Aristóteles, *La poética*, p.146.
12. Juan Eduardo Ciriót, *Diccionario de símbolos*, p.107.
13. Aristóteles, *La poética*, p. 146.
14. Idea de Shleger, cfr., "Tragedy" en *The New Encyclopaedia Britannica*, p. 591.
15. Y no sólo como Francisco Rico en su introducción a su edición de *El Caballero de Olmedo* como germen poético de su estructura teatral.
16. Juan Eduardo Ciriót, *Diccionario de símbolos*, p.107.
17. *Ibidem*, p. 458.
18. *Ibidem*, p. 258.
19. *Ibidem*, p. 351.

20. *Ibidem*, p. 235.

21. *Ibidem*, p. 64.

22. *Ibidem*, p. 205.

5. LOS PERSONAJES

En este capítulo se estudian a los personajes. Lo hago basándome en lo expuesto en el apartado de la tragedia, sobre todo, en lo referente al héroe trágico y a la distribución de los personajes ante el conflicto central. Se intentan tres cosas: primero, comunicar sus características principales; segundo, comprobar si siguen el modelo de la tragedia coercitiva; tercero, mostrar la situación de todos y cada uno de ellos frente al conflicto central.

Tales objetivos se traslapan en alguna medida con los del capítulo anterior en donde se estudió el argumento. La división es con fines de estudio y exposición, y puesto que la obra de Lope es un todo indivisible, inevitablemente se producirán algunas repeticiones. Paso, pues, a describir y analizar a los personajes de *El Caballero de Olmedo*.

Se ha de recordar, antes de empezar con el héroe trágico, que las obras dramáticas los personajes tienen una personalidad definida y no en formación como en la novela. Al ser las obras dramáticas la manifestación de un conflicto, los caracteres defienden lo que son y lo que creen.

DON ALONSO Y DOÑA INÉS

En la obra de Lope los héroes trágicos son Don Alonso y Doña Inés, pues son los representantes activos de los valores de la sociedad a la que pertenecen. Ambos están formados y actúan conforme al honor español barroco. Son por ello, la herramienta de identificación que utiliza la clase dominante, la nobleza de principios del siglo XVII, para los fines coercitivos de la tragedia: la cohesión social, el límite al desbordamiento y la detención a la modernidad. Por otro lado, son los personajes que en algún aspecto fallan y que necesariamente son castigados. Su encarnación se manifiesta en toda su personalidad: en su origen, estado social, físico y carácter.

Don Alonso es un caballero, es decir, pertenece a "una clase media urbana con rentas suficientes para permitirles [a los caballeros] vivir noblemente sin trabajar, o sea, sin trabajar por sus manos" (1), aunque en decadencia. Basándonos en Vicente Lloréns (2) el cual dice que a finales de la Edad Media el soldado a caballo, el caballero, ya es impráctico en la guerra, pues con los nuevos arcos, ballestas, picas y luego con las armas de fuego ya no cumple un papel decisivo en la batalla, pues hasta un simple soldado de infantería los puede batir, cuestión mostrada en la obra con el asesinato de Don Alonso por Mendo; la valentía y la destreza nada valen

ante un arcabuzazo. El papel del caballero pasa a ser decorativo, puede ser un cortesano o un marginado. En el caso de Don Alonso es de cortesano. Así se dedica a las corridas de toros, aunque todavía no llega al extremo de utilizar su astucia para sobrevivir en la corte, pero tampoco es un guerrero feudal que luche y gane con la fuerza de su brazo otros territorios. Es un caballero de fasto y galanura, pero con recursos, fama y honor. Es un caballero en transición, aunque lejos del caballero muerto de hambre de *El Lazarillo*.

Como caballero Don Alonso tiene notable fama. El rey, refiriéndose a él expresa: "es hombre / de notable fama y nombre (vv. 1599-1600) (3). Es conocido por el Condestable como el caballero por antonomasia de Olmedo (vv. 1596-1597). Fama como torero que tiene la capacidad de ganar estima como militar, así el rey dice de él: "Decidle que fama emprenda / en el arte militar, / porque yo le pienso honrar con la primera encomienda" (vv. 1606-1609). Tal actividad era muy estimada en aquellos tiempos, ya que un torero debe tener gran valentía para enfrentarse y dominar al toro. Además el que lo haga en fiestas lo hace ser famoso y que el público aquilate su maestría. Las corridas de toros con su crueldad, preparan a Don Alonso para las funciones militares de su futuro.

También Don Alonso es racional y reflexivo. Así notó que Doña Inés se impresionó con él y también considera la

posibilidad de que se engañe. No cree en el poder de la brujería: "No creo en hechicerías, / que todas son vanidades: / quien concierta voluntades, / son méritos y porfias" (vv. 984-987). Interpreta la sombra y al labrador que se le aparecen en su última vuelta a Olmedo como productos de su imaginación o "embustes de Fabia son" (v. 2280).

Es notable que Don Alonso falle en ser cuidadoso en su conducta, él que está orgulloso de su razón y que dice que el que no piensa no mira y mirar sin pensar es de ignorantes (vv. 166-168). A él no le pasa en su mente que su amor se oponga al honor, ni que los recursos (Fabia, engaños) que utiliza para establecerlo sean deshonestos. El sólo piensa que su objetivo de casarse con Doña Inés cumple con el *ethos* de su mundo y no para mientes en que sus medios no. En pocas palabras, le falta el cuidado que exige el honor.

Don Alonso como todo héroe trágico muestra una cualidad que llamo ceguera. Esta cualidad es causada por la confusión de valores de su entorno social. Sus impulsos en lugar de ser detenidos por la sociedad, son permitidos en cierta manera por esa desgana en implantar los valores reconocidos de los otros personajes (recordemos sobre todo al padre de Doña Inés) y la confusión de valores que tienen otros (Doña Inés, Don Rodrigo).

Ahora bien, como otros personajes trágicos tiene un exceso de actividad vital que le impide ser un virtuoso al

modo aristotélico. Como Edipo que tiene demasiada confianza en su inteligencia que le impide ver la posibilidad de que él sea el culpable o de la mucha energía con que busca a toda costa el culpable, o como Macbeth que por su terrible ambición considera en menos a su entorno social, o como Antígona o Cleón que son muy tercos en sus posiciones. En el caso de Don Alonso el exceso de ceguera lo hace creer que todo lo que haga caerá dentro de las reglas del honor. No es terquedad de defender una posición, pues el conflicto no lo tiene claro, tal vez sea más parecido a lo que le pasa a Macbeth que conserva obnubilada la razón, aunque no por ambición sino por amor. Como se ha dicho también, tales excesos tienen su correspondiente ayuda en el contexto en el que se desenvuelven los personajes. El que rodea a Edipo es confiado, la de Macbeth, incapaz; la de Antígona y Cleón, débil. Por su parte, la sociedad que rodea a Don Alonso es confusa, los actos de sus miembros no siguen valores precisos, sino que dan bandazos. Todas estas sociedades están desorientadas en cuanto a valores, "permiten" las fallas de los héroes trágicos mencionados.

Las excelentes cualidades que Don Alonso muestra y su gran actividad que siempre han estado conformes al *ethos* lo hacen ser en exceso confiado y no estar alerta a cualquier falla que pueda cometer. Él desea ser un excelso representante de su *ethos* como buen héroe. El ser un buen torero,

viajar a diferentes ciudades y demostrar su mérito, el conseguir un hábito de una orden militar, el ser un buen hijo pendiente de sus padres. En sus palabras: "Mal conoce a don Alonso / que por excelencia llaman "el Caballero de Olmedo" (vv. 685-687).

Es un buen hijo (único) con sus padres ancianos todavía vivos. Los respeta y quiere, pues deja a su objeto amoroso en Medina para avisarles personalmente que no ha sufrido ningún percance en la corrida de toros: "De mis padres el amor / y la obediencia me llevan" (vv. 2354-2355). Se da por descontento su limpieza de sangre (que no es descendiente de moros o judíos) y su cristianismo católico, prueba de ello es que el rey lo acepta como miembro de una orden militar.

Su físico corresponde a un buen representante de su ethos. Sabemos, por referencias de Doña Leonor, que es guapo (v. 236) y de su antagonista Don Rodrigo que lo ve de buen talle (v. 1336) y dice de él: "Pues si éste sirve a Inés, ¿qué intento en vano?" (v. 1354). Es joven; con toda la capacidad física que lo facultan para poner en acto los valores que representa. Es soltero y todavía sin responsabilidad de familia e hijos, aun cuando está cerca el ser el jefe de su familia por la ancianidad de su padre. Es, en resumen, un miembro que tiene la potencia para llegar a ser un sostén de su grupo social.

También Don Alonso como hombre de honor desea llevar su amor al matrimonio. Aunque inconsciente de que el amor que le tiene a Doña Inés va en contra del honor, él es sincero cuando le comunica a Fabia que su amor a Doña Inés "Es deseo / de su honor" (vv. 72-73), en otras palabras, no es su intención tener sólo una aventura sexual, sino encaminar su relación al matrimonio. Además le dice a la misma Fabia: "esperanzas de casarme / tan honesto amor me inclina" (vv. 177-178). Tampoco es un aprovechado, él reflexiona que "Bien sabe aquella noche / que pudiera ser mía. / Cobarde amor, ¿qué aguardas, / cuando respetos miras?" (vv. 1654-1657). Ya establecidas las relaciones amorosas, expresa: "Si quisiese la fortuna / que a mis padres les llevase / tal prenda de sucesión" (vv. 1893-1895). Y casi al morir le comunica a Tello: "Vos sabéis que fue mi amor / dirigido a casamiento". (vv. 2477-2478). No hay duda que su intención era el matrimonio; un fin noble y honorable.

Además, Don Alonso es consciente de su nobleza. Dice a Fabia: "que bien conoció que había / amor y nobleza en mi (vv. 164-165) al relatar su primer encuentro con Doña Inés. Al creer que Doña Inés se burló de él, expresa: "Mal conoce a don Alonso, / que por excelencia llaman / el Caballero de Olmedo" (vv. 685-687). Por último, al escuchar al labrador que le pide que no cruce un arroyo, él le contesta: "En mi nobleza, / fuera ese temor bajeza" (vv. 2410-2411). Otra

cuestión que muestra su consciencia de noble es la acción de salvar la vida de su antagonista, Don Rodrigo, aun sabiendo que es su rival en amores y sin importar los peligros a los que se expone, cree que el código del honor lo respetará el salvado y que por ello no le hará traición: "que esta deuda no permite / que un caballero tan noble / en ningún tiempo la olvide (vv. 2291-2293).

Otro rasgo de Don Alonso que lo acerca a otros personajes trágicos es su melancolía. Como ellos sufre de distracciones, de cierta dejadez, de sueños, de imaginaciones de muerte, por ejemplo, al partir de Medina para ver a sus padres, le dice a Doña Inés: "estas imaginaciones / solo un ejercicio triste / del alma, que me atormenta" (vv. 2235-2237). Recuérdese su sueño del azor y el jilguero y el suceso de la sombra. Esta melancolía la interpreto como producto de sentimiento de culpabilidad, mismo que se explicó en el capítulo anterior.

Por su parte, Doña Inés coincide en los siguientes características con Don Alonso: pertenece a una noble y rica familia, es joven, bella, inteligente, activa, aunque con una conducta apropiada a su sexo. Por ello, sale a la feria disfrazada de campesina y va en las mañanas a la iglesia, suponemos que acompañada. Ella es la mariposa, según ella dice, del sol que es Don Alonso, pero es ella la que atrae a su amado a su casa.

Para estudiar el papel que cumple Doña Inés en la obra es necesario detallar un poco el ideal de conducta de una mujer de clase alta de la época. Me baso en la obra *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives, en ella se nos dice que el mayor bien que tiene una mujer es su castidad que "no queremos tanto hacerla letrada ni bien hablada como buena y honesta" (4). Evitará pues el placer corporal: "cuán bestial cosa es el placer del cuerpo, por el cual no se debía mover un dedo de la mano, cuanto más perder el mayor y máspreciado bien que se puede hallar en la mujer" (5). Si pierde la virginidad sin casarse se hace merecedora de remordimientos propios, del desprecio de la familia, amigos y conocidos. La siguiente cita terrible da cuenta de ello: "Y si alguno quiere mirar claro, y no por tela de cedazo, hallará que las mujeres, cuando no saben guardar su castidad, merecen tanto mal, que no es bastante el precio de la vida para pagarlo" (6). Con el efecto de preservar la castidad de la mujer su educación será muy rigurosa, como se mostrará más adelante.

En la infancia no tendrá ninguna relación con los hombres ni siquiera como compañeros de juegos para impedir que se encariñe con ellos y conserven esa relación de más grandes. Menos aún de doncella; no hablará a solas con ningún hombre aunque éste sea su hermano.

La mujer joven, según el libro, debe desconocer el mal, apartarse de amistades y de pláticas con sirvientas. Como distracción del ocio, incitador de males, debe leer libros piadosos, hilar, labrar, quisar y rezar. Se evitará que piense, pues el pensamiento femonino es movible ligero y no muy firme; cae fácilmente en grandes peligros. No irá a fiestas ni bailará ni jugara naipes ni dados ni aprenderá música, tampoco debe hablar mucho, sus modales serán mesurados y nada estridentes: Deberá ser reposada y quieta. Serán austera en el comer y el beber, no se maquillará y olerá bien sin exageración. Tampoco debe salir de su casa y si lo hace debe ser tan tarde como sea posible y siempre con compañía de la madre o de una anciana o doncella honesta y teniendo bien cubierto el cuerpo y sin desviarse de su camino.

Lo que más crítica Juan Luis Vives es que la mujer caiga en la pasión del amor. Para él es la fuente de los principales males, si la doncella debe evitar todo contacto con el sexo opuesto y no ir a fiestas es para impedir que el amor nazca. Cita para caracterizar al gran mal a San Jerónimo:

El amor es un olvido de la razón muy cercano a la locura, feo vicio y poco conveniente al ánimo sano; turba a el entendimiento, desvia al ingenio, priva a la memoria, destruye las fuerzas, consume la hacienda, estraga la hermosura, quebranta los altos y generosos deseos [...]. (7)

Los enamorados, según él, sufren de diversas dolencias físicas como sudor y fiebre, además de que les atacan los celos, las añoranzas y la sujeción a terceras. Además de que trastorna la visión de todas las cosas haciendo lo bueno malo y lo malo bueno, la alto bajo y lo bajo alto "por donde llamamos liberal al pródigo, esforzado al loco atrevido, bien hablado al parlero, ingenioso al liviano, diligente al desasosegado, agudo al malicioso" (8). Por supuesto las mujeres están más inclinadas a él: "los echa y zabelle en mil suciedades abominables; pero en todo ello tiene mucho más poder en la mujer que en el hombre" (9).

Para este pensador español el matrimonio de una doncella debe ser concertado entre los padres de los novios sin que éstos estén enamorados, pues aquéllos tienen más experiencia y quieren el bien de sus hijos. La casada le debe al marido sobre todo castidad y buena fama.

En suma, se le pide guarde castidad por medio de la vergüenza y la templanza, es decir, recato o apartamiento de la sexualidad y de los otros placeres sensuales, además de la subordinación al hombre; sin gran educación ni tampoco independencia, tanto si es doncella como si está casada. Rasgos que en la obra de Lope también están presentes como ideales del honor y que los personajes los estiman como tales. Aunque Doña Inés los incumpla.

Así es más consciente de su conducta que su pareja. Le dice a Fabia: "ya que a mi padre, a mi estado / y a mi honor pierdo el respeto" (vv. 807-808), pues sabe que su amor es oculto, con un forastero y con la participación de Fabia como alcahueta. Doña Inés, al igual que su galán, tiene como objetivo de sus relaciones el matrimonio.

FABIA

Bien, ahora se expondrá a exponer cómo es el carácter de Fabia. El personaje de Lope está al acecho de cualquier cosa que pueda ayudar a sus fines. Se ha fijado que un forastero observaba atentamente a una campesina disfrazada en la feria de Medina. Ella lo guarda en su memoria, pues intuye que ahí se le podrá necesitar, es tan buena observadora que no se le escapa que la doncella pueda ser Doña Inés (vv. 62-68).

Fabia en toda la obra tiene mayores conocimientos (los cuales en ciertos casos casi llegan a la clarividencia) que los otros personajes, poniéndose en el rango del saber en una clase superior a ellos. Sabe quién es la amada de Don Alonso (vv. 62-68); malicia que Inés quiere hablarle, dice: "Y, ¡cómo si yo sabía / que me habías de llamar!" (vv. 259-260), sabe el pasado lujurioso del padre de Inés (vv. 295 y ss.). También conoce que el padre llegará más tarde, expresa: "Tarde vendrá" (v. 294). Igualmente adereza el papel que Don Alonso manda a Doña Inés (vv. 195-196). Pero es en el tercer

acto donde Fabia muestra su mayor saber: manda al labrador y a la sombra para advertir a Don Alonso, pues conoce de los grandes celos de Don Rodrigo y quizá los haya visto partir para la celada. Con esto no son asombrosas sus respuestas a la quejas de Doña Inés, al saber ésta que su padre será el nuevo alcalde de Burgos y que la llevará consigo, vale la pena reproducir el fragmento:

INÉS ;Ha de haber ausencia, Fabia!

FABIA Más la fortuna te agravia.

INÉS No en vano tanta tristeza
 he tenido desde ayer.

FABIA Yo pienso que mayor daño
 te espera, si no me engaño,
 como suele suceder,
 que en las cosas por venir
 no puede haber cierta ciencia.

(vv. 2526-2534)

Ella ha intuido que Don Rodrigo quiere asesinar a Don Alonso, le manda avisos (según mi interpretación) con la sombra y el labrador. Estos regresan y le dicen que Don Alonso porfió, suponiendo lo peor: que han muerto a su patrón, aunque con ciertas dudas. La misma explicación tiene lo que expresa Fabia al conocer la aceptación del padre de Doña Inés a su

matrimonio con Don Alonso: "El parabién te doy, / si no es pésame después." (vv. 2587- 2588). Este saber no se explica por la hechicería, sino por su mayor experiencia, su mayor malicia y su mayor inteligencia.

Otra característica de Fabia es su ánimo bromista. Lo vemos con Tello en varias escenas e incluso con Don Alonso, así ocurre cuando le miente, diciéndole que ha fracasado en su misión y que además ha sido golpeada (vv. 533 y ss.).

Ahora bien, es indudable que la obra de *El Caballero de Olmedo* muestra semejanzas con *La Celestina*. Una de las más notorias es la que se da entre los personajes de Fabia y Celestina. Tal parecido, en contraste, puede ser útil para comprender el papel de Fabia en la obra de Lope de Vega.

El punto central de su semejanza es el papel que desarrollan en los correspondientes argumentos: ser los intermediarios (terceras) entre los amantes, mismos que no pueden establecer relaciones sin su ayuda. Esto parece ser una contradicción, ya que en los dos textos los amantes comienzan sus relaciones sin la ayuda de las terceras. Recuérdese el encuentro de Calisto en el jardín de Melibea, el intercambio de miradas entre Doña Inés y Don Alonso en la feria de Medina, que son el primer contacto que los amantes tienen debido al azar.

La razón por las que entran en escena las intermediarias es diferente en cada caso. Calisto utiliza a Celestina

para que seduzca a Melibea en su nombre; el uso que Don Alonso hace de Fabia es más modesto, simplemente que sirva como mensajera, ya que Doña Inés ya está interesada por Don Alonso. Ambos empleos tienen un trasfondo común en el cual se explica la utilización de Fabia y Celestina. Los usos responden a la urgencia que tienen los amantes de disfrutar el amor emotiva y sexualmente de sus amadas. Esta prisa motiva que no sigan las normas del noviazgo formal, convirtiéndolos en transgresores de ellas. Al no transitar por el camino tradicional para obtener sus fines, practican una senda deshonestas, que entre otras cosas, los obliga a emplear a las terceras. Es interesante conocer que "La alcahueta o tercera -según Nagy- es sinónimo de persona que se entremete para facilitar relaciones ilícitas o que sirve para encubrir lo que se quiere guardar secreto o oculto" (10). En el capítulo "Honor" se explicó las causas de que una sociedad reglamente el noviazgo, aquí sólo se dirá que es necesaria una sociedad cerrada en descomposición para que exista la profesión de alcahueta.

Si el papel que tienen es parecido, los obstáculos a los que se enfrentan no lo son. Celestina se enfrenta con la resistencia de Melibea para aceptar el amor de Calisto, la cual es vencida con sagacidad por ella; por su parte, Fabia al tener desbrozado el camino, es únicamente una mensajera. Fabia tampoco tiene que convertir a un criado honesto en su

aliado como lo hace Celestina con Pármeno, ni unirse a criados para timar a su empleador. Podemos establecer la distinción entre sus papeles, sobre su fondo común de terceras, diciendo que Celestina es una alcahueta y Fabia una mensajera.

Además, mantienen semejanzas en su personalidad e historia. Ambas trabajan por dinero y son profesionales. Esto necesita ser ampliado. Su profesión es de amplio espectro, es un conjunto en el que se incluye lo siguiente: tercera, proxeneta, hechicera, vendedora de afeites, remenedora de virgos y curandera. Celestina y Fabia utilizan algunos como pantalla (vendedoras de afeites o de telas) para introducirse al ámbito de la amada del protagonista, sin por ello descuidar sus otras actividades. Son consultadas por los enamorados en casa de éstos. Ellos saben que su presencia indica algo deshonesto aun cuando los oficios de pantalla de las terceras cubran sus visitas de cierta ambigüedad, dado que pueden utilizarlas en algo no sancionado moralmente.

Viven de ser alcahuetas y están orgullosas de ello. El lucro que persiguen se lo dicta la necesidad: son pobres y viejas, sin bienes, sin familia; ellas solas deben ganar sus sustento. Su historia es muy parecida: prostitutas populares de jóvenes; de maduras, proxenetas y terceras (historias de vida que se sabe por sus propias palabras y por testimonios de otros personajes). Ambas aman el vino y la amistad, les

gusta los convivios, en donde hay lugar para los excesos sensuales.

Su profesión exige que sean del sexo femenino, pues tienen que entrar a un espacio doncellil. Las dos, por su historia, profesión e intereses tienen la visión de disfrutar el momento y la juventud y así lo proclaman. Son hechiceras o así lo creen ellas, aunque no se confían ciegamente de sus conjuros. Utilizan todo lo que tienen a su alcance, su observación de las pasiones o deseos, su experiencia vital. Siguen el refrán de "A Dios rogando (o el Diablo) y con el mazo dando".

Muestran muchas semejanzas como ya se apuntó arriba, pero tienen diferente función dentro de las obras y por ende distinta significación. A Fabia se le conoce menos que a Celestina debido a la menor extensión de la obra de *El Caballero de Olmedo* y también porque pertenecen a géneros diferentes, novela *La Celestina*, tragedia *El Caballero de Olmedo*. La obra de Rojas refleja un mundo, la de Lope intenta plasmar sólo las posiciones morales más importantes ante un grave conflicto. Fabia como personaje dramático está esquematizado, Celestina expresa más matices dentro de su carácter fundamental. Por otro lado, el personaje de Rojas tiene mayor importancia en la acción; transformando a Melibea y a Pármeno, mientras que el personaje de Lope cumple sólo con el papel de tercera-mensajera y en algo el del coro. El carácter de

Celestina; su codicia, su ancianidad que le hace ver en la aventura de Calisto su última oportunidad de tener dinero para su retiro, causa su desdicha y su muerte. En cambio el de Fabia no provoca ningún cambio en su fortuna ni en la de otros, aun cuando lo intentó, recuérdese los avisos que mando a Don Alonso. En suma, Celestina es un personaje protagónico, Fabia uno secundario y que al pertenecer a diferentes obras que corresponden a diversos géneros, cumplen diferentes funciones en ellas.

Se verá a Fabia según la ven los diferentes personajes. Don Alonso no cree que sea una bruja: "No creo en hechicerías / que todas son vanidades" (vv. 984-985), la considera con respeto (vv. 41 y ss.) y sospecha que es ella la que le ha mandado los avisos (vv. 2280 y ss. y 2382 y ss.). En suma, la estima como una buena tercera mensajera muy inteligente y nada más.

Tello se burla de ella y pone reparos a su participación en los amores de su amo, así dice: "Sin esto, también me espanta / ver este amor comenzar / por tantas hechicerías, / y que cercos y conjuros / no son remedios seguros, / si honestamente porfias." (vv. 954-959). A Tello le asusta que Doña Inés tenga ya pretendiente, Don Rodrigo, también lo espanta la hechicería usada en los amores y la deshonestidad que ello implica. Se opone, pero como criado tiene atadas las

manos. Esta reticencia de Tello se manifiesta en las burlas de que hace objeto a Fabia.

Estas burlas cumplen diferentes fines: ponen al descubierto sus ardides de lucro (vv. 185-188); rebajarla en presencia de otros, al ponerla como servidora del Diablo (v. 201); burlarse de ella a lo que contesta Fabia con la siguiente promesa: "Que tengo cierta morena / de estremado talle y cara (vv. 211-212) a la que Tello responde: "Contigo me contentara, / si me dieras la cadena." (vv. 213-214) palabras que tienen como fin mostrar su lealtad a Don Alonso e indicar el interés de lucro de Fabia. También la considera, aunque con gran exageración, como una bruja habituada a hablar con el Diablo (vv. 606 y 609) y que por medio a las amenazas la acompaña a sacar la muela al ahorcado. Sabe de la sagacidad de Fabia, pues se arrepiente de seducirla; ella se daría cuenta de sus planes (vv. 1935-1939), aunque Tello después lo intenta y Fabia lo maneja.

Así pues, la relación existente entre Fabia y Tello es ambivalente. Por un lado, se opone a ella en cuanto significa hechicería y deshonestidad, señalando con esto que fue iniciativa de Don Alonso traer a Fabia y no consejo de Tello, es decir, lo opuesto que en *La Celestina*. En otra parte está la alianza que hace con ella en la farsa de los disfraces y su acercamiento a ella para intentar socavarle la cadena de oro. Lo primero es motivado por su fidelidad a su amo, lo

quiere alertar ya su propio temor a la brujería (a sus efectos morales, a los castigos que se merecían los empleadores de ella), en el otro su interés. En ambos se palpa la ambigüedad de su actitud hacia el papel de Fabia como hechicera: la siente poderosa y al mismo tiempo merecedora de castigo y susceptible de ser engañada.

Por lo que toca a Doña Inés la ve, al principio, como una posible mensajera de Don Alonso, como lo es en realidad. Luego en su enojo en la confusión de las cintas cree que ella es la culpable y que sirve a Don Rodrigo. Aclarado esto, se convierte en su confidente, Fabia le corresponde a tal confianza poniéndose a disposición de ella para frustrar los planes matrimoniales de Don Rodrigo. Doña Inés la ve como una aliada y como amiga.

Don Rodrigo, el pretendiente despedido, la considera culpable de que Doña Inés se enamorara de Don Alonso aun cuando haya reconocido su superioridad como pretendiente a Doña Inés, y expresa: "Disculpo tu inocencia, si te abrasa / fuego infernal de los hechizos de ella" (vv. 2314-2315). Después en esta misma tónica expresa los grandes poderes que, según él, tiene Fabia (vv. 2320-2327). Es en suma el novio rechazado que amando a la mujer que lo rechaza, trata de defender tanto a su amada como a su vanidad, argumentando que Inés se enamoró de Don Alonso como resultado de las brujerías de Fabia.

Doña Leonor dice de Fabia lo siguiente cuando ésta intenta introducirse en su casa: "En casas de tanto honor / no sé yo cómo se atreve, / que no tiene buena fama; / mas ¿quién no desea ver?" (vv. 253-256). Ella también está presa de la ambigüedad del papel de Fabia: sabe que se dedica a cuestiones deshonestas, pero también sabe que tiene empleos, si no plenamente honestos, al menos permitidos y es a los que apela para dejarle entrar. Al principio Fabia desconfía de ella, pero después es una aliada aunque no muy entusiasta, simplemente permite y oculta a su padre y a su novio, Don Fernando, amigo de Don Rodrigo, lo que sucede.

Antes de exponer lo que considero el papel de Fabia en la obra, es interesante ver someramente lo que opinan dos estudiosos de la obra de Lope sobre el papel de Fabia. Ellos son Mc. Crary y Nagy; sus opiniones extremas cubre las otras tonalidades de otros críticos.

Mc. Crary piensa que Fabia es una bruja por las siguientes razones: primera, que los espectadores del siglo XVII de la obra creían en la hechicería, para ellos Fabia era una bruja. Para probarlo nos da una serie de datos sobre los juicios de brujería en los siglos XVI y XVII, según él, Lope ha manejado esta creencia en el texto. Segunda, Fabia prevee el futuro, cosa que no hizo Celestina. Escribe: "La clarividencia de Fabia llega a ser cada vez más patente" (11). Cuestión que se ha tomado como malicia más arriba. En

suma, para Mc. Cray Fabia "es un nuncio de Satán en la tierra" (11). Sugiere que ella por medio de su hechicería ha llenado de pasión a Don Alonso y a Doña Inés, y a Don Rodrigo de odio. Cree que Fabia es la que mueve todos los hilos de la trama y que favoreciendo la inclinación de estos tres personajes los ha hecho caer en sus pasiones.

Su interpretación coloca a los personajes como juguetes del Diablo (y por ende de Dios), dando a entender que el mensaje de la obra sería que las inclinaciones humanas son aprovechadas por el Diablo por intermedio de sus nuncios. Tengo reparos a esta lectura: los amantes en ella son castigados de algo que no son responsables, por estar inclinados a amar. Tampoco Fabia es castigada por ser el nuncio del Diablo. Esta interpretación minimiza la responsabilidad de los personajes, dando una visión de predestinación, de absurdo en la que el mal es el vencedor sobre el bien. Menos aclara las fuerzas reales del conflicto. Por otra parte, nada en la obra pide que hagamos responsable a Fabia del amor de los protagonistas, Mac Cray se defiende diciendo que las brujas tenían el poder de hechizar por medio de la mirada. Por mi parte, creo que ellos espontáneamente se enamoran. Y que si el público creía en las brujas era ambiguamente como hemos dicho de Fabia y Tello, en otras palabras, la brujería no excluye las explicaciones terrenales.

En el polo opuesto se sitúa Nagy, que refiriéndose a Fabia, aunque primero escribe: "La más poderosa Celestina en el teatro de Lope" (13), en el estudio que compara a las terceras lopescas con Celestina. Considera, al igual que Malkiel (14) que en las obras de Lope las terceras, en contraste con el personaje de Rojas, son empequeñecidas en su papel dentro de la acción y les niega la calidad de personajes complejos. Según él las causas de que Lope en sus comedias no haga de sus terceras personajes memorables como la Celestina son: la visión indulgente y superficial de Lope y el que sean comedias, es decir, obras que tienen el fin de divertir al público. Diversión que proviene, entre otras cosas, de la minimización del papel celestinesco de las terceras de Lope, incluyendo a Fabia. Así pues el papel empequeñecido de las terceras lopescas es debido al recorte que sufren, en comparación con la Celestina, de su papel protagonista y de las burlas que reciben de los criados que hacen desmerecer su papel diabólico. Concluye su libro con un ejemplo de Fabia en la que ésta pide a Tello la acompañe a sacar una muela de un ahorcado (vv. 486 y ss.) y lo amenaza con traer al mismo Diablo si no la acompaña, Nagy comentando esto dice:

Pero el público y el mismo gracioso saben que este diablo con que amenaza Fabia no es peligroso ni útil habitante de las tinieblas, igual que las viejas celestinescas lopescas no son figuras

demoniacas, sino unas viejas celestinescas que nos divierten, cumpliendo fiel y obedientemente el fin de la comedia. Mirando ello a la luz del nostálgico lector de *La Celestina* de Rojas, la autoridad y la concentración del modelo tradicional quedan diluidas entre las bromas y las risas de los actores y el público.

(16)

Hago las siguientes observaciones a lo que escribe Nagy, a pesar de lo que dice de Fabia, al unirla a otras terceras aminora el papel de Fabia, sin negar, como ya se ha dicho que Fabia no es un personaje tan complejo como la Celestina, ni que Fabia con Tello tengan escenas cómicas. No creemos que estas razones destruyan el papel dentro de la tragedia que le asignamos a Fabia, todo lo contrario. Si Nagy piensa que Fabia no contribuye a la acción ni que su carácter produce cambios en su fortuna como Celestina, para mí Fabia cumple un papel muy importante en la obra.

Fabia es un personaje sin honor debido a su profesión de alcahueta que va en contra de él. Al ayudar a los amantes es defensora del amor, del desec, del disfrute vital. Es por ello el personaje deshonesto de la obra.

Por lo que, para mí, Fabia cumple las siguientes funciones en el texto. Ser la indicadora de los amores deshonestos de los protagonistas, ser un elemento irónico de una posición moral en mayor medida que Tello, de los que no tienen honor y por lo tanto están fuera del conflicto de los

otros personajes. Sin embargo, ilustran una posición que critica al honor. En resumen, Fabia muestra la posición de los que están fuera del conflicto central, por lo que en consecuencia no es castigada.

Fabia junto con Tello forman algo similar a un coro griego en la tragedia de Lope. Pero si en la tragedia griega el coro representaba a un grupo de virtuosos sociales, Fabia es una marginada. Si aquél critica al héroe desde el centro de un sistema de valores o *ethos*, esta última lo hace desde una orilla. El coro defiende algo establecido, Fabia defiende los derechos del placer y de los deseos.

TELLO

Tello cumple el papel de gracioso, tal cual lo describe Montesinos (16): es un criado que siempre acompaña a su amo y que tiene la función dramática de contrastar la idealidad del caballero. Según el mismo autor tiene las características de fidelidad hacia su amo, sentido del humor y la visión realista de la vida, aparte, de su función dentro de la tragedia.

Prueba de la fidelidad de Tello hacia Don Alonso es cuando le sirve de sereno en la visita que hace su amo a la reja de Doña Inés. También ayuda Don Alonso ya moribundo a bien morir. Y es el que reclama justicia ante el rey para que los asesinos de su patrón sean atrapados y muertos.

Su sentido del humor lo practica con Fabia y sobre todo en la relación que hace de su aventura con ella al sacar una muela a un ahorcado. Además, en el juego de correspondencias que hace de la pareja amorosa con Calisto y Melibea y de el mismo con Sempronio. Siguiendo con su rol de gracioso, Tello es algo miedoso y fanfarrón.

Tello presenta una visión realista y práctica de la vida. Así atempera la exageración que Fabia hace de los obstáculos a su tarea de tercera (vv. 185-188). Tiene interés por el dinero, aunque más en sentido chusco que verdaderamente monetario (vv. 210-214). Dos cosas más que prueban su realismo son que se quedó con la capa que Don Rodrigo abandonó en la reja de Doña Inés y la autopropuesta de maestro de latín de Doña Inés para de ese modo favorecer la comunicación de los amantes.

Dentro de su visión práctica y realista está lo que llamamos su papel de consejero. Así le dice a Don Alonso "No hagas / algún disparate" (vv. 690-691) cuando éste quiere retar a Don Rodrigo. Expresa que Don Alonso con tantas idas y venidas ha hecho público su amor por Doña Inés y le aconseja: "Guardandole más decoro / en el venir y en el hablar" (vv. 898-899). También le indica el peligro de las rivalidades de los de Medina: "Advierte, señor, por Dios, / que toda esta gente es grave" (vv. 950-951). Ve mal que el amor de su amo tenga relación con la brujería: "también me espanta / ver

este amor comenzar / por tantas hechicerias / y que cercos y conjuros / no ser remedios seguros, / si honestamente porfias (vv. 954-959). Reprende a su amo cuando este melancólicamente le relata su sueño: "y no hagas / caso de sueños ni agujeros, / cosas a la fe contrarias" (vv. 1795-1797).

Tello, pues, cae dentro de lo que se espera de un gracioso, pero siéndolo, también cumple con una función dentro de la tragedia. Su función en ella es similar a la del coro griego (función que cumple con Fabia) en la que un personaje virtuoso socialmente, es decir, un adaptado social comenta y juzga, como ya vimos arriba, lo hecho por el protagonista trágico. Produce una crítica al desbordamiento del héroe.

DON RODRIGO

Don Rodrigo es un caballero al igual que Don Alonso y también interesado en defender su honor. Consciente de que ha actuado conforme a él se dirige retador a Don Alonso en el asunto de la reja: "Quien es / el que con tanta arrogancia / se atreve a hablar" (695-697). Don Rodrigo es de Medina, la ciudad de Doña Inés, por ello al darse cuenta de que su rival es un forastero se siente más lastimado en su honor.

Es el que guardando las formalidades y requerimientos del noviazgo pretende a Doña Inés. Se sabe que tiene dos años que visita a Doña Inés en su casa, en palabras de ella "me

sirve". Ve estas formalidades con cierta desesperación: "Hasta casarme con ella, / será forzoso que pase / por estos inconvenientes." (vv. 397-399). Pide formalmente la mano de Doña Inés a su padre, Don Pedro, mediante la intermediación de Don Fernando.

Don Rodrigo es un caballero eclipsado gradualmente por Don Alonso. Primero en el amor; Doña Inés prefiere a este último. Luego en la pelea en la reja; Don Alonso con Tello logran la retirada de Don Rodrigo y Don Fernando. El mismo sabe que El Caballero de Olmedo es superior: "O ¿Cómo quiero yo, si ya le adora, / que Inés me mire con semblante humano? (vv. 1355-1356) y poco después: "Él la enamora, / y merece, Fernando, que le quiera." (vv. 1358-1359). Ya en el tercer acto ocurre la gran humillación de la plaza de toros, en la cual no sólo es vencido en el toréo sino que es salvado de la muerte por su propio enemigo. Don Rodrigo muestra este sentimiento de extrema humillación al decir: "No puedo / sufrirlo" (vv. 1846-1847). Aquí es donde por primera vez expresa el deseo de matar a Don Alonso. Pues, según su óptica ha sido humillado como caballero y como enamorado. La última humillación que sufrira es cuando Don Pedro acepta como pretendiente de su hija a Don Alonso.

Este eclipse le provoca envidia y rencor y deseos de venganza aunque todavía no sabe de las conducta deshonestas de El Caballero de Olmedo. Le comunica a Don Fernando: "Yo me

quiero casar; vos sois discreto: / ¿qué consejo me dais, si no es matalle?" (vv. 1369-1370). Y después malicioso expresa: "Yo he de matar a quien vivir me cuesta / en su desgracia, porque tanto olvido / no pueda proceder de honesto intento" (vv. 1377-1379).

Al enterarse de la actuación deshonrosa de su rival, Don Rodrigo añade a su deseo de venganza por rencor el de vengar la deshonra sufrida. Ya había decidido matarlo por las humillaciones sufridas, ahora reafirma su decisión al conocer la devoción fingida de su amada y de los servicios de Fabia, aunque todavía cree en la inocencia de Doña Inés. Se lo increpa a Don Alonso antes de ordenar matarlo: "a afrentar los de Medina; / el que deshonra a Don Pedro / con alcaguetes infames." (vv. 2443-2445), ante la fatua valentía de Don Alonso, Don Rodrigo es terminante: "Yo vengo a matar, no vengo / a desafíos, que, entonces, / te matara cuerpo a cuerpo, / Tirale. " (vv. 2458-2461).

Don Rodrigo al contestarle a Don Fernando que por qué no se casa con Doña Inés y deja a Don Alonso con los despojos (vv. 1382-1384), él expresa: "Mortal desmayo / cubre mi amor de celos y de enojos." (vv. 1385-1386). Don Rodrigo está fuera de sí; fuera del honor que hasta este momento ha seguido. Los celos y enojos de su amor lo harán equivocarse. Una opción que tenía era acordar con Don Pedro el matrimonio, la otra vengarse del deshonor cometido por Don Alonso pero

sin sentimientos. El también en cierta forma es víctima de la confusión de valores. Actúa conforme al honor, pero en lugar de adquirir respeto con el asesinato de Don Alonso, sólo consigue ser ejecutado por órdenes del rey.

DON PEDRO

Don Pedro, el padre de Doña Inés es un ejemplo de confusión valorativa. Primero, no está en su casa ni deja vigilantes. Deja a su hija la posibilidad de que ella tenga participación en la elección de su esposo. Comenta que Don Rodrigo debe tener el amor correspondido: "Habláale Inés concertado / con la llave del favor" (vv. 757-758). El no ha buscado pretendiente a su hija. Sólo funciona como revisor de lo ya hecho y no como iniciador. Se le ve poca perspicacia, no sospecha de Fabia ni de la falsa vocación de su hija. Casi al final sabemos que acepta a Don Alonso como su yerno; cuando Doña Leonor le dice que su hermana está enamorada de él, se contenta con decir: "Pues si él tiene calidad / y tú le tienes amor, / ¿quién ha de haber que replique?" (vv. 2559-2561).

DON FERNANDO Y DOÑA LEONOR

Son la pareja amorosa adaptada que sorpresivamente, el padre de ella, Don Pedro, no sabe de su relación. Don Fernando como amigo de Don Rodrigo intenta atemperar los impulsos vengativos de éste. Aunque al ser humillado con él por Don Alonso expresa: "El es galán caballero, / mas no para escurecer / los hombres que hay en Medina" (vv. 1833-1835). Por su parte, Doña Leonor es una cómplice a regañadientes de su hermana.

EL REY DON JUAN

Este personaje cumple con el tipo de la comedia española correspondiente: es la fuente de todo poder y el justiciero. Así, en la obra es el que pide al Papa la autorización para cambiar el uniforme de la orden de Alcántara, el que ordena que los judíos y moros se vistan diferente a los cristianos y el que ha prometido a Don Alonso honra con la primera encomienda producto de la guerra. Es el que ante la demanda de justicia de Tello, responde: "Hacerla es mi oficio" (v. 2627). Es el que condena a muerte a Don Rodrigo y a Don Fernando, dejando a su mundo libre de los infractores.

CONCLUSIONES

Por último, una breve recapitulación de los personajes, según su función trágica. Tanto Don Alonso como Doña Inés son los héroes trágicos, ambos son los representantes de su mundo social, pero tienen un defecto de confianza o ceguera que les hace fallar en sus deberes sociales. Fabia y Tello, la alcahueta celestinesca y el criado, funcionan como un coro muy especial, que estiman el conflicto desde fuera y desde la adaptación desde una clase inferior, respectivamente. Don Rodrigo, el antagonista, es también un personaje trágico que actuó conforme al honor pero al igual que su rival, tuvo la grave falta de amar. Don Fernando y Doña Leonor son dos adaptados socialmente, de los que se sospecha que se aman. Don Pedro es el padre distraído, blando que no actúa coherentemente con un sistema de valores. El rey en su esperado papel de justiciero. Todos ellos cumplen muy bien con sus roles dentro de la tragedia coercitiva de Lope.

Malkiel dice que los personajes de *La Celestina* son complejos, apasionados y con visión trágica de la vida como guerra del mundo como acontecer no regido por una providencia moral (17). En contraste, en *El Caballero de Olmedo* se nota una confusión de ellos que provoca una actuación incongruente, sobre un fondo moral, aunque sin conciencia real de ella.

El Caballero de Olmedo al igual que *La Celestina*, muestra un desquiciamiento producido por la transición del mundo medieval al moderno, aunque en la última se nota mayor libertad en los personajes, en la primera se nota sobre todo una reacción ante esa libertad.

NOTAS

1. Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y Los Austrias*, p. 111, subrayado del autor.
2. Vicente Liorens, "Don Quijote y la decadencia del hidalgo" en *Aspectos sociales de la literatura española*, pp. 47-66.
3. Todas las citas de la obra están tomadas de la edición de Francisco Rico.
4. Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 9.
5. *Ibidem*, p. 22.
6. *Ibidem*, p. 56.
7. *Ibidem*, p. 148.
8. *Ibidem*, p. 160.
9. *Ibidem*, p. 153.
10. Edward Nagy, *Lope de Vega y La Celestina. Perspectiva pseudocelestinesca en "Comedias" de Lope*, p. 83.
11. William C. Mc. Crary, *The goldfinch and the hawk: a study of Lope de Vega's tragedy, "El Caballero de Olmedo"*, p. 73, la traducción es nuestra.
12. *Ibidem*, p. 81, la traducción es nuestra.
13. Nagy, *op. cit.*, p. 45.
14. Cfr. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*.
15. Nagy, *op. cit.*, pp. 182-183.
16. José F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega" en *Estudios sobre Lope de Vega*, pp. 21-64.
17. Cfr. Lida de Malkiel, *op. cit.*

CONCLUSIÓN

El resultado de la presente investigación es que la obra estudiada es una tragedia coercitiva. Que fue escrita con la intención de manejar las emociones de su público y encauzar sus conductas hacia los valores establecidos en una sociedad en transición, de propugnar el tradicionalismo del honor ante la modernidad del amor. Si se atiende a los resultados históricos, se puede decir que Lope y sus aliados detuvieron por muchos años la modernidad en España. El trabajo presente fue de desenmascaramiento, al mostrar las intenciones ocultas y su mecanismo. Esto, ¿va en demérito de la obra de Lope como texto literario?. No. Va en contra de su intención política original. Y espero sea el inicio de una nueva estimación de la obra en la cual se vean sus excelencias como modelo de la vida humana, pero estando alerta de sus intenciones políticas.

Además, se observó que *El Caballero de Olmedo* es una tragedia coercitiva de conflicto subterráneo. El conflicto entre el honor y el amor es dado de manera elusiva porque mostrarlo en su crudeza sería contraproducente a sus intenciones políticas. Hay otras obras de Lope con el mismo conflicto. Un ejemplo es la obra *El Duque de Viseo*, en ella

el conflicto entre el honor y el amor se da claramente, esto es así porque los personajes son reyes y príncipes; personajes que influyen de manera directa en el desarrollo de una sociedad. En cambio, en la obra analizada se está en el nivel de caballeros, en donde por una parte el honor no es tan exigente ni el amor es cosa tan condenable. Aun así, la obra cumple con su coerción de castigar a los personajes enamorados y dejar en el público un sentimiento de cierta justicia.

El método utilizado, el acercamiento genérico, permitió caracterizar a los personajes y al argumento de la tragedia coercitiva, al aplicarlo a la obra de Lope dio los principales lineamientos para su análisis. Así fue posible interpretar diferentes aspectos oscuros del texto: el sueño que tiene Don Alonso, su melancolía, la imagen del amor como muerte.

Al señalar el tema, el método llevó a comentar los valores en conflicto del amor y del honor y sus manifestaciones en los personajes. Se logró con base en su estudio, asignarle una función ideológica en la sociedad que la originó.

Creo, haber mostrado la pertinencia y productividad del método del acercamiento genérico con la interpretación expuesta de *El Caballero de Olmedo*.

Ahora bien, ¿qué pasó con la justicia poética de Parker? ¿Don Alonso es culpable? Creo que la pregunta está mal formulada. Se vio en el estudio que Don Alonso es en cierto grado ciego, inconsciente de su actuar y, que a la vez, el medio en que se desenvuelve es ambiguo, por lo que le permite actuar erróneamente. Su responsabilidad se diluye hasta cierto punto. No por ello es menos necesario el castigo del enamoramiento de los protagonistas, ya que esta en juego la permanencia (aunque sea idealmente, literariamente) de una sociedad. Con lo dicho, es claro que estoy más cerca de Parker que de sus críticos quienes niegan la justicia poética que según ellos destruye la ambigüedad cósmica del destino humano, pero que son ciegos a su particularidad histórica. Aunque hay que decirlo: Parker no profundiza en la concepción del género trágico y menos del de la tragedia coercitiva.

Quiero despejar nuevamente un mal entendido, el de que Lope llamó a su obra tragicomedia y en el trabajo se le conside una tragedia coercitiva. En el desarrollo se ha probado como la obra de Lope cumple con los rasgos del género trágico. Además la lectura se basa no en la intención de Lope, sino en la intención de la obra (1).

La tesis intentó dos cosas: dar una interpretación de la obra estudiada y desarrollar una metodología. La interpretación o lectura conlleva dos etapas, la comprensión y

la explicación (2). Comprender una obra literaria es darle un sentido, es elaborar, después de leerla, una hipótesis que de coherencia a la mayoría de sus elementos. Por su parte, explicar es relacionar un texto literario con teorías literarias y diversos contextos (lingüísticos, históricos, literarios) y con distintas disciplinas que den cuenta de varios aspectos de la vida humana (marxismo, psicoanálisis, feminismo, estructuralismo); los que posibilitan al lector comunicar a otros el sentido hallado o tema en su comprensión. En suma, dar una interpretación es insertar a una obra literaria en los diversos conocimientos humanos pertinentes para comunicar y tratar de convencer a otros de la hipótesis de lectura.

En el caso presente se consideró la obra de Lope como una tragedia coercitiva; se apeló a la teoría literaria que dio los conceptos de género, tragedia, héroe trágico, iluminación, conflicto, entre otros; al marxismo que ayudó a establecer relaciones mediadas entre el contexto histórico y la obra; al psicoanálisis que se siguió para comprender diversas acciones de los personajes; y a la antropología y a la filosofía para definir el honor y al amor, respectivamente.

El método que seguí fue el del acercamiento genérico, el cual consiste en analizar una obra de acuerdo al género que pertenezca. Género que debe ser de un nivel de

abstracción tal que de pie para comentar la mayoría de los elementos de una obra en su especificidad. Además, de que da cuenta de los aspectos formales, también muestra caminos para conectarla con su entorno social. Tanto el método como la lectura de *El Caballero de Olmedo* por el encaminada se dan imbricados.

Lo que he llamado tragedia coercitiva es un producto de lo que Goldmann llama concepción del mundo: "conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos" (3). Actualizado con los elementos específicos de lo obra de Lope.

Se han utilizado varias mediaciones entre la obra y la estructura económica en la que se inserta. Una mediación es lo que hemos llamado cultura del Barroco español, otra la tragedia coercitiva, otra más las fórmulas de la comedia española y otra más los conceptos del amor y del honor. Mediaciones que evitan un análisis mecanicista y general.

En la lectura de la obra estudiada espero haber evitado el eclecticismo, en otras palabras, de tomar "lo bueno" de diferentes teorías literarias y de distintas disciplinas humanísticas, sin darse cuenta de las contradicciones entre ellas existentes de sus supuestos básicos sobre la vida humana y la literatura. Creo haberlo evitado porque se jerarquizó las contribuciones de cada

una. Recuérdese que el intento, nunca alcanzado, fue dar una interpretación de la obra de Lope lo más global posible de ahí la apelación a tan diversas disciplinas.

Igualmente se ha tratado de eludir tanto el objetivismo que cree que la obra tiene un sentido único como del escepticismo que postula que tiene muchos. Así de acuerdo con la hipótesis del presente estudio, apoyada por la lectura del texto y sostenida por distintas disciplinas se ofreció una lectura de *El Caballero de Olmedo*. Se que otras hipótesis con estas u otras disciplinas sostendrán otras interpretaciones diferentes a la aquí vertida. Y si ellas están basadas en lecturas rigurosas del texto, también serán válidas (4).

La lectura que se expone de la obra de Lope es, creo, una interpretación válida. Pues cumple con las reglas de inclusividad, eficacia e intersubjetividad. Es inclusiva porque contiene la gran mayoría de elementos de la obra, es decir, se toma en cuenta la mayor parte de ella. Es eficaz porque al enfrentarse ante un escollo, por ejemplo, el sueño del protagonista, le da una solución coherente con la interpretación seguida. Además, al incluir la obra en el género de la tragedia coercitiva posibilita compararla con otras obras y relacionarla con su sociedad. Por último, cumple con el criterio de intersubjetividad, ya que se puede convencer a otros críticos de sus bondades.

Mi lectura es historicista en el sentido que "es la presuposición epistemológica de que el contenido de las obras literarias, y en general de los documentos culturales, recibe su inteligibilidad por su conexión con las condiciones sociales de la comunidad que lo produjeron o que estaba destinado a reflejar" (5) o porque "Explicar un texto es entrar primordialmente considerarlo como la expresión de ciertas necesidades socioculturales y como una respuesta a ciertas perplejidades bien ubicadas en el espacio y el tiempo" (6). Esta visión historicista no impide que se haya hecho con los conocimientos y necesidades de un lector de finales del segundo milenio.

En el proceso de interpretación de textos literarios una comunidad pone a prueba sus conocimientos sobre la literatura y la vida humana y la manera de evaluarlos, por lo que interpretar obras literarias es un gran paso para vivir en una sociedad verdaderamente democrática, que acepta que un texto puede tener diferentes lecturas, que acepta igualmente que hay una lógica que puede validar una lectura sobre otras y que no se siente perdida en una confrontación de valores, pues sabe que en el conflicto se produce responsabilidad y libertad. Como dice Paul Ricoeur interpretar "es apuntar hacia un mundo posible" (6).

Por último, quiero dar aquí una respuesta a la crítica que dice que se olvidaron los rasgos progresistas de

El Caballero de Olmedo. En verdad, no se olvidaron. Se mostró como Lope de Vega retrata un amor verdadero y como caracteriza a los protagonistas con rasgos positivos y libertarios. Tampoco se olvidó la función social integradora del texto de Lope. Es cierto que se cargó la atención a este último lado; fue debido a la meta de ofrecer una lectura global e historicista de la obra. Sin con ello minusvalorar la talla de Lope de Vega como escritor. Lucien Goldmann comunica bien esta situación en las palabras que siguen:

casí todas las grandes obras literarias tienen una función parcialmente crítica, en la medida que, al crear un rico y múltiple universo de personajes individuales y de situaciones particulares -universo organizado por la coherencia de una estructura y de una visión del mundo- dichas obras tienen que encarnar también las posiciones que ellas condenan y, para dar concreción y vitalidad a los personajes que los encarnan, a expresar todo lo que humanamente se puede formular en favor de la actitud y del comportamiento de estos.

Quiere decir que tales obras, aun cuando expresan una particular visión del mundo, tienen que formular también, por razones literarias y estéticas, los límites de esa visión y los valores humanos que es preciso sacrificar para defenderla. (7)

Sólo con algunas alusiones me refiero a lo que los lectores modernos, nosotros, vemos en la obra de Lope. Es claro, que

estructuralmente, simbólicamente podemos identificarnos con el protagonista, pues a que dudar que la nuestra es también una época trágica.

NOTAS

1. Cfr. Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. En donde se muestra como la interpretación de una obra literaria es un compromiso entre el texto y el lector, la intención del autor queda fuera.
2. La descripción de la interpretación está basada en el ensayo de Mario Valdés "De la interpretación" en Marc Angenot, et al. (ed.). *Teoría literaria*, pp 317-330.
3. Lucien Goldmann. *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*, p. 29.
4. Cfr. Paul R. Armstrong. *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*. Aquí el autor define a la obra literaria como heterónoma, es decir, tanto independiente como dependiente de la interpretación de un lector.
5. Ricoeur, *op. cit.*, p. 101.
6. *Loc. cit.*
7. Lucien Goldmann, "La sociología de la literatura. Definición y problemas de método" en *Marxismo y ciencias humanas*, p. 74.

BIBLIOGRAFIA

DIRECTA

- Lope de Vega. El Caballero de Olmedo, edición de Francisco Rico, 3a. ed. enteramente rehecha, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981 (Letras Hispánicas, Núm. 147).
- El Duque de Viseo, edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, Núm. 26).
- Fuente Ovejuna/El castigo sin venganza. México, Origen-OMGSA, 1984 (Historia Universal de la Literatura, Núm. 72).
- Peribañez y el Comendador de Ocaña, edición de Juan María Marín, 5a. ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1983 (Letras Hispánicas, Núm. 96).

ESTUDIOS CRITICOS SOBRE EL CABALLERO DE OLMEDO

- Brancaforte, Benito, "La tragedia de El Caballero de Olmedo", Cuadernos Hispánicos, Núm. 286 (abril de 1974), pp. 93-106.
- Casa, Frank P., "The dramatic unity of El Caballero de Olmedo", Neophilologos, L (1966), pp. 234-243.
- Casualdero, Joaquín, "Sentido y forma de El Caballero de Olmedo", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXIV (1975), pp. 318-128.
- Doménech, Ricardo, "Trasfondo mítico de El caballero de Olmedo" en Ricardo Doménech (ed.), El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, pp. 99-120.

- Gérard, A. S., "Baroque unity and the dualities of El Caballero de Olmedo", *The Romanic Review*, LVI (1965), pp. 92-106.
- González, Serafin, "Amor y matrimonio en El Caballero de Olmedo" en José Amezcua y Serafin González (ed.). *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del Coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, México, UAM, 1990, pp. 129-138.
- Hesse, Everett W., "Capítulo segundo: Lope de Vega. El Caballero de Olmedo" en *Análisis e interpretación de la comedia*, 3a. ed., Madrid, Castalia, 1970, pp. 13-30.
- King, Willard F., "El caballero de Olmedo: Poetic justice or destiny" en David Kossoff y José Amor y Vázquez, *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 367-379.
- Livingstone, Leon, "Transposiciones literarias y temporales en El Caballero de Olmedo" en David Kossoff y José Amor y Vázquez, *Homenaje a William L. Fichter, Estudios sobre el teatro antiguo hispánico*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 541-553.
- Marín, Diego, "La ambigüedad dramática en El Caballero de Olmedo", *Hispanófila*, Núm. 24 (1965), pp. 1-11.
- Mc Crary, William C. *The goldfinch and the hawk: A study of Lope de Vega's tragedy, El Caballero de Olmedo*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1968.
- McGaha, Michael, "The Structure of El Caballero de Olmedo" *Hispania*, LXI (1978), pp. 451-456.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "El Caballero de Olmedo" en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo 5, edición ordenada y anotada por Don Adolfo Borsilla y San Martín, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1925, pp. 66-116.
- O'Connor, T. A., "The Knight of Olmedo and Oedipus", *Hispanic Review*, LXVIII (1980), pp. 391-413.
- Rico, Francisco, "La poesía dramática de El Caballero de Olmedo" en Lope de Vega *El Caballero de Olmedo*, 3a. ed., edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 13-35.

GENERAL

- Agamben, Giorgio, "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la melancolía". *Revista de la Universidad de México*, XXXVII (marzo de 1982), pp. 25-33.
- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. (La Nueva Biblioteca, Núm. 13).
- Aristóteles. *La poética*, trad. García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Armstrong, Paul B. *Lecturas en conflicto: Validez y variedad en la interpretación*, México, UNAM, 1992.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1982 (Paidós Studio, Núm. 23).
- Beristáin, Helena, "Género" en *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, pp. 236-242.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido #1, teoría y práctica*, México, Nueva Imagen, 1980.
- Castro, Américo, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *Revista de Filología Española*, III (enero-marzo de 1916), pp. 1-50.
- , *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus Ediciones, 1976.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- Connaughton Hanley, Brian Francis. *España y Nueva España ante la crisis de la modernidad*, México, CONAFE, 1983 (SEP/80 Núm. 44).
- Corti, María. *Principios de la comunicación literaria*, México, Edicol, 1978.
- Defourneaux, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires, Librería Hachete, 1964.

- Corti, María. *Principios de la comunicación literaria*, México, Edicol, 1978.
- Defourneax, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires, Librairie Hachete, 1964.
- Domenech, Jean-Marie. *El retorno de lo trágico*, Barcelona, Ediciones Península, 1969 (Historia/ciencia/sociedad Núm. 46).
- Dominguez Ortiz, Antonio. *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Ediciones Alfaguara-Alianza Editorial, 1961 (Alianza Universidad, Núm. 42).
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Ermatinger, E., "La ley en la ciencia literaria" en E. Ermatinger et al. *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 353-400.
- Freud, Sigmund, "El malestar en la cultura" en Néstor A. Braustein (ed.). A medio siglo de El malestar en la cultura de Sigmund Freud, pp. 22-116, México, Siglo Veintiuno, 1986.
- Ganz, Fedor. *Ensayo marxista de la historia de España*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1977 (Colección 70, Núm. 153).
- Goldmann, Lucien, "El concepto de estructura significativa en la historia de la cultura" en Antonio Paoli (ed.). *La comunicación*, México, Edicol, 1977 (Sociología/conceptos, Núm. 2), pp. 137-149.
- , "El estructuralismo genético en sociología de la literatura" en Roland Barthes et al. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969, pp. 205-234.
- , *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*, Barcelona, Ediciones Península, 1985 (Historia/ciencia/sociedad, Núm. 32).
- , "Importancia del concepto de conciencia posible para la comunicación" en Jaime Goded (ed.), *Antología sobre la comunicación humana*, México, UNAM, 1976 (Lecturas Universitarias, Núm. 32), pp. 79-90.

- Hegel. *Poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949 (Austral, Núm. 773).
- Jaeger, Werner. *Paidea: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- López Soria, José Ignacio. "Lukács y la tragedia", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 28 (enero-abril de 1984), pp. 143-156.
- Lukács, Georg, "Capítulo 2: La novela histórica y el drama histórico", *La novela histórica*, México, Era, pp. 103-206.
- Georg Lukács. *Obras Completas 1. El alma y las formas/ La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1970.
- Lloréns, Vicente. "Teatro y sociedad. De la tragedia al drama poético en el teatro antiguo español" en *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 5-45.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*, 3a. ed., Barcelona, Ariel, 1983.
- Poder, honor y élites en el siglo XVII, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1979.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, México, Juaquin Mortiz, 1961.
- Marx y Engels. *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, Futura, 1976.
- McCurdy, Raymond R., "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico" en David Kossol y José Amor y Vázquez. *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 525-535.
- Menéndez Pidal, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940 (Austral, Núm. 120).
- Mignolo, Walter. "¿Qué clase de textos son géneros? Fundamentos de tipología textual", *Acta Poética* 4-5, México, UNAM, 1983, pp. 25-51.

- sobre *Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1969, pp. 21-64.
- Morby, Edwin S., "Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope", *Hispanic Review*, XI, 3 (1943), pp. 185-209.
- Nagy, Eduardo. *Lope de Vega y La Celestina. Perspectiva pseudocelestina en comedias de Lope*, Xalapa Veracruz, Universidad Veracruzana, 1968 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, Núm. 39).
- Nietzsche. *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (Austral, Núm. 356).
- Noriega Cantú, Alfonso. *El humorismo en la obra de Lope de Vega*, México, UNAM, 1976.
- Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*, España, Salvat-Alianza Editorial, 1971 (Biblioteca General Salvat, Núm. 9).
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote/Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (Austral, Núm. 1350).
- Palmer, Jerry. *La novela de misterio /thrillers). Génesis y estructura de un género popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española 1450-1650*, Madrid, Cátedra, 1986.
- . *The approach to the Spanish drama of the Golden Age*, London, The Hispanic and Luso-Brazilian Council, 1957.
- Parker, Geoffrey. *Europa en crisis 1598-1648*, México, Siglo Veintiuno, 1980 (Historia de Europa XXI).
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Tiempo nublado*, México, Origen-Planeta, 1985.
- Petsch, Robert. "El análisis de la obra literaria" en E. Ermatinger et al., *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 251-292.
- Pitt-Rivers, Julian, "Antropología del honor" en *Antropología del honor o política de los sexos. Ensayos de*

- antropología mediterránea*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 17-40.
- , "Honor" en David L. Sills (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, v. 6, E. U. A.: The Macmillan Company and The Free Press, 1968, pp. 503-511.
- Ricoer, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo Veintiuno, 1995.
- Roway, Allan, "La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, de modo y de la clase" en Malcom Bradbury y David Palmer, *Crítica Contemporánea*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974, pp. 99-135.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau, México, Leyenda, 1945.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "La concepción de lo trágico en Marx y Engels" en *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1983, pp. 120-134.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- Ter Horst, Robert, "From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy", *Modern Language Notes*, XCII (1977), pp. 181-201.
- Timoféiev L., *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979.
- Tonda Mazón, María de la Concepción, "El amor en Karl Marx", *Críticas de la Economía Política 18/19*, México, Ediciones El Caballito, 1981, pp. 3-77.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1985.
- , "Poética" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno, 1986, pp. 98-99.
- "Tragedy" en *The New Encyclopaedia Britannica*, 15a ed. Macropaedia, v. 18, London, 1981, pp. 580-593.
- Vega, C. F. de la. *El secreto del humor*, Buenos Aires, Nova, 1967 (Arte y Ciencia de la Expresión).

- Valdés, Mario, "De la interpretación" en Marc Angenot et al. (ed.). *Teoría literaria*, México, Siglo Veintiuno, 1993, pp. 317-330.
- Vernant, Jean-Pierre, "La tragedia griega: problemas de interpretación" en Richard Macksey y Eugenio Donato, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 295-317.
- y Pierre Vidal Naquet. *Mito y tragedia I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987 (Ensayistas, Núm. 138).
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940 (Austral, Núm. 138).
- Von Martin, Alfred. *Sociología del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Weisz Carrington, Gabriel. *La máscara de Genet*, México, UNAM, 1977 (Opúsculos, Núm. 90/Serie Ensayos).
- Woodkrutch, Joseph, "La falacia trágica" en Wilburt Scott (ed.), *Principios de crítica literaria*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 112-127).
- Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual*, 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.