

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas  
**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)  
**Band:** 14 (1988)  
  
**Artikel:** Gala, flor y sueño de un caballero  
**Autor:** Verdú de Gregorio, Joaquín  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-258730>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## GALA, FLOR Y SUEÑO DE UN CABALLERO

Sería el coro expresión de ese sentir poético – nostalgia y mito – del hombre originario, cuando en comunión con la naturaleza y lo divino era solidario con el universo y con lo que en él habitaba; era coro y su voz se fusionaba con las voces y su movimiento era ritmo, del que surgían la música y el canto. «Y en música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad, y, sin embargo, está compuesta de fugaces instantes»<sup>1</sup>.

Y ese fugaz instante, desprendido, sería la nota; como el hombre desprendido del coro, sería mendigo y héroe de su tragedia. Mas todo desprendimiento o separación supone una desarmonía. Y así surgiría lo órfico, lo infernal que subyace en toda creación y que se desentraña en el gemido-música; escala de notas que buscan la armonía.

Lo peculiar de lo órfico, marca y señal del alma griega es que el gemido no es queja desesperada, imprecación, sino dulzura secreta que sale de la entraña del infierno. El arte griego, aún la tragedia, es solidario de Orfeo, no lo desmiente<sup>2</sup>.

Queda, pues, el hombre, con su queja, desprendido del coro; cae en el tiempo del abandono de lo divino, debiendo padecerse para trascender el sueño inicial que le habita; despertar ese sueño de ser que fluye en conflicto con el universo circundante.

Y queda presente, en su variedad de significaciones, el coro; reminiscencia de esa armonía primigenia; oráculo y magia... pues la tragedia no era en su origen

sino coro, y nada más que coro..., coro de entidades naturales, cuya vida subsiste de una manera casi indeleble detrás de toda civilización y que, a pesar de las metamorfosis de las generaciones y las vicisitudes de la historia de los pueblos, permanecen eternamente inmutables<sup>3</sup>.

El coro se irá, con el transcurso del tiempo, ocultando, mas nunca desaparece. En el teatro de Shakespeare se personaliza en un actor que recita el prólogo y el epílogo. En el teatro del Siglo de Oro, la figura del «gracioso» aparece como forma paródica de ese coro que, años más tarde, fluiría en la intimidad del soliloquio...

El coro deja el estrecho círculo de la acción para extenderse sobre el pasado y el futuro; sobre los antiguos tiempos y sobre los pueblos, sobre lo humano en general para desentrañar las grandes lecciones de la vida y expresar las enseñanzas de la sabiduría... como muralla viviente que rodea a la tragedia para aislarla del mundo real y preservarla en su ideal y en su libertad poética<sup>4</sup>.

Y así la copla que da origen al drama de Lope de Vega<sup>5</sup> tendría, en lo remoto, ése su sentido coral y a su vez popular; en lo mediato, fluída del anonimato del pueblo...

*Que de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo<sup>5</sup>.*

Sería como una nota separada de una armonía originaria, de su luz. Separada del canto. Y tendría la copla ese cariz de quejido rasgado, de un aleteo de pájaro solitario, de un tiempo que ha perdido su memoria y anda vagando en su búsqueda. Sería un quejido de muerte que llama a la vida – pues la flor es vida – en un instante. Sería como una nota desprendida de su armonía universal; una nota de muerte, no de un caballero, sino del caballero.

Un canto ritual, como siempre es la copla, que acompaña a una pérdida; la huella perdida del caballero que adquirió, ya siempre, su nombre en la muerte, en la noche en que fue muerto. Y este caballero, según el saber de la copla, transitaría entre dos espacios y en el uno habría sido gala – característica tan unida a la caballería medieval – y en el otro sería flor, matiz de la belleza. Entre Medina y Olmedo se situaría la acción según la copla, esa acción ya elevada a mito en las aguas del recuerdo popular. Integrado en el tiempo sin tiempo a través de la eterna repetición que preservaría en su constante ritmo un presente anhelado y perdido, el de aquel «tiempo del sueño». Y ahora ya será repetida cual conjuro o rito. Ritual del caballero que se trasciende en lo popular, en la copla.

Podría servir de alma a un romance, o ser disuelta en versos que le diesen mayor claridad en una elegía...

*Sombras le avisaron  
que no saliese,  
y le aconsejaron  
que no se fuese  
el caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

Mas al fundirse en el drama, ya no sería solamente romance; poesía sí, pero integrada en tragedia; el propio coro del canto ya está integrado en esa copla. Las sombras llaman a la unión de la nota perdida, de la copla perdida de ese canto universal, originario, a la unidad del coro; y es que las sombras recuerdan al coro que avise al héroe de los peligros de su camino. Avisan como anuncian los adivinos; aconsejan cual si llamase el núcleo familiar del que sale. Una llamada a no salir y más allá del salir, a no marchar, a no caminar... Coro y destino, mas aquí envuelto en sombras... «Herméticas, como el dios que les da nombre, como en la concepción de Giordano Bruno. Esas sombras que llaman a la unidad...»<sup>6</sup>

La muerte trágica de un caballero en un universo de sombras: la copla sería el grito que ha quedado en la memoria del pueblo y las sombras el canto que anuncia o desea cortar el grito trágico. Sería poesía y tragedia en el sueño de un caballero surgido de las sombras, quizás sombra en sí mismo. De un caballero, el ámbito de cuyo destino se bifurcaría entre dos ciudades: Medina y Olmedo, como la copla sugiere; el espacio final sería el originario, el lugar que daría nombre al caballero, y así se llamaría *El Caballero de Olmedo*, que tendría como en las antiguas hazañas de las leyendas que realizar su camino iniciático, su prueba, para ser gala y flor.

Mas sería un sueño, como sueño es el inicio de toda tragedia y pudiera ser el sueño del caballero o el caballero-sueño. Así habría quedado en el recuerdo de las gentes, cual sueño de historia y habría llegado a copla, en esa repetición inmemorial que alude a la memoria creativa, al preconsciente o a la memoria-madre de todas las musas.

Pero la copla, como ya dijimos, tiene un sentido de pérdida para hallarse en algo; será quizás en «nupcias» donde hallaría su sentido, como un espejo de la unidad perdida. Y así sería un

suceso semejante a la búsqueda de Orfeo que desciende-asciende hasta los infiernos de Eurídice. Y ese sería el sentido de la gala. Una promesa de amor y música.

Queda el aspecto de la flor: sería el otro aspecto de una tragedia, el de salir en búsqueda de nupcias con el amor y la belleza y como contraste los celos, la artificiosidad y la pérdida que conlleva el miedo.

Partirá el drama de Medina, de la ciudad, espacio renacentista, en su luz diurna; espacio artificial, frente al espacio natural del campo, que reaparece como universo encerrado entre la citada ciudad y Olmedo; el campo nocturno, y el que mejor corresponde a este caballero surgido más hondamente de aquel espacio en el que el sueño y la fábula tendrían su lugar. Mas ya, espacio oscurecido y final; y trágicamente el más propio para la gala y la flor.

Y este claro-oscuro tan propio del barroco, este sentido de engaño va a estar presente a lo largo del drama... Esa falsa claridad de la ciudad en donde el caballero pretende despertar de su sueño en el amor. Y de amor son las primeras palabras que del caballero se escuchan al iniciarse el drama, ya anuncia el destino de nupcias en esa dualidad que pretende unificarse. En otro aspecto, es la semántica de sueño que pretende abrirse a la realidad, si es que la realidad estuviese dispuesta para recibir el sueño.

*Ojos, si ha quedado en vos  
de la vista el mismo efecto,  
amor vivirá perfecto,  
pues fue engendrado de dos;  
pero si tú, ciego dios,  
diversas flechas tomaste,  
no te alabes que alcanzaste  
la victoria que perdiste,  
si de mí solo naciste,  
pues imperfecto quedaste.*

La propia antítesis – tan unida a la creación barroca – expresa esa dualidad que anuncia el destino trágico del uno y expresa, por otra parte, ese descubrimiento del amor a través de la mirada, antes de la palabra, en la visión de la belleza, lo que lleva implícita la escondida tragedia de la visión.

Pues esa belleza-amor parece ya anunciarnos que el amor del caballero ha de realizarse en sueños. Y sueño y belleza asientan la natural y prístina imagen y parecen alejados del

universo de la ciudad y más aún de la ciudad barroca artificial en su imaginería. La belleza eleva el sueño a la imagen, es visión y así nos lo hace sentir el caballero. La belleza encierra por otra parte un misterio indescifrable en vida:

La belleza hace el vacío – lo crea – tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniere desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces su rostro: polvo o ceniza. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Mas la belleza que crea ese vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sano donde queda intangible. Un espacio donde al ser terrestre no le es posible instalarse, mas que le invita a salir de sí, que mueve a salir de sí al ser escondido, alma acompañada de los sentidos; que arrastra consigo al existir corporal y lo envuelve, lo unifica. Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aún la de ser él, él mismo; entrega sus sentimientos que se hacen unos con el alma<sup>7</sup>.

Y así fluye Inés, la dama, a quien también ensalza el canto del caballero en belleza-luz:

*Por la tarde salió Inés  
a la feria de Medina,  
tan hermosa, que la gente  
pensaba que amanecía.*

Y es ese reflejo de la belleza lo que queda en el caballero; pero de una belleza que sería aurora irrepetible, como anunciando otra, la aurora de la verdadera imagen, la de la verdadera belleza. Esa belleza que aparece velada, disfrazada de labradora, encantando su verdadera identidad. Suave anuncio del labrador que al final recitaría la copla. Sería un instante de belleza que formularía el sentido de unidad que, más allá de lo terreno, le eleva a ese otro universo que parece contener reminiscencias platónicas.

Y es que el arquetipo platónico de la unidad, de la reminiscencia, parece presidir esta y todas las épocas, aunque tantas veces se oculte la doctrina de la contemplación de la belleza que nos conduce a esa visión de la belleza anterior, a esa unidad.



Situado en otra época, quizás fuese un sueño para ser despertado en alguna imagen del frontispicio de una catedral gótica o en el inacabado instante reflejado en un cuadro que albergara todo su misterio, como sucedería en *La tempestad* de Giorgione. Mas la belleza de la dama de Lope no está destinada a ser despertada en el fuego; está exenta de él; no podrá ser una belleza para la posesión, sino para la contemplación y de ahí surgirá en otro aspecto la tragedia: la intersección, en ese espacio, del amor cortés tan próximo al universo medieval. No es de matrimonio, de convención, la llamada misteriosa de esta belleza, quizás de nupcias, mas de desposeídas nupcias.

La ciudad se interfiere en esa visión. Una ciudad es ese espacio ya histórico, no de fábula o de sueño, ya delineado hasta en sus laberintos, ya determinado en sus fronteras. Lugar, al parecer, no permitido al caballero, sino destinado como prueba, pues ya estaba dictado en el canto que debería ser gala y flor. Y surgiría una interferencia, la de otro mundo, otros seres despertados en la historia y encadenados a ella. Formas reales que quiebran la mediación, el anuncio nupcial. Pues el anuncio, la copla, era de un sueño que supone un imposible descenso. Y aquel misterioso pájaro que anunciaba a Melibea la presencia de Calixto, se personifica en Celestina, la mediadora, y ahora en la curandera Fabia. Incapaz de sueño y de belleza, no podrá ser engendradora, sino diabólicamente transformadora, mediadora en el descenso hacia ese otro aspecto del amor que se manifestaría en la pasión y lo ahogaría en su enfermedad. El universo del engaño, del ingenio y del negocio se integra, lo inmanente ahoga lo trascendente. La mediadora será trágicamente anunciadora, en el engaño del amor, de esa expresión que revela en su fuego la tragedia de un destino:

*Ayer  
te vi en la feria perdido  
tras una cierta doncella,  
que en forma de labradora  
encubría el ser señora,  
no el ser tan hermosa y bella;  
que pienso que doña Inés  
es de Medina la flor.*

Es extraño ese presagio inconsciente de la mediadora, de la flor de Medina que anuncia la flor de Olmedo, de la belleza que anuncia la muerte.

No, no es de fuego esa historia, sino de aire como la copla. Y ese fue el desatino del caballero que quiso descender de su sueño, despertarlo en aquel lugar, en la ciudad barroca.

*Acertaste con mi amor:  
esa labradora es  
fuego que me abrasa y arde.*

Y la belleza debe quedar intacta, virginal, arquetipo de la dama en Lope, imagen aún no encarnada, que espera su presencia o el espacio adecuado para germinar. La creación de lo increado a que llama la belleza. Tiene la belleza de la dama, como la copla, ese secreto de lo arcano y el entrar en ello puede suponer peligro semejante al que conlleva el entrar en el antiguo centro de los templos, en lo sagrado.

A la ciudad acude el caballero, mediante su engaño, engañándose, pues su visión se ensombrece en ese espacio que en la ciudad se pierde; y la inversión del sueño del caballero hará aparecer los habitantes de la ciudad, creer en ellos, y aparecerán como una imaginería – todo el Barroco en ella se encierra – y, cual vio a Inés como labradora siendo dama, verá en Fabia la curandera, el medio de sanar su pasión:

*¡ Oh, Fabia! ¡ Oh retrato; oh, copia  
de cuanto naturaleza  
puso en ingenio mortal!  
¡ Oh peregrino doctor  
y para enfermos de amor  
Hipócrates celestial!  
Dáme a besar esa mano,  
honor de las tocas, gloria  
del monjil.*

Versión sagrada de lo profano, el mediador es la alcahueta, vestigio del arquetipo celestinesco... Y a su alrededor se irá a deslizar – extraordinario talento dramático y técnico de Lope – una danza para lograr, en su fantasmagoría de movimientos, disfraces y engaños, el medio que ofrece la ciudad para lograr el enfebrecido delirio, que no el sueño, del caballero.

Sería una imagen falseada del coro, del canto, disfraces que muestran esa faz excesivamente real para ser verdadera. Danza no de ofrenda sino de hechizo para el logro de una mercancía, medio de astucia para el negocio. No danza de la muerte, sino



danza de lo real sin sueño, constreñido en los límites de esa estricta realidad que impide toda trascendencia. Emparentada con ese mundo picaresco que se encierra en la ciudad, en sus límites, sin jamás lograr traspasarlos; pues en esa visión, ni hay albergue en el sueño ni lo hay para el sueño. Y aquí Lope nos muestra cuán bien conoce todos los ámbitos de lo teatral.

Tal es el sentido diferencial que se establece entre máscaras y rostro. La máscara que en el barroco oculta falsamente el rostro: engaño y disfraz. Y sería, en opinión de Bergamín, ese extremo de satanismo – ocultación y ambición – que pretendía ocultar toda la belleza, anegándose en la pseudo-belleza. La visión del pícaro es la del universo desintegrado en la destrucción del sueño. Y así aparece frente al sueño esa realidad que se ha negado a albergarlo: «La picaresca es una caballerisca invertida y el pícaro no es el anti-héroe, como se ha dicho, sino el anti-caballero»<sup>8</sup>.

«Lloren los ojos, mas no el alma»<sup>9</sup>, podría ser el aforismo senequista el que nos diese la pauta para vislumbrar más hondamente este teatro. Llanto ante la historia será el aspecto de comedia y esperanza, cual lo sería el de tragedia. Pues toda la obra de Lope está traspasada por esa música del alma, por el ritmo que le dictó el canto, por el encantamiento que le llevó al sueño.

La dualidad humana del fenómeno poético que nos señaló Baudelaire toma, al hacerse poesía, en el teatro y por el teatro, expresión extrema de sí misma, su más relevante evidencia. Si la poesía es el «diálogo del hombre con su tiempo», como nos dijo Machado, este diálogo, cuando se teatraliza por la poesía y para la poesía, puede decirse, sin paradoja, o con ella, que desnuda la historia. «La poesía y la historia todo puede ser uno», nos dijo Lope: que también, como Shakespeare, desnudaba la historia, temporalizándola en poesía, y naturalmente, como sobrenaturalmente, en drámica teatralidad<sup>10</sup>.

Hallaríamos dos niveles: el poético, más cercano al sueño o integrado en él, y el histórico, que podría albergar al sueño, mas no ofrece sus puertas para cobijarlo. La historia en ese tiempo era máscara y la poesía, la trascendencia, no hallaría su hueco, su posibilidad de despertar en la inmanencia. No hay posibilidad de síntesis alma-ciudad. No podrían encarnarse las potencialidades del arquetipo platónico, tal como aparecen expresadas en sus diálogos: *El Banquete*, *Fedón* y *Fedro*. Y si la belleza

traza un círculo de horror con sus hermanas, locura y muerte, de ahí que el filósofo, para encontrarse con ella «tenga que morir» (*Fedón*) o «deba enloquecer» (*Fedro*)<sup>11</sup>.

En otra faceta, lo que anuncia la tragedia del caballero, es el no poder ver encarnada la verdadera belleza en la ciudad. Aquella en cuya visión, según el Diálogo, el ser

adquiere alas y de nuevo con ellas anhela remontar el vuelo hacia lo alto; y al no poder, mirando hacia arriba a la manera de un pájaro, desprecia las cosas de abajo, dando lugar a que lo tachen de loco – y aquí se ha de decir que ése es el más excelso de los estados de raptó, y el causado por las cosas más excelsas, tanto para el que lo tiene, como para el que de él participa...<sup>12</sup>

Sería el destino, pues, del caballero, quedar en esa situación de locura o de sueño.

Mas en otro aspecto, según *El Banquete*,

éste es el momento de la vida... en que más que ninguno adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí... o es que no te das cuenta de que es únicamente en ese momento cuando se ve la belleza *con el órgano que está visible*, cuando le será posible engendrar, no apariencias de virtud... sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad; y de que al que *ha procreado* y alimenta una virtud verdadera le es posible hacerse amigo de los dioses y también inmortal, si es que esto le fue posible a algún hombre<sup>13</sup>.

Y es que en esta visión de la belleza, la caballería podría descender sobre la ciudad, llegar a la «vía cívica», al despertar su sueño en ella; sería posible en un espacio o para aquel espacio que ya es histórica construcción, historia que ha olvidado el sueño y la fábula y las imágenes que la habitan. Tendría una doble fluctuación el drama: sería la imposibilidad del caballero de despertar en el núcleo ciudadano – en ese espacio barroco – y el ideal caballeresco que era lema, cual paradoja imperante, sería falso, como lo era la representación de los habitantes, bajo cuya apariencia se cobijaban.

Así va a fluir en el drama lopesco una doble visión del caballero: el caballero del sueño, el poético, y el caballero de la ciudad, D. Fernando. Ambos contempladores de la belleza de Inés, mas en el uno llevará a consumir su destino en la muerte y el otro será el ejecutor, y el que presentará la otra faz del sentimiento que la belleza despierta: el no sueño, la envidia.

Podría ser como el espejo de la imagen mítica de los dos caballos que poblaban aquel universo anterior al tiempo, «el tiempo de sueños», que en el mito de Platón<sup>14</sup> aparece representado por dos caballos en que la fuerza terrena del uno arrastra al otro hacia el abismo. Sería la visión de una caída no enteramente consumada y que espera su salvación en el sueño; y así será la lucha entre el caballero del sueño y el caballero de la ciudad, unidos por esa belleza que quieren hacer tangible, y que en la entrega de la banda y el equívoco que conlleva ese jeroglífico de elección, de confusión, continúa urdiendo el hilo trágico, como la entrega del cordón de Melibea suponía ya un darse, un mostrarse, un salir de lo sagrado, representado en aquella ciudad por la casa o el templo.

Sería una lucha por la belleza y el destino que ello ha ido tejiendo. Mas debería según la copla ser el caballero, en Medina, gala. Debe obtener su gala en la fiesta. En la lucha entre el caballo, el caballero y el toro. Y así esta lucha, aparte de su entronque socio-histórico tan hondamente esclarecido por Américo Castro, motivo rememorador de una época perdida, tendría en su otra faz ese aspecto de lucha que hallamos en la *Idea del teatro* de la memoria de Camillo, en que «el alma del hombre se une a su cuerpo. Significa esto la imagen de Pasifae y el toro, pues Pasifae, enamorada del toro, significa el alma que, según los Platónicos, cae en estado de desear el cuerpo»<sup>15</sup>.

En el instante de gala, la lucha y el vencimiento del toro se incluyen más allá de su primera significación, pues en él se consuma la ruptura de las dos formas de caballero, la real-aparente y la soñada, ya que, al ayudar el sueño a la realidad o más concretamente el caballero héroe al antihéroe, en el sentido trágico, oculta y presenta el momento álgido de un enfrentamiento... Y así se habría cumplido el designio de la copla, se iría vislumbrando el enigma que encierra y la gala-llama es causa de la muerte, despierto el agente que irá a producirla.

Pero otro destino, el final, del caballero reclama el lugar que, según el autor, le dará su nombre. Debería seguir su camino hacia ese extraño espacio donde hallará el sentido de la flor. Como el caballero medieval debería ir hacia el centro del enigma de su aventura. Y así parece seguir despertando el sueño trágico, la segunda parte de la copla que ya es coro. Y el caballero sentirá ese misterio de la flor, el misterio de un amanecer que no sería suyo.

*Flores y aguas les decía,  
dichosa vida gozáis,  
pues, aunque noche pasáis,  
veis vuestro sol cada día.*

Ya es la flor, misteriosa, la que encierra el secreto; extraña intermediaria entre los enamorados; reflejo de Inés y que será final, nombre, del caballero. La flor de la luz, del sol para la dama, se trastrueca en extraño designio de temor y pérdida para el caballero:

*mis celos, mi amor, mi miedo  
digo en tu ausencia a las flores.*

Misterio que encierra la presencia de la flor que es llamada de una ausencia: aquí, la de la amada y más allá, la de la belleza. Mas esa ausencia implica que algo se consume. Temor de pérdida, recuerdo, reminiscencia.

Ya podría surgir la segunda parte de la copla, la de las voces para seguir tejiendo la urdimbre de la tragedia.

Y no ha nacido la copla del mundo de la ciudad pues la crónica de los pícaros sería canción de feria, se ocultaría en su propia historia excesivamente real; en una novela o una crónica más cercana a lo inmediato temporal o al pretender escapar de su calculado laberinto se llegaría a un paroxismo, a una distorsión de las propias imágenes sin vuelo y sin agua. Sería como templar la materia o proyectarla en formas sonámbulas; de ahí el esperpento. Una distorsión que buscando el sueño no halla sino la pesadilla, pesadilla de la calculada razón que estalla en monstruos. Falta la dimensión del sueño y por ello en la pintura bebe la luz, ahoga los colores...

Pero es volátil el sueño, intemporal, y por ello desea temporalizarse. Mas no se le da lugar. Deberá seguir...

Y así surgen en la copla las sombras del coro. El caballero-sueño que parece haber sido luz debe integrarse en la noche, es llamado a su noche.

*Si el sol que adorando estás  
viene de noche, que es más,  
Inés ¿de qué tiene pena?*

Sería el sol que debe pasar hacia la noche, ir hacia la noche. Y es en la noche cuando surgen las sombras... Pues ya la separación del caballero parece llevar aneja la muerte, conducirlo hacia ella:

[...]  
*tengo, pensando perderte,  
 imaginación tan fuerte,  
 y así en ella vengo y voy,  
 que me parece que estoy  
 con las ansias de la muerte.*

[...]  
*Parto a morir, y te escribo  
 mi muerte, si ausente vivo,  
 porque tengo, Inés, por cierto  
 que si vuelvo será muerto,  
 pues partir no puedo vivo.*

El barroco juego del desengaño ya anuncia en el alma del caballero su propio destino; pues si ausencia es muerte, ausencia de amor, esta ausencia de amor implica una muerte. Pero es la ausencia de Medina, las voces se lo avisan, que implicará su propia pérdida: le avisan que no salga, le aconsejan que no se vaya. Y el antiguo coro parece despertarse en la copla, como si la copla llevase reminiscencias de aquel comunitario canto.

*Sombras le avisaron  
 que no saliese,  
 y le aconsejaron  
 que ne se fuese  
 el caballero,  
 la gala de Medina,  
 la flor de Olmedo.*

Las sombras parecen llamarle para evitar el instante trágico del encuentro con la muerte. Sombras del coro. Sombras de un sueño, el sueño ancestral unido a los dioses. Pues

toda tragedia poética lleva en su centro un sueño que se viene arrastrando desde lejos, desde la noche de los tiempos y que al fin se hace visible. La visibilidad es la acción propia del autor trágico y del sueño mismo trágico. Todo en principio está ahí, en darse a ver y por eso es el despliegue de un instante, un solo instante en el que se abre el abismo infernal del ser humano, aprisionado en sus propias entrañas. El primer conato del ser, dentro del laberinto de las entrañas. Y así el protagonista está pegado a lo que sucede, pegado a su sueño<sup>16</sup>.

El sueño tiene un espacio propio para despertar. Pero ¿es el sueño de un canto o el canto de un sueño? No lo sabríamos. Tan sólo que el sueño, pese a las sombras, debe marchar del



lugar artificial donde no podría encarnarse, engendrar. Contempla sí, pero quizás esa contemplación le lleve a ese otro lugar, alejado de la ciudad, para estar cercano a aquel otro espacio de la «realidad histórica de la España medieval», cual es el campo, lugar natural...

Y el sueño, no lo olvidemos, ha sido prendido por la belleza, visibilizado en ella. Querría el caballero haber quedado en la ciudad, corporeizarse, tener las convencionales nupcias... mas su destino le llevaba a otro lugar, a ese lugar ya enunciado por la copla donde debería hallar su nombre. Ese espacio situado más allá de una ciudad – Medina – y cercano a otra – Olmedo.

No entiende enteramente, el caballero, las razones de su partida; serían las de acudir al lugar de sus padres, al lugar originario. Camina sin orientación: «Un hombre soy que voy perdido»... Y aparece misteriosamente un labrador que canta una copla, esa copla que le enseña la extraña, la infernal mediadora que parecía llevar el destino, Fabia, antes Celestina. La condenada al no sueño que debe raptar los sueños ajenos.

Y es extraña esa confluencia del labrador que canta la copla, el hombre de la tierra que ya antes de cumplirse el destino, lo anuncia y lo recoge. Lo eterniza. El pueblo recoge el canto del caballero.

Y ese caballero que no quiere quedar encerrado en el destino de la copla, de su sueño... querría engañar al destino, a su propio sueño:

*¡Qué de sombras finge el miedo!  
¡Qué de engaños imagina!*

Mas le avisó la voz del mensajero que no atravesase el umbral – aquí el río cual símbolo de la vida – ... demasiado tarde, cuando el destino le llama hacia Olmedo... Y así fluye la hermosa imagen del caballero que ve representada su propia muerte.

Ya el mensajero debe desaparecer. Ya sólo el Eco es la falsa simulación de la voz. Ya todo parece alejarse:

*Oye, escucha ¿Dónde fue,  
que apenas sus pasos siento?*



Sólo un eco y esa visión del caballero que parece distanciarse de su sueño y ver en él la propia representación, espejo de su muerte que se refleja en su duda:

*¡Ah, labrador! Oye, aguarda...  
«Aguarda», responde el eco.  
¡Muerto yo! Pero es canción  
que por algún hombre hicieron  
de Olmedo, y los de Medina  
en este camino han muerto.*

Ese era el destino del canto y del sueño; sueño de muerte por no poder despertar a la vida. Volver a ese espacio más propio del sueño: campo, lugar natural y originario. «El autor no puede, pues, describir la historia – tiempo y fábula – desde el plano del tiempo histórico»<sup>17</sup>. La historia se ha cerrado al sueño y al ser, puesto que él sólo puede vivir su historia en la imaginación o en el sueño. Se refleja esa disparidad del período barroco entre vida y sueño creador o sueño que despierte a la vida.

Y misteriosa y trágicamente se confunden ese destino anunciado por la copla – voz y aire – y aquel extraño sueño del caballero. Sueño integrado en el sueño. Sueño destino simbolizado en esa lucha de pájaros, reminiscencia de *La Celestina*:

*... mirando flores y agua  
que adornan nuestro jardín,  
sobre la verde retama  
cuyas esmaltadas alas  
con lo amarillo añadían  
flores a las verdes ramas.*

El jilguero se funde en la flor y se confunde con ella en ese juego de colores que presagia la belleza; es él quien entona esa música armónica del amor y su lamento, de «la queja enamorada». Mas otro pájaro interfiere en el amor cual trágico anuncio al hacer irrupción en el jardín de Melibea: el azor. Y la fábula medieval de la doncella y el pájaro parece destinada a una imposible natividad:

*Sale un azor de un almendro,  
adonde escondido estaba,  
y como eran en los dos  
tan desiguales las armas,  
tiñó de sangre las flores...*

La muerte ya se anuncia frente al amor y la belleza, pues era en Olmedo en donde era flor y este sueño le anuncia la sangre – la ruptura de su vuelo. Un sueño extraño quería desentrañar el destino, como la copla que se descomponía en presagio bifurcado, en sombra y voz; la misma sombra que ha aparecido frente al caballero en su salida de Medina; presagio del nombre – Don Alonso – que sería espejo de su futuro: sombra y no luz, o sombra que espera su luz.

Muere el caballero a manos de la caballería, paradójicamente, lo que muestra el revés de la situación. Y ¿que sentido tendría en la voz popular, en la copla del lamento por una historia imposible y por un sueño trágico, esa unión de la flor y de Olmedo, de la flor y el origen...? ¿No sería la misteriosa belleza hacia la que caminaba el caballero?. Hacia esa imagen salvada de toda la imaginería barroca. Hacia esa contemplación unida eternamente a la copla. Extraña y hermosa fusión entre belleza y muerte que tiene reminiscencias del primer romanticismo, el del *amour courtois* que surge a finales del Medioevo y antecede al romanticismo posterior, para quien toda imagen de belleza lleva reminiscencias de muerte. «Quien contempla la belleza con los ojos / se ha reconciliado con la muerte», exclama Thomas Mann.

Extraño misterio de la flor que confluye con esa muerte y

lo que queda no es más que la presencia, la hermética belleza de un cuerpo casi vivo que en un instante ha sido abandonado por el fuego que lo habitaba [...] Y la belleza se extiende como un velo sobre el cuerpo liberado del fuego del aliento, presencia pura sin rastro alguno de exteriorización. Está en sí tan verdaderamente que no volverá a ser como antes, cuando respiraba, que estaba en sí y en otro, en el otro desde el nacer. Iba ahora hacia sí. Mas el velo de la belleza se tiende sobre la verdad que se quisiera ver y deja ver tan sólo algo así como un cuerpo celeste<sup>18</sup>.

Podría ser el sentido del sueño, sueño y belleza como arquetipo. Sueño desvelado, en la belleza, en muerte.

Y el sueño sería recogido en otro lugar o en otro instante histórico y sería poema o sería vida. Podría despertarse a la vida. O quedaría en lo hermético esperando germinar.

«... La tragedia escucha un canto lejano y melancólico: habla de las causas generadoras del ser, ya se llamare ilusión, voluntad, dolor»<sup>19</sup>.

Joaquín Verdú de Gregorio  
Universidad de Ginebra

## NOTAS

- <sup>1</sup> María Zambrano, «Pensamiento y poesía», *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 125.
- <sup>2</sup> María Zambrano, *El Hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 102.
- <sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, «El Origen de la tragedia», *Obras inmortales*, Barcelona, Visión, 1985, p. 512.
- <sup>4</sup> Friedrich von Schiller, *Über das Pathetische*, München, Winkler Verlag, 1968, Bd 2, p. 251.
- <sup>5</sup> Félix Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1983.
- <sup>6</sup> Frances Yates, *El Arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, p. 268.
- <sup>7</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 53.
- <sup>8</sup> José Bergamín, *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1980, p. 113.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 114.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 85.
- <sup>11</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, Madrid, Anagrama, 1976, p. 43.
- <sup>12</sup> Platón, *Fedro*, diálogo de Platón citado por Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 43 y 115.
- <sup>13</sup> Platón, *El Banquete*, diálogo citado por Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 40.
- <sup>14</sup> Platón, «Fedro», *Diálogos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1983, t. I, p. 87.
- <sup>15</sup> Frances Yates, *El Arte de la memoria*, cit., p. 169.
- <sup>16</sup> María Zambrano, «El Sueño creador», *Obras reunidas*, cit., p. 55.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, p. 47.
- <sup>18</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, cit., p. 53.
- <sup>19</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 582.