

DOÑA INÉS COMO ANTIHEROINA EN EL CABALLERO DE OLMEDO

La gran mayoría de los estudios dedicados a la obra de Lope de Vega *El caballero de Olmedo*, centran su atención en la figura de don Alonso y en la glorificación o el castigo, según la visión de los diferentes críticos, que la obra supone para dicho personaje. La protagonista femenina de la "trágica historia" de Lope, aparece estudiada lateral y secundariamente como elemento que ofrece luz a la interpretación del personaje masculino. Incluso en aquellas instancias en las que el amor es el objeto principal de reflexión, como es el caso de los artículos de Anne Pasero y Bert Cardullo, se presta más interés al personaje de don Alonso que al de su amada doña Inés. Esto es así porque ambos autores analizan las relaciones entre amor y muerte en *El caballero de Olmedo*, y en esta obra, sólo uno de los amantes, el caballero, y no su dama, muere. Se estudian, por otra parte, en diversos análisis de la obra, las coincidencias que ésta presenta con otras tragedias de amor y muerte que se han convertido en clásicos de la literatura española e inglesa, respectivamente: *La Celestina*, originalmente llamada *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, y *Romeo y Julieta*. Así, Laura Ana Leo de Belmont traza un paralelo entre la obra de Shakespeare y la de Lope. Sin embargo, frente a lo que podría esperarse, la consideración de las concomitancias que esta autora encuentra entre los dos dramas y, fundamentalmente, entre la evolución dentro del mito del "amor-pasión" de los personajes de éstos, pone de manifiesto, al menos desde mi punto de vista, que la verdadera equivalencia se establece entre don Alonso y los amantes shakespearianos y no entre las dos parejas de enamorados, ya que Inés difiere de todos ellos al no participar en la muerte en que desemboca el amor en dicha estructura mítica. Leo Livingstone, por su parte, subraya la semejanza entre la obra de Lope y la de Fernando de Rojas. Sin embargo, no se centra tanto en la evolución de los personajes protagonistas en cada una de las obras como en el descubrimiento de un "desquiciamiento producido por la transición del mundo medieval al moderno" (443) en ambos textos.¹ Por añadidura, en su aproximación a los personajes, también Livingstone concentra su atención en don Alonso y no en su dama.

Caso excepcional es el de Eduardo Forastieri Braschi. Este crítico ve en *El caballero de Olmedo* un ejemplo de inversión carnalesca que trastorna y subvierte las "garantías ideológicas del 'discurso institucionalizado'" (38) y establece que

1. A efectos del presente trabajo resulta significativo mencionar que el paso del medioevo al mundo renacentista que se ha visto en la obra de Rojas no se ha centrado en un sólo personaje de su "tragicomedia", mientras que, de manera implícita, Livingstone sitúa este elemento únicamente en la figura de don Alonso y no en la de doña Inés en *El caballero de Olmedo*.

dicha inversión viene dada a través del personaje femenino de Inés. Para este estudio, esta obra de Lope es una implícita ponderación de la mujer, una mujer que elige el curso de su vida frente a las convenciones sociales dentro del margen de acción que éstas le dejan; para él, *El caballero de Olmedo* es un "tributo a la femineidad" (35).

El presente estudio analizará el papel de doña Inés en *El caballero de Olmedo*, a partir de la consideración de las convenciones ideológico-sociales presentes en el teatro español del siglo XVII y por medio, fundamentalmente, de la comparación del tratamiento de este personaje con el de su compañero masculino, don Alonso. Difiriendo radicalmente de la tesis de Forastieri, se intentará demostrar que en *El caballero de Olmedo* no existe un tributo a la mujer, ni siquiera el "benign feminism" que Merveen Mckendrick observa en los dramaturgos españoles del XVII (citada por Dawn L. Smith 19), sino que, muy por el contrario, la mujer aparece presentada delinquiendo contra las leyes humanas y las divinas y por ello es castigada sin piedad por la sociedad y por lo sagrado. Al castigo social y divino, por otra parte, coadyuva otro tipo de castigo que podría denominarse "textual" y que completa la pintura negativa que del personaje de la mujer hace Lope de Vega en este ejemplo concreto de su dramaturgia.²

Desde el punto de vista argumental, en *El caballero de Olmedo*, es doña Inés y no don don Alonso quien toma la iniciativa en el establecimiento de unas relaciones amorosas basadas en el fingimiento y en el engaño a su padre, ante la posibilidad de la negativa de éste frente a dichas relaciones. Para Forastieri Braschi, esta iniciativa es un elemento de caracterización positiva del personaje femenino, que logra así establecer su independencia al máximo de las posibilidades que le ofrece el contexto social en que se mueve. Forastieri afirma que en *El caballero de Olmedo* "(l)as mismas restricciones del marco institucionalizado de la mujer la escinden en roles dúplices y enmascarados siendo ésto, al mismo tiempo, la condición de posibilidad para su libre determinación" (37). Sin embargo, si se tiene en cuenta el carácter recurrente en los dramas del XVII de la presencia de un personaje femenino conflictivo como desencadenante de la acción, pues, como señala Dawn Smith "almost by definition...all the female protagonists in these plays in some way challenge male authority as represented by fathers, husbands,... or by suitors, whether encouraged or not..." (19) se puede considerar que más que de "libre determinación," la actuación de Inés se puede calificar de elemento estructural, al menos, en un primer análisis superficial de la obra. La validez de esta perspectiva se reafirma con la conformación, una vez más, del final de la obra —el anuncio de Inés de su entrada en un convento— con las expectativas estructurales del drama del siglo XVII. El presente/futuro de Inés tras el descubrimiento de la muerte del que iba a ser su

2. Este trabajo analiza exclusivamente la presentación de la figura femenina en el caso de una sola obra de Lope y no deben aplicarse sus conclusiones a otras obras de este dramaturgo.

esposo se ajusta a la característica según la cual, tal y como afirma Smith, "whatever degree of freedom a woman may enjoy for the duration of the play, by the end of it she will be (re)integrated into the social status quo" (21). Por otra parte, el conflicto entre Inés y su padre no es definitivo e insuperable: al final de la obra, la hija se somete a la autoridad paterna y no replica ante el mandato de ésta de no manifestar públicamente un dolor que es perjudicial para el honor familiar: "Guarda lágrimas y extremos,/ Inés, para nuestra casa" (84). En este sentido, la relación entre Inés y don Pedro no hace sino reproducir lo que Díez Borque presenta como una constante del teatro de Lope, en el que el dramaturgo

nunca plantea una oposición irreconciliable padre-hija,... propone...soluciones... que anulan... la libertad de la mujer... [y] plantea muy superficialmente la rebelión de la mujer y como un motivo más entre los elementos de atracción de la comedia, sin que lleve nunca este conflicto a sus últimas consecuencias (94).

Sin embargo, ya se ha afirmado con anterioridad que la visión de la iniciativa de Inés como mero elemento estructural, es el resultado de una primera lectura del texto. Esto es así, porque, si bien es cierto que dicha iniciativa es el desencadenante del conflicto argumental, en *El caballero de Olmedo*, dado que la obra se resuelve en forma trágica, Inés es responsable, como instigadora de la acción, de la pérdida no sólo de la "vida social" que supone el honor del padre, sino también de la de una vida real, en la muerte de don Alonso a manos de su rival, don Rodrigo.

Ya se ha señalado en los inicios de este análisis que existen dos corrientes críticas a la hora de interpretar la figura de don Alonso en *El caballero de Olmedo*. Antonio Rey Hazas las presenta como aquélla que "defiende la muerte de don Alonso Manrique como imposición exclusiva del destino..." y "la partidaria de la justicia poética como única explicación de tan desgraciado desenlace" (183). Estas interpretaciones se basan en dos concepciones ideológicas opuestas del personaje: en el primer caso se considera a don Alonso un héroe perfecto, así, por parte de Willard King, Américo Castro, Alan Paterson o Livingstone; en el segundo, desde el punto de vista de críticos como Parker y Soons (citados por Rey), el caballero llega a la muerte como consecuencia de sus imperfecciones morales, que expía con la pérdida de su vida. Rey Hazas se aleja de ambas posturas antitéticas para establecer, en una atrayente teoría, que la muerte de don Alonso es fruto de la coherencia del personaje consigo mismo, con su identidad de buen caballero, buen cristiano y buen hijo.

No es el objeto de este estudio dilucidar los motivos de la muerte del protagonista masculino de *El caballero de Olmedo*. Sin embargo, y, dado que se va a establecer una comparación entre éste y su compañera femenina, doña Inés, es necesario señalar que sea cual sea la tendencia interpretativa que se elija, en *El caballero de Olmedo* se encuentra una glorificación final del personaje de don Alonso. Incluso si se considera que su muerte es un castigo a sus faltas sociales (empleo de la alcahueta Fabia en sus relaciones amorosas) y/o morales (contacto con lo demoníaco

a través del trato con dicha alcahueta, uso de la mentira), al final se produce una exaltación del personaje en ambos niveles. La restitución de su honor (siempre desde la perspectiva de que su muerte sea castigo) viene de manos de la figura del rey, que prende a sus asesinos; la de la limpieza de su fe, a partir de la conciencia en el momento de la muerte de que Dios es lo más importante —ni el honor ni el amor se sitúan por encima de Este—: “Tello, Tello, ya no es tiempo/ más que de tratar del alma” (79).

En el caso de Inés, por el contrario, la serie de rasgos negativos que se acumulan en torno a su figura culminan en un final que carece de la ambigüedad, que rodea al de don Alonso, como se traduce en los encontrados análisis ya señalados en este trabajo.

Desde un punto de vista mixto en que se combinan la falta moral y la social, el primer delito de doña Inés es recurrir a la mentira. Coincidiendo con el desacuerdo de Rey con Parker, quien responsabiliza a don Alonso de los engaños de doña Inés. Para Rey, “Alonso, en realidad no ‘instiga’ a nada ni a nadie” (187). Es, de hecho, la propia Inés quien se identifica de manera transparente como responsable de la culpa cuando declara: “... a mi padre, a mi estado/ y a mi honor pierdo el respeto...” (33). Esta auto-culpación, por otra parte, es la constancia de la auto-conciencia del mal voluntariamente asumido y subraya la presentación negativa del personaje, frente a un don Alonso que no parece tener tan clara la frontera entre lo admisible y lo reprobable y que siempre justifica las que pueden considerarse como faltas enfatizando sus buenos fines: “¡Dios mío, piedad!.../ Vos sabéis que fue mi amor/ dirigiendo a casamiento!” (78)

La mentira de Inés ha sido vista como positiva por Américo Castro porque para este crítico, a través de ella, la enamorada de Alonso está defendiendo vida y amor: “Don Alonso es un héroe que afronta su morir... Inés..., proa a la vida, todo lo arrostra, e incluso miente y arma engaños para proteger su amor” (39). Sin embargo, la naturaleza múltiple del engaño de doña Inés lo hace altamente condenable: por su mentira, Inés no sólo adopta una actitud anti-social, sino también anti-filial y anti-sagrada. Es interesante ver cómo el texto presenta a don Alonso dotado de cualidades físicas y morales, concretadas en su identificación con “la gala de Medina, la flor de Olmedo.” Si se tiene en cuenta la reflexión que Castro hace sobre los versos en que Alonso describe a Inés como “honra de la corte/ y gloria de la villa,” (parece que también ésta aparece elogiada desde un punto de vista moral y no sólo físico. Sin embargo, en realidad, esta referencia a la interioridad del personaje fe-

3. Rey cita la afirmación de Parker que establece esta culpabilidad de don Alonso: “Alonso... instiga el hipócrita engaño del cual Inés hace víctima a su bondadoso, honorable y extremadamente candoroso padre...” (187).
4. Castro ve una equivalencia entre el encomio físico de Alonso a partir del sustantivo “gala” y el atributo socio-externo “honra” de Inés, por un lado, y entre los rasgos internos “flor” y “gloria” atribuidos al galán y a la dama, respectivamente: “La honra y la gala prestigian y exornan desde fuera; la gloria y la flor se mueven y brotan en este caso desde dentro de la misma vida” (32).

menino es excepcional y es el propio don Alonso quien subraya la belleza de Inés, dejando de lado cualquier otro atributo. Es significativa, en este sentido, la omisión de todo lo que pueda ser connotado por "gala" en el doblete "gala"/"flor", en la presentación de don Alonso del objeto de su amor a Fabia: "...el ser tan hermosa y bella/ que pienso que doña Inés/ es de Medina la flor" (13). La omisión del elogio moral o psíquico no es gratuita. No nos encontramos ante una mera reproducción de la convención del teatro del siglo XVII que Díez Borque presenta como aquella por la que

la belleza máxima de la dama... es ponderada constantemente sin apenas prestar ninguna atención a las cualidades síquicas y las equivalentes virtudes en el varón, sin tampoco prestar ninguna atención a rasgos individuales caracterizadores (44).

Inés sí aparece dibujada moralmente y con rasgos individuales, pero esto no se hace a través de la alabanza de sus virtudes por parte de su amado u otros personajes, sino a partir de la negatividad de sus acciones.

Por lo que se refiere al carácter anti-filial del personaje femenino de *El caballero de Olmedo*, la culpabilidad de Inés se subraya en la comparación con el comportamiento de don Alonso en relación con sus padres. En la teoría establecida por Rey, el amor filial sentido por Alonso Manrique es uno de los motores impulsores de la tragedia y por tanto desencadenante de la glorificación final del personaje. King también subraya lo que denomina "filial devotion," pues, de acuerdo con su criterio, se trata de uno de los factores que contribuyen a la caracterización positiva del héroe, ya que, según señala, esta devoción "was almost the prime virtue for the seventeenth century" (375). Inés no sólo miente sistemáticamente a su padre, poniendo su honor en peligro con plena conciencia de ello, como ya se ha visto, sino que la memoria de su madre, recordada por Fabia, no despierta en ella ningún sentimiento de tristeza. Al contrario, su reacción se limita a pedir a la alcahueta que no se entristezca por dicho recuerdo: "No llores, madre, no llores" (18). La carencia de sentimientos de conmiseración es, de hecho, otro de los rasgos que diferencia a Inés de Alonso, subrayando la pintura negativa de la dama. Así, cuando el caballero salva la vida de su enemigo, don Rodrigo, llega al máximo acto de generosidad. En cambio, doña Inés no demuestra compasión alguna por un ser humano a punto de morir (o al menos así se la hace aparecer a los ojos del lector/espectador por parte del personaje en cuestión):

Aicé los ojos a ver
a Inés, por ver si piadoso
mostraba el semblante entonces...
y veo que no pudiera
mirar Nerón riguroso
...como
desde el balcón me miraba (67).

Por sí todo lo visto anteriormente fuera poco, Inés llega a subestimar el poder de Dios. No sólo utiliza la religión como base para el engaño con que evitar la imposición de la boda con don Rodrigo, al hacer creer a su padre que desea hacerse monja, sino que, con una extrema confianza en las capacidades del ser humano y de su voluntad, prescinde totalmente de la consideración del poder divino: "no hay fuerza que el ser impida,/ don Alonso, tu mujer" (39). Ya se ha señalado cómo, al final de su vida, don Alonso, se acoge a la religión, y no al amor, como refugio único del hombre. Doña Inés, por su parte, acude a la religión, sólo como institución social, al decidir hacerse monja tras conocer la muerte de su amado, es decir, al perder a la persona que iba a dotarla de identidad en la sociedad. En este sentido, está recibiendo el castigo por el que de individuo con dominio de su voluntad e iniciativa pasa a una definitiva situación de inacción. En términos de la teoría de Peter Dunn, que establece que uno de los principios que rige el teatro de Lope es el de "Materia la mujer, el hombre forma," podría afirmarse que una de las formas punitivas para Inés es la de permanecer para siempre como ser "informe," ser desprovisto de una finalidad, porque al perder a Alonso, pierde la capacidad de "acquire purpose, and a being which is capable of perfection" (198).

Pero, no es éste el único castigo de Inés. Dios la castiga sometiéndola al mismo olvido en el que ella situó todo lo auténticamente sagrado. Así, si bien don Alonso recibe los "avisos del cielo", aunque, aparentemente, no los comprende, Inés se enfrenta con la evidencia de su desgracia cuando ya no hay tiempo para rectificar sus errores pasados. Desde el punto de vista textual, se reproduce el mismo olvido. Es significativo, por ejemplo, que la dama, en principio origen de la malquerencia de don Rodrigo por don Alonso, pase a segundo plano en la venganza del primero. De hecho, es el honor dañado por el ridículo que en la plaza de toros experimenta don Rodrigo frente a su rival el desencadenante último de su crimen: "Mala caída,/ mal suceso, malo todo;/ pero más deber la vida/ a quien me tiene celoso" (66). Por añadidura, don Alonso pasa de la declaración de una idolatría absoluta—"yo adoro/ a Inés, yo vivo en Inés;/ todo lo que Inés no es;/ desprecio, aborrezco, ignoro..." (937)— al olvido absoluto de Inés, a la que no nombra en sus últimos momentos, anteponiéndole a Dios y a sus padres.

Inés, que ha pecado contra las leyes del honor familiar y, por tanto, contra la sociedad; contra la religión como institución y contra la autoridad de Dios, es castigada por Este por medio de la muerte del hombre que ama; por la sociedad, a través de la pérdida de identidad dentro de ella; por su padre, mediante la imposición del silencio. Este silencio se signa también textualmente a partir de la figura del olvido: don Rodrigo olvida a la causante de sus celos cuando se ve disminuido en su hombría; Dios olvida a Inés en sus avisos; don Alonso olvida a su "diosa" en el momento de su muerte; el mundo la olvida, al forzarla a encerrarse en un convento... El olvido es el eje que diferencia radicalmente la presentación de don Alonso y doña Inés en *El caballero de Olmedo*. Don Alonso entra en el mundo de la fama imperecedera a través de sus hechos y de la canción que relata su muerte y que

según Peterson acoge al don Alonso "que anda inmortalizado en la imaginación" (135). A doña Inés no la recuerdan ni sus pretendientes, ni el mundo ni Dios. A fin de cuentas no es en vano que, a diferencia de los de Rojas y Shakespeare, el título de la obra de Lope sólo honre a uno de los amantes, a saber, a *El caballero de Olmedo*.

Alicia de Gregorio
Universidad de Cincinnati

OBRAS CITADAS

- Cardullo, Bert. "Love and Death in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*." *The Language Quarterly* 27.1-2 (1988): 3, 6, 8.
- Castro, Américo. "*El caballero de Olmedo*," *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Eds. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes. Londres: Tamesis, 1983. 31-44.
- Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Dunn, Peter N. "'Materia la mujer, el hombre forma': Notes on the Development of a Lopean Topos." *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el antiguo teatro hispánico y otros ensayos*. Eds. A. David Kossof y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 189-99.
- Forastieri Braschi, Eduardo. "La libre determinación de doña Inés". *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 5 (1988): 33-40.
- King, Willard F. "*El caballero de Olmedo*: Poetic Justice or Destiny?" *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Eds. A. David Kossof y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 367-79.
- Leo de Belmont, Laura Ana. "*La Tragedia de Romeo y Julieta y El caballero de Olmedo*" *Revista de literaturas modernas* 17 (1984): 143-56.
- Livingstone, Leon. "Transposiciones literarias y temporales en *El caballero de Olmedo*". *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Eds. A. David Kossof y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 439-45.
- Pasero, Anne M. "Amor y muerte en la comedia renacentista: un reinterpretación freudiana". *Selecta: Journal of the PNCFL, Pacific Northwest Council on Foreign Languages* 2 (1981): 124-28.

Paterson, Alan K. "¿Quién esta canción te ha dado...?" *Edad de Oro* 7 (1988): 129-42.

Rey Hazas, Antonio. "Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*". *Edad de Oro* 5 (1986): 183-202.

Smith, Dawn L. "Introduction: The Perception of Women in the Spanish Comedia". *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Londres y Toronto: Associated University Presses, 1991. 17-29.

Vega y Carpio, Lope de. *El caballero de Olmedo*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.