

El Caballero de Olmedo: de Lope de Vega a Gómez de la Serna

José Pablo Ducis Roth

1. Presentación

El Borges de las Nortorn Lectures (1967) creía que la sed literaria de la humanidad se había esencialmente saciado con sólo tres historias: la de Troya, la de Ulises y la de Jesús el Nazareno. Éstas, reescritas, transformadas, pero siempre aludidas, formaban para él el texto básico de Occidente. Sin llegar a estas extremas afirmaciones típicamente borgianas, podríamos sostener que hay textos que parecen escribirse para la reescritura, historias que contienen en germen otras historias que se ligarán a las primeras por la filiación poética. La del Caballero de Olmedo parece ser una de ellas. Canonizada por siglos de lectura, reescrituras y representaciones, esta historia ha demostrado condensar simbólicamente algunos valores de la cultura hispánica y despertar una serie de especulaciones legendarias de las que luego nos ocuparemos.

En esta trama textual en torno al Caballero de Olmedo, nos interesa destacar a nuestros fines la tragedia escrita por Lope de Vega en el siglo XVII y la Novela Superhistórica llevada adelante por Ramón Gómez de la Serna poco más de tres siglos después. Estos textos parten de coordenadas históricas distintas y, consecuentemente, de prácticas literarias muy disímiles: el teatro áureo del Fénix y el prolongado vanguardismo lúdico de Gómez de la Serna. Estudiar el pase de un mundo textual a otro será la motivación de las siguientes páginas.

2. El Caballero de Olmedo: del hecho histórico a la literatura

“Nada hay en la literatura que no haya estado antes en la historia”¹ (Avillaga, 1977, p.16), escribía Juan C. Avillaga, parafraseando a Tomás de Aquino. La frase señala con acierto el movimiento inicial operado en la dialéctica historia-literatura, movimiento que se puede predicar también de ese corpus de textos que, de alguna u otra manera, vuelven sobre la figura del Caballero de Olmedo.

Varias obras del siglo XVII y una tradición oral persistente en los pueblos de Medina y Olmedo dan cuenta de un hecho histórico ocurrido el 2 de noviembre de 1521. Leemos en el *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España* compuesto por Alonso López de Haro:

D. Juan de Vivero, cavallero del hábito de Santiago, señor de Castronuevo y Alcaraz, fue muerto viniendo de Medina del Campo de unos toros, por Miguel Ruiz, saliéndole al camino vecino de Olmedo sobre unas diferencias que trahían, por quien se dixo aquella cantilena que dizen:

*Esta noche le mataron al caballero
la gala de Medina, la flor de Olmedo.*

Casó con doña Beatriz de Guzmán.² (Blecua, 1941, p.15)

La cita es por demás interesante, no sólo por la aportación de datos sino porque en ella ya se evidencia la proyección literario-popular de la muerte del Caballero al incorporarse los versos de la cantilena, que formarán luego parte de los textos de Lope de Vega y de la Serna.

José M. Blecua cita en su estudio de la obra del Fénix una obra manuscrita de Antonio Prado y Sancho donde se explica en qué consistían las “diferencias que trahían”:

Don Juan de Vivero, caballero hidalgo de la villa de Olmedo, pidió unos galgos a Miguel de Ruiz de la Fuente, caballero hidalgo de la misma ciudad, el cual no los quiso dar, motivando esta negativa el deseo de venganza de parte de don Juan, que cierto día se lo encontró en el campo y le golpeó la cara violentamente con una vara...”³ (Blecua, 1941, p.15).

Otros apelarán a motivaciones eróticas para la explicación del crimen, postulando un trío amoroso en torno a una supuesta dama llamada Elvira Pacheco, motivaciones que Lope retomará en su “baile famoso” del Caballero de Olmedo⁴. Sin embargo, para María Grazi Profeti, estos datos son legendarios y forman parte de un folclore que quiso explicar las raíces del crimen así como la suerte final del asesino. Desde otro lugar, el Padre Fita hace una lectura política del hecho, adjudicándole la muerte a los comuneros, contra quienes habría luchado don Juan de Vivero a favor del emperador.

Los acontecimientos arriba descritos pronto trascenderían el ámbito de la historia para incorporarse al mundo del arte. Observa Blecua:

el tema y la canción del Caballero de Olmedo debieron ser muy populares en los siglos XVI y XVII. El célebre músico Antonio de Cabezón (1510-1565) le puso música, y no deja de ser curioso que del mismo modo que Lope se adelantó en su obra a los demás teatros europeos, la técnica musical de esta canción se adelanta también dos siglos a la música europea⁵. (Blecua, 1941, p. 23)

De hecho, se suele afirmar que las “Diferencias sobre el canto llano del Caballero” de Cabezón -probablemente utilizadas por Lope en su drama- representan las primeras variaciones que se han compuesto en el mundo. Sin embargo, M. Frenk Alatorre negará que las composiciones de Cabezón aludan al Caballero cuya fama era la de ser gala de Medina y flor de Olmedo, sosteniendo que sólo se trata de un anónimo y genérico caballero mencionado en una canción de cuño tradicional.

Lope de Vega hizo suyo por primera vez el tema en su comedia *El santo negro Rosambuco*, cuya impresión data de 1612 y donde la copla popular es reelaborada “a lo negro”. Leemos allí:

Y esta noche le mataron
a la cagayera,
quen langalan den *Mieldina*
la flor de Olmiela.⁶ (Profeti, 1981, p. 9)

Blecua atribuye también a Lope una nueva transformación de la copla, esta vez “a lo divino”, en la que el Caballero hace las veces de Cristo crucificado. Otros ven a Francisco Antonio de Monteser como el autor de dichos versos quien, por otra parte, publicó y estrenó en 1651 una parodia homónima a la tragedia de Lope que aquí estudiamos.

Ya en el siglo XX, la literatura siguió apropiándose de esta historia. N. Sanz y Ruiz de la Peña la reescribió en un feliz romance publicado en *Ruta en imagen* (1935), mientras que Ramón Gómez de la Serna hizo lo suyo en 1944 con su Novela Superhistórica. De este “nuevo género” ramoniano nos ocuparemos en el siguiente apartado.

3. El caso Gómez de la Serna: de la historia a la Superhistoria

*“Ramón sabe, en el fondo, lo que sólo saben los poetas: que el tiempo es siempre igual y que las emociones son siempre las mismas.”*⁷ (Umbral, 1996,p.89)

Durante su voluntario exilio en Buenos Aires -exilio en el que lo encontrará la muerte-, Gómez de la Serna publica *Doña Juana La Loca (Seis Novelas Superhistóricas)*, un conjunto de relatos cuyos protagonistas son tomados de la historia y el folclore hispánicos. Juana La Loca, Doña Urraca de Castilla, los Infantes de Lara, la Emparedada de Burgos y el Caballero de Olmedo desfilan por las páginas de una obra narrativa que participa del prolongado vanguardismo hilarante de Ramón y que pretende innovar la literatura con la aportación de la Superhistoria. En el Prólogo, de la Serna asegura ser el creador de este nuevo género -“inventor” es el término que emplea, fiel a una estética apegada a lo concreto material- y quien, por lo tanto, tiene la autoridad para hablar sobre él. Si bien de un autor como Gómez de la Serna no se debe esperar una sistemática presentación del tema, sus idas y vueltas sobre el concepto de Superhistoria terminan por dejarnos una impresión más o menos definida de él.

Para empezar, de la Serna opone la Superhistoria a la “historia estamparia”, oposición que desencadenará en el prólogo una larga isotopía en torno a lo dinámico-estático. La Superhistoria es dinámica porque atiende a lo vital, a lo complejo de la vida que suele quedar marginado en los libros que conforman la historia. “Por eso -escribe el madrileño- lo que pone más nervioso al superhistoriador es la numismática, pues en la fundición de la medalla y la moneda queda como parado el tiempo y amonedado nefastamente lo vital.”⁸ (de la Serna, 1944) La Superhistoria se postula por tanto como una actividad liberadora, lúdica, acorde a la vitalidad humana e inmersa en lo cotidiano y fugaz: “La Historia es estar muertos y nosotros estamos vivos y por eso sólo podemos atenernos a la Superhistoria, que es una ciencia tan joven que representa el goce de vivir y presentir lo que es tan infantil que nos remonta a la mayor niñez, al no haber nacido aún.”⁹ (de la Serna, 1944)

Como veremos más adelante al estudiar las páginas que Ramón consagra al Caballero de Olmedo, este golpe dinamizador que la Superhistoria asestará contra la historia operará literariamente como un rebajamiento -para usar una categoría bajtiniana-, como una desmitificación de lo legendario, posibilitando de este modo el ensayo de una historia creativa, sin caer por eso en lo artificioso o arbitrario. La implícita premisa de esta práctica innovadora es la convicción de que los hechos no sucedieron tal como son relatados y que la historia no se basa en hechos sino en documentos cosificadores. Leemos en el Prólogo: “Para eso está el superhistoriador, para acoger las desvariaciones de la Historia que no fue nunca como se supuso o como dicen los documentos, sino una cosa como la tormenta y como la histeria de los amantes”¹⁰ (de la Serna, 1944). De este modo se justifican los anacronismos, las correcciones operadas por la Superhistoria, la complejización de los personajes. “Con una recalitración extraña hubiéramos querido que tal hecho histórico fuese de otra manera y lo queríamos porque teníamos *datos secretos* para dar con esa nueva manera”¹¹ (de la Serna, 1944). Y estos novedosos datos secretos no temen rozar el ámbito de lo fantástico, aspecto por el cual la narrativa ramoniana se acerca -según Carolyn Richmond- al llamado “realismo mágico”.

En su interesante y profundo ensayo sobre Gómez de la Serna, Francisco Umbral señala un elemento que creemos fundamental para entender la práctica de la Superhistoria. Nos referimos a su tratamiento de las figuras clásicas del pasado literario español de las que Ramón se ocupa en numerosas biografías y a la concepción del tiempo que en ellas subyace. Apunta Umbral:

Se ve que lo que realmente le fascina de los clásicos no es lo que tienen de clásicos, sino lo que tienen de actuales, y les incorpora emociones y sucesos del Madrid de hoy. Por una parte, el clásico se va transformando, como decimos, en un bello objeto, en una especie de candelabro literario, y por otra se nos acerca con inmediatez de contemporáneo (...) Ramón trata a los clásicos como contemporáneos y a los contemporáneos como clásicos. Él mismo ha dicho, mirando un río castellano, que siempre ha tenido la virtud de ver los dos tiempos, el pasado y el presente, ‘y ese gran acontecimiento de que pasado y presente estén ocurriendo al mismo tiempo’.¹² (Umbral, 1996, pp. 89, 90 y 97)

Esto que Umbral señala como una constante de la cosmovisión ramoniana, emerge en el prólogo de *Doña Juana La Loca* al referirse al fenómeno de las “urnas comunicantes” de la historia, fenómeno por el que “la mañana de Cleopatra e Isabel la Católica está ya en el mismo sitio que nuestra mañana.”¹³ (de la Serna, 1944)

4. Análisis comparativo de *El Caballero de Olmedo*

En este extenso apartado compararemos la versión trágica que de la historia del Caballero de Olmedo nos ofrece Lope de Vega con la práctica superhistórica de Gómez de la Serna en torno a esta figura. Concebiremos aquí a la obra del Fénix como un texto representante de la “historia estamparia”, por haber cooperado, y operado superlativamente, en esta trama textual que inmortalizó la figura del Caballero y la canonizó como símbolo de la entereza humana.

4.1. La construcción de la figura del Caballero

En su *Historia de la literatura española*, Valbuena Prat elogia el talento de Lope de Vega en estos términos: “Alma popular en lo esencial, *comprende el sentido épico, tradicional, de la raza*, y lo que puede agrandar y entretener a su público.”¹⁴ (Valbuena Prat, 1937, p. 212) Y a continuación, describe *El Caballero de Olmedo* como una obra en la que Lope explora el carácter de la raza hispánica. Y es que el personaje del Caballero construido por el Fénix asume rasgos épicos que lo emparentan con el héroe romántico: nobleza de espíritu, religiosidad, valentía, sensibilidad poética, entrega amorosa y gallardía física. Nos encontramos, desde la teoría de Mijail Bajtín, frente a un personaje monolítico, coincidente consigo mismo, semejante a los héroes de la literatura antigua y medieval que no hacen sino confirmar con cada una de sus acciones el epíteto que tradicionalmente se les adjudica. Esta concordancia es explicitada por el mismo don Alonso Manrique -el Caballero de Olmedo- en el Acto Primero, justo antes de desenvainar su espada y ejercitar por primera

vez su valentía, confirmando así frente al espectador la preeminencia de su carácter:

Mal conoce a don Alonso,
que por excelencia llaman
El Caballero de Olmedo.
¡Vive Dios, que he de mostrarla
a castigar de otra suerte
a quien la sirve! (a doña Inés) ¹⁵ (Lope de Vega, 1941, p.52)

Por supuesto, no es de extrañar que la enamorada doña Inés hable a lo largo de la obra de un modo ennobecedor con respecto a don Alonso. Lo que sí es destacable a la hora de pensar la construcción del personaje, son los comentarios elogiosos que de él hace nada menos que su antagonista y finalmente asesino, don Rodrigo, al promediar el Acto Segundo:

Su dueño es don Alonso, aquel de Olmedo,
alanceador galán y cortesano,
de quien hombres y toros tienen miedo.
Pues si éste sirve a Inés, ¿qué intento en vano? ¹⁶ (Lope de Vega, 1941, p. 74)

La nobleza del personaje del Caballero crece hasta lo hiperbólico a medida que transcurren las escenas. Muere como consecuencia del ejercicio de su virtud al salvar a don Rodrigo de una muerte segura y al insistir en volver a Olmedo para ver a sus padres a pesar de los peligros que la noche ofrece. Ya herido mortalmente, pedirá a Tello que lo cargue en su caballo para no negar a sus padres una última visita. La religiosidad del Caballero también se confirmará en el trágico desenlace. Escribe María Peralta de Loma:

El sentimiento religioso es uno de los pilares del teatro del Siglo de Oro; en *El Caballero de Olmedo*, la salvación del alma aparece como preocupación fundamental de don Alonso en el instante del tránsito a la muerte y así responde a la indignación de Tello ante el cobarde ataque de don Rodrigo:

Don Alonso. Tello, Tello, ya no es tiempo
más que de tratar del alma. (Acto III) ¹⁷ (Peralta de Loma, 1968, p. 25 y 26)

Esta grandeza que se encarna en la figura de don Alonso es consonante con la dignidad que Lope reclamaba para la tragedia y aún para la tragicomedia. Sin esfuerzo podríamos inscribir *El Caballero de Olmedo* bajo alguna de estas dos categorías, ya que en el *Arte nuevo* Lope afirma la historicidad del argumento como un elemento definidor de la tragedia. E históricos, según Edwin Morby, deben considerarse los argumentos extraídos de romances y fuentes afines, como lo es la copla que funciona como leit-motiv de la obra aquí estudiada. ¹⁸

Ahora bien, emprendamos el comentario de la construcción de nuestro héroe en la Novela Superhistórica ramoniana. Desde las primeras líneas, se introducirá un cambio no menor al trastocar el nombre del personaje: “Se llamaba Damián *pero* todos lo llamaban por su apellido: Don García, o bien como síntesis del pueblo, el caballero de Olmedo, espejo de forasteros, incitador de las meriendas en masa hacia Medina o de Medina en el Gran Parador de Olmedo” ¹⁹ (de la Serna, 1944, p. 47). La cita evidencia un movimiento que se repetirá a lo largo del texto de 1944: se parte de la esfera privada e íntima (connotada aquí

por el nombre de pila, “Damián”) para dirigirse a la esfera pública (connotada por el apellido y el epíteto, introducidos no ingenuamente por el conector “pero”). Esta tensión entre esfera privada y esfera pública, que retoma de alguna manera uno de los tópicos por excelencia de la literatura española -como lo es el de la tensión honor/honra-, recorrerá toda la Novela y se explicitará más adelante como la tensión existente entre lo vital, defendido y explicitado por la Superhistoria, y lo canónico, sostenido por la Historia.

Del Caballero se afirma:

Personaje de la realidad de una época de un pueblo lleno de carácter -es por lo mismo que se elige un gran hombre con olor y méritos para señalar un hito en el tiempo, por su retrato, por su *estampa* más que por su heroicidad -iba a ser el hombre más real de los tiempos precisamente por no ser más que un título sin siquiera miniatura o retrato: el Caballero de Olmedo²⁰. (de la Serna, 1944, p.48)

La cita implica una verdadera reflexión metahistórica y alude a los procesos de canonización de la Historia, que tiende siempre a encarnar en personajes el espíritu de una época, distintamente a lo que creía Hegel.

A lo largo del primer apartado de la Novela, el narrador describirá al Caballero con una preeminencia que nos recuerda al personaje de Lope:

Se veía que no podía ser sino el Caballero de Olmedo, modelo para pintores y los poetas (...) ‘Esa es la historia que pudiste realizar’, le decía el romance que relataba la hazaña recién sucedida. ‘Este retrato resucita en tí’, le decía un óleo que había en la Iglesia del Santo Angel en la Capilla del Capitán Agredo.²¹ (de la Serna, 1944, p.51)

Pero este ennoblecido personaje -con vocación de trascendencia histórica, podríamos decir- es elevado con una única finalidad: dejarlo caer luego desde esa altura, rebajarlo, al desenmascarar la distancia existente entre el exterior del personaje legendario, canonizado en vida por sus coterráneos, y los sentimientos reales de Damián. La Novela cristalizará esta distancia apelando a la imagen barroca del teatro concebido como engaño, como mera apariencia: “El Caballero de Olmedo soportaba su misión con agrado pues le justificaba con creces y solo presentía que aquello tenía detrás una añagaza del destino pues no en vano se es personaje dramático de un pueblo, su señorero joven.”²² (de la Serna, 1944, p. 52) Y como todo personaje teatral, Damián debe ajustarse a un parlamento ya estipulado, a las expectativas de los parroquianos de Olmedo. Sin embargo, el texto de Gómez de la Serna introduce un quiebre en el Caballero, que no es sino una manifestación de la dualidad personaje/actor: “Su espada *debía* estar quieta al cinto -leemos- porque lo que amaba la gente era su gran prudencia, pero a veces *sentía* el deseo de ensartar tejas, de pinchar árboles, de herir su simpatía contra una pared”²³ (de la Serna, 1944, p. 52). Con reminiscencias freudianas, afirma a continuación el narrador: “¿Nació él o había nacido otro que agravaba su vida?”²⁴ (de la Serna, 1944, p. 53)

Este carácter escindido de nuestro protagonista se verá reforzado por su genealogía. En un punto de la trama, su madre le confesará su condición de bastardo. Pero su bastardía es de alta cuna, ya que es hijo no reconocido del Rey Don Enrique. Le dirá su madre:

Tu mismo ante el espejo -dice su madre- te has tenido que hacer interrogaciones de rey que solo podías contestar como modesto hidalgo... Hoy ya sabes quién eres, a quién debes tu porte, de qué fuiste la mitad (...) Eres quien eres y sin embargo lo tienes que tener callado.²⁵ (de la Serna, 1944, p. 62 y 63)

Cuando Luciano García Lorenzo estudia la parodia que de *El Caballero de Olmedo* escribió Francisco Antonio de Montesión, señala algunos elementos lingüísticos y no lingüísticos por los que se opera la parodización en las comedias burlescas y de disparate²⁶.

Entre ellos se destacan la nomización distinta o ridiculizante de los personajes y la caricaturización y rebajamiento grotescos de los personajes ejemplares. Ya hemos señalado algunas de estas cuestiones como operantes en la obra de Ramón. Pero el rebajamiento llegará a su extremo cuando se brinden los ocultos motivos de su asesinato, cuando la Superhistoria aporte los “datos secretos” de los que se hablaba en el Prólogo. Recordemos las razones de la muerte del Caballero según el drama de Lope: don Rodrigo, humillado íntimamente por don Alonso al sentirse desplazado de la vida amorosa de doña Inés, vive una segunda humillación -ésta pública- al ser rescatado por el coraje del Caballero en un torneo de toros, espacio en el que debía probar su gallardía frente a Inés y frente al Rey. Luego interceptará a don Alonso en el camino hacia Olmedo para darle muerte a traición.

En cambio, de la Serna propondrá los siguientes motivos: el Caballero de Olmedo comienza a sentir desconfianza y “un terrible desprecio por la mujer”, por el género femenino. Esto lo llevará a abandonar a su novia Soledad aconsejado por un nuevo amigo, Deogracias, un apuesto joven que había rechazado recurrentemente las insinuaciones amorosas de Soledad. A través de una narración sumamente ambigua, se nos relata el surgimiento de esta extraña amistad del Caballero con Deogracias, quienes no dudarán en brindar y afirmar: “-La amistad entre dos hombres vale más que el amor.”²⁷ (de la Serna, 1944, p. 72) Pero quien desencadenará el desenlace trágico no será Soledad -quien se limita a calumniar en voz baja a esta extraña pareja- sino Amado, el ex íntimo compañero de Deogracias. De él se nos dice en el apartado cuarto: “Únicamente no se apartaba del lado de Deogracias, aquel que era su reidor constante, su escudero flaco, su soliloquio.”²⁸ (de la Serna, 1944, p. 67) Con la misma sutileza para aludir una relación homoerótica, se dirá en el último apartado:

El Caballero de Olmedo desafiaba al mundo junto a su amigo como si compusiese la pareja un dios de dos caras. Solo un hombrecito perdido en la multitud miraba con más odio que Soledad a aquellos dos Caballeros y era Amado, el incondicional de antes, el que aquella noche del rayo (en la que el Caballero y Deogracias sellaron su amistad) había sido también fulminado por el mismo rayo. No se conformaba con aquella suplantación y afilaba su puñal dentro de la vaina sacándole y metiéndole nerviosamente.²⁹ (de la Serna, 1944, pp. 73 y 74)

Como en la obra de Lope, el Caballero morirá aquí de un modo vil, no por el disparo de armas de fuego, pero sí por el golpe de un puñal. “No llevaba andados dos pasos -leemos- cuando como si la pulmonía le hubiese dado vuelta, un puñal le hirió por detrás. -¡Villano!- gritó el Caballero volviéndose hacia la sombra que huía.- ¡Mejor hubiera sido espada que no puñal!”³⁰ (de la Serna, 1944, p. 76 y 77)

“El crimen repercutiría siempre en el romance, pero el misterio no sería traspasado por nadie porque la mujer no figuraba en su premeditación”³¹ (de la Serna, 1944, p. 77), se comenta hacia el final de la Novela, desmintiendo así la versión tradicional de los hechos y ofreciendo un fondo superhistórico para la comprensión de los versos del romance, esto es, la relación homoerótica del Caballero, héroe que Ramón ha desentronizado de su marmóreo pedestal.

4.2. Cronotopos

Es sabido que Lope de Vega hace transcurrir su drama en unas coordenadas temporales anteriores al hecho histórico que le dio origen. Según las crónicas, el crimen de don Juan Vivero sucedió el dos de noviembre de 1521, pero Lope hace que la acción se desarrolle

bajo el reinado de Juan II. María Grazia Profeti deriva este traslado histórico de las experimentaciones literarias que Lope realiza entre 1620 y 1625. Afirma Profeti:

El Caballero de Olmedo se inscribe en este intento de instaurar con el público una nueva relación, que -pasando por alto a Góngora- halla en la experiencia medieval y cortés un estímulo a la elegancia no sólo del lenguaje, sino de los comportamientos y de las ideas. Entonces Lope antedata el acontecimiento histórico, y lo sitúa, no en el siglo XVI, sino en la época, llena de sugerencias, de don Juan II, ciñéndose a las reglas de los códigos de amor y honor con todas sus convenciones.³² (de la Serna, 1944, p. 37).

Por el contrario, la Novela Superhistórica de Gómez de la Serna postdatará la acción narrativa. “El pueblo de Olmedo en 1600, presentaba sobre su otero, una silueta airosa y desafiante”³³ (de la Serna, 1944, p. 47), reza la primer línea del texto. Esta decisión de Ramón puede remitirse sin esfuerzo a su particular concepción del tiempo, de la que arriba hicimos mención. Por otra parte, esta fecha se halla más cerca de la imprecisa fecha de redacción del drama lopesco -alrededor de la década del 20-, lo cual terminaría acercando cronológica y simbólicamente al Caballero de la Novela al del drama, confirmando así su carácter de “personaje dramático”, de “gran actor del pueblo”.

Más interesante es la comparación de las coordenadas espaciales. En la obra de Lope el tratamiento del espacio es crucial y gira en torno a la tensión topológica entre los pueblos de Medina y Olmedo. El héroe aparece en escena siempre yendo y viniendo de un punto a otro. De esto dará cuenta Tello al cuestionar sus viajes por considerarlos excesivos:

Temo que se ha de saber
este tu secreto amor;
que con tanto ir y venir
de Olmedo a Medina, creo
que a los dos da tu deseo
que sentir, y aun que decir.³⁴ (Lope de Vega, 1941, p. 59)

Esta tensión espacial terminará escindiendo interiormente al Caballero, fiel a la clásica escisión renacentista del enamorado que siente que su alma no vive donde anima, sino donde ama. Leemos en esta glosa de las “coplas antiguas” del Acto III:

Yo lo siento, y voy a Olmedo,
dejando el alma en Medina. 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 para partir,
*puesto ya el pie en el estribo?*³⁵ (Lope de Vega, 1941, p. 102)

Esta tensión espacial desaparecerá por completo en el relato de 1944. A diferencia del drama, la acción se desarrolla casi exclusivamente en Olmedo y apenas se menciona el nombre de Medina en el texto. Ambos pueblos aparecen conviviendo en armonía: son- según el narrador- “dos pueblos novios”. Consonante con esta eliminación de la tensión espacial, la muerte del Caballero no será a mitad de camino, sino a metros de la Confitería de doña Obdulia, “la mejor confitería del pueblo”. Esta inmanencia espacial que presenta el texto es fiel a la poética circunferencial ramoniana, como querría Francisco Umbral³⁶. Para

el ensayista, toda la vida y la obra de Gómez de la Serna pueden entenderse a partir de la imagen de la circunferencia. Ramón vivió dentro de una circunferencia, esto es, el famoso café del Pombo, su departamento atestado de objetos inútiles, Madrid y Buenos Aires; Ramón escribió circunferencialmente, girando sobre un mismo tema, sin poder avanzar narrativamente, porque esencialmente fue un poeta y en su obra lo narrativo fracasó frente a lo lírico. Siguiendo a Umbral, podemos afirmar que *El Caballero de Olmedo* se desarrolla en un espacio más acotado que el propuesto por Lope porque a Ramón no le interesa la expansión narrativa, sino la recurrente vuelta sobre una intuición poética. De hecho, la impresión que recibe el lector a lo largo de la Novela es que nada sucede hasta el final y que las líneas no hacen sino reincidir en la descripción de un estado de cosas, el del Caballero, su mundo y su profunda escisión. *El Caballero de Olmedo* confirma el estilo vital y literario de la circunferencia trazada por Ramón, su frecuente predilección por lo acotado e íntimo. Por otra parte, el Caballero ramoniano no podía sino morir en su pueblo natal, del que recibía el nombre, esto es, el objeto de su vida, su misión, su libreto.

Por cuestiones de extensión quedan fuera de nuestro estudio algunos elementos dignos de análisis, a saber, la utilización del romance y los adelantos trágicos en una y otra obra, así como la concepción de tragedia que se desprende de las páginas de Ramón.

Para finalizar, citaremos a García Lorenzo, en un afán por aplicar a la obra de Gómez de la Serna lo que de la parodia de Montesper afirmo este crítico:

Sólo me resta testimoniar la tradicional salud de un pueblo viejo, resabiado y, por ello, de vuelta de muchas cosas; un pueblo que es capaz de poner en solfa a sus héroes históricos y convertir en grotescas máscaras los mitos que admira e incluso definen su cultura y su mentalidad.³⁷ (García Lorenzo, 1987, p. 139)

5. Notas

¹ Avillaga, Juan Cruz. *Historia, mito y poesía (nueve ensayos dispersos)*. La Plata: Argentum, 1977; pp. 16.

² López de Haro, Alonso. *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*. Madrid: Luis Sánchez, 1622; 2.^a, libro IX, Cap. VII. Citado en: Blecua, José Manuel. “Análisis de *El Caballero de Olmedo*” en: Lope de Vega. *El caballero de Olmedo*. Zaragoza: editorial Ebro, 1941; p. 15.

³ Citado por Blecua, J.M. Ibidem.

⁴ Vale señalar aquí que la autoría de Lope con respecto a este “baile famoso” es discutida. Vid. Rico, Francisco. “Introducción” en: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Salamanca, 1970; pp. 35-36.

⁵ Blecua, J.M. Op. Cit.; p. 23.

⁶ Profeti, María Grazia. “Estudio Preliminar” en: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Madrid: Alhambra, 1981. (Clásicos, 19); p. 9.

⁷ Umbral, Francisco. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1996; p. 89.

⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Doña Juana La Loca (Seis Novelas Superhistóricas)*. Buenos Aires: Clydoc, 1944; p. innumerada.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Idem. La cursiva es nuestra.

¹² Umbral, F. Op. Cit; pp. 89, 90 y 97.

¹³ Gómez de la Serna, R. Op. Cit.

¹⁴ Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española, vol. II*. Barcelona, 1937; p. 212. Cursiva nuestra.

¹⁵ Lope de Vega. Op. Cit.; p.52.

¹⁶ Idem; p. 74.

¹⁷ Peralta de Loma, María V. “Introducción” a: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Buenos Aires: Huemul, 1968; p. 25 y 26.

¹⁸ Si bien Morby opina que “la concepción que Lope tenía de la tragedia y de la tragicomedia no es difícil de comprender”, oscila en la clasificación de *El Caballero de Olmedo* bajo una u otra categoría. Vid. Morby, Edwin S. “Tragedia y tragicomedia” en: Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española, vol. III*. Barcelona: Crítica, 1983.

¹⁹ Gómez de la Serna, R. Op. Cit.; p.47. La cursiva es nuestra.

²⁰ Idem; p. 48. La cursiva es nuestra.

²¹ Idem; p. 51.

²² Idem; p. 52.

²³ Idem. La cursiva es nuestra.

²⁴ Idem; p. 53.

²⁵ Idem; p. 62 y 63.

²⁶ Vid. García Lorenzo, Luciano. “De la tragedia a la parodia: ‘El Caballero de Olmedo’” en: Domenech, Ricardo (ed.). *‘El castigo sin venganza’ y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1987; pp. 121-139.

²⁷ Gómez de la Serna, R. Op. Cit; p. 72.

²⁸ Idem; p. 67.

²⁹ Idem; pp. 73 y 74.

³⁰ Idem; pp. 76 y 77.

³¹ Idem; p.77.

³² Profeti, M.G. Op. Cit; p. 37.

³³ Gómez de la Serna, R. Op. Cit; p. 47.

³⁴ Lope de Vega; Op. Cit.; p. 59.

³⁵ Idem; p. 102.

³⁶ Al respecto, vid. Umbral, F. Op. Cit., especialmente los capítulos 3 y 8.

³⁷ García Lorenzo, L. Op. Cit; p. 139.

6. Bibliografía

*Avillaga, Juan Cruz. *Historia, mito y poesía (nueve ensayos dispersos)*. La Plata: Argentum, 1977.

*Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

*Blecua, José Manuel. “Análisis de *El Caballero de Olmedo*” en Lope de Vega. *El caballero de Olmedo*. Zaragoza: Ebro, 1941.

*Borges, Jorge Luis. *Arte poética (Seis conferencias)*. Barcelona: Crítica, 2001.

-
- *García Lorenzo, Luciano. “De la tragedia a la parodia: ‘El Caballero de Olmedo’” en: Domenech, Ricardo (ed.). *‘El castigo sin venganza’ y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1987.
- *Gómez de la Serna, Ramón. *Doña Juana La Loca (Seis Novelas Superhistóricas)*. Buenos Aires: Clydoc, 1944.
- *Morby, Edwin S. “Tragedia y tragicomedia” en: Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española, vol. III*. Barcelona: Crítica, 1983.
- *Lope de Vega. *El caballero de Olmedo*. Zaragoza: Ebro, 1941.
- *Rico, Francisco. “Introducción” en: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Salamanca, 1970.
- *Peralta de Loma, María V. “Introducción” a: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Buenos Aires: Huemul, 1968.
- *Profeti, María Grazia. “Estudio Preliminar” en: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Madrid: Alhambra, 1981. (Clásicos, 19).
- *Rico, Francisco. “Introducción” en: Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*. Salamanca, 1970.
- *Richmond, Carolyn. “El problema de la creación literaria en la novela de Ramón” en: Rico, Francisco *Historia y crítica de la literatura española, vol. VII*. Barcelona: Crítica, 1984.
- *Umbral, Francisco. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1996.
- *Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española, vol. II*. Barcelona, 1937.
- *Ynduráin, Francisco. “Sobre el arte de Ramón” en: Rico, Francisco *Historia y crítica de la literatura española, vol. VII*. Barcelona: Crítica, 1984.