

La comedia burlesca del Siglo de Oro: de lo sublime a lo vulgar («... Que aquesta variedad deleita mucho»)

Luciano GARCÍA LORENZO
CSIC, Madrid

La segunda parte del título de mi comunicación es, como ustedes saben muy bien, un verso de esa maravilla que es el *Arte nuevo de hacer comedias*¹. Allí, el Fénix escribe sobre su concepto y práctica teatrales y allí, naturalmente, se habla también, con muchas otras cosas, de tragedia y comedia, de lo alto y lo bajo, de lo sublime y lo vulgar, de lo grave y lo plebeyo, siguiendo a los clásicos, teniendo tantas veces presente a Aristóteles, pero haciendo siempre Lope un alegato a favor de ese «mostruo» que él ha impuesto y que se ha convertido en el protagonista del ocio en la España de su tiempo y en una de las realidades literarias y escénicas más importante de todos los tiempos. A la variedad de la naturaleza, la variedad de manifestaciones artísticas y, en consecuencia, al lado de la «tragicomedia» (y en la práctica la comedia y también la tragedia), variadas formas teatrales que se reunirán en los denominados luego géneros menores y más tarde breves, como también en géneros híbridos con mayores o menores referencias del pasado. Este es el caso de la llamada Comedia burlesca², testimonio elocuente de esa variedad que tanto deleita y que se encuentra bien acomodada en el presente encuentro, pues en uno de sus cabos está con frecuencia esa tragedia (lo sublime) y en el otro como protagonista fundamental la comicidad (lo vulgar), una comicidad nacida, como vamos a ver, del ingenio y, no lo olvidemos, de una repetida y ya familiar práctica teatral, de unos emisores que saben lo que conoce –y quiere– su público y de unos receptores que tienen en su haber las referencias dramáticas o trágicas que van a ser grotescamente burladas por estos espejos cóncavos. Y la referencia a Valle-Inclán ya la he repetido en otras ocasiones³.

* * *

Entre las muchas aportaciones que se han llevado a cabo en las últimas décadas en torno al teatro clásico español, una de las que más llama la atención es la que ha puesto en lugar preeminente la comedia burlesca. Se trata de una serie de textos teatrales, que tienen como motor creativo la parodia y en este caso la parodia del teatro convencional,

¹ No hace mucho ha aparecido una extraordinaria edición a cargo de Evangelina Rodríguez Cuadros: Madrid, Castalia, 2011.

² Son mucho ya los trabajos que desde los años setenta del siglo pasado iniciamos S. Crespo Matellán, F. Serralta o yo mismo. Sugerimos acudir a la bibliografía que se ha ofrecido en el volumen VII (2011) de la edición de estas comedias que está publicando la Editorial Iberoamericana, fundamentalmente a cargo de Carlos Mata. Allí se ofrecen las ediciones modernas de estas piezas y un número considerable de fichas remitiendo a numerosos estudios.

³ Ya lo hicimos (y no era la primera vez) en «Valle-Inclán y la parodia. De reyes, soldados y bufones», in *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, Ateneo, 1991, p. 213-229.

de la comedia desarrollada en España durante la denominada época áurea. Los primeros acercamientos a este subgénero tuvieron lugar en los últimos años de la década de los setenta (Salvador Crespo Matellán, Frederic Serralta, Luciano García Lorenzo) y a partir de entonces se pueden contar ya por decenas los trabajos escritos (falta, sin embargo, una monografía) y también podemos contar con muchas de estas comedias ya editadas en los últimos años por investigadores más jóvenes y conformando volúmenes, que, sobre todo, como hemos adelantado en nota, han sido albergados en la Biblioteca áurea de la Editorial Iberoamericana y teniendo como motor de todo ello al GRISO (Grupo de investigación sobre el Siglo de Oro de la Universidad de Navarra). Las características principales que definen a la comedia burlesca serían:

1. Son obras que quedan en principio caracterizadas por cuatro notas que encontramos en las propias comedias: burlesca, de chanza, de chistes y de disparates. Repetidas veces se ha recordado a este respecto los versos que hace años yo ofrecí al estudiar la titulada *El hermano de su hermana*⁴:

CID. – Señor, ¿contra quién te enojas?
 La nave no te hizo ofensa,
 ¿no ves que eso es disparate?
 SANCHO. – De eso se hace la comedia. (v. 1302-1305)

2. Conservamos en torno a una cincuentena de comedias burlescas y la mitad aproximadamente son anónimas; el resto están escritas en colaboración por varios ingenios de la corte y sobre todo por escritores secundarios, excepto la titulada Céfalo y Pocris que es una autoparodia calderoniana⁵.

3. Como hemos adelantado, es la parodia el medio por el cual se hacen realidad estas comedias, convirtiéndose en uno de los testimonios de metateatralidad más interesantes de la historia de la literatura dramática española. Efectivamente, los referentes de las burlescas serán personajes e historias contadas en los diferentes espacios que albergan el teatro áureo, pero también las fórmulas retóricas de la comedia (y tragedia) practicada por Lope y Calderón, como asimismo numerosos recursos lingüísticos (a ello nos referiremos luego) y escénicos: el disfraz varonil, las cartas y billetes amorosos, el retrato, las escenas de jardín, los desafíos y retos, etc. El resultado es una comicidad con lo grotesco como marca principal distintiva.

4. El proceso de creación se lleva cabo por un proceso de simplificación, de reducción. Efectivamente, se prescinde de las acciones secundarias de las comedias referenciales para centrarse en una sola línea argumental, o simplemente se olvidan situaciones que no interesan; consecuencia de esto observamos una reducción, a veces muy considerable, en el número de personajes; hay también un menor número de versos, pues de los 3000 aproximadamente que son habituales en las serias, encontramos alguna con que llega a sólo 971 (*La ventura sin buscarla*) siendo la media de las burlescas entre 1600 y 1800 versos; en la misma línea, los autores se limitan al empleo de pocos versos y pocas estrofas (octosílabo, fundamentalmente, redondillas y quintillas), logrando así, como ya indiqué hace tiempo, una agilidad, un dinamismo, que es uno de los fines principales de estas comedias.

5. Estas obras se representaban en fechas determinadas: San Juan, pero, sobre todo y en su mayor parte, en Carnaval. Son resultado, por supuesto, de las fiestas de los días

⁴ Está incluida en el vol. II (2001) de las *Comedias burlescas* que hemos citado.

⁵ La editó modernamente Alberto Navarro González (Salamanca, Almar, 1979). También en el volumen *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, en edición de I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

carnavalescos, y sin los disfraces, las burlas y la libertad de estos días, no puede explicarse su existencia ni tampoco la mayor parte de los contenidos que las conforman y las propias representaciones. Relacionado con estas fiestas está naturalmente uno de los términos que repetimos siempre que nos acercamos a las burlescas y que es su carácter grotesco.

6. Los espacios, por lo que hasta sabemos, eran de carácter palaciego, especialmente salas y otros recintos reales y también, en algún caso, el propio cuarto de la reina. En esta línea, afirmar que, por los datos que tenemos hasta el momento, la práctica de estas burlescas parece que tiene su máxima expresión en torno a la mitad del siglo XVII y, especialmente, en el reinado de Felipe IV.

7. El resultado de todo esto conduce a la intención primera que tienen estas obras y que es deleitar, divertir, hacer reír, a los espectadores. No entraremos una vez más a exponer las relaciones de las comedias burlescas con los géneros breves (entremeses y mojjingangas, especialmente), y remitimos a la bibliografía existente, aunque una vez más dejamos por el camino la carencia de un estudio adecuado en torno a este aspecto. Por supuesto, obligado es recordar que esta cincuentena de comedias se insertan en la práctica de la literatura satírica y burlesca que tanto abundó en otros géneros de nuestra literatura áurea. Citar a Quevedo y a Góngora es tópico, pero necesario.

8. Y una última consideración: la intención final de estas obras. Carlos Mata, uno de sus estudiosos, escribía:

Semejantes inversiones se han interpretado en relación con el valor satírico o solamente lúdico de la comedia burlesca. Mientras Serralta se inclina por una interpretación eminentemente jocosa, García Lorenzo defiende un valor crítico; en realidad, si la presentación ridícula de los valores que cementan la sociedad barroca: la burla de reyes, del honor y los chistes con motivos religiosos implican una actitud y una proyección crítica contra ellos, no parece en todo caso excesivamente llamativa. Las circunstancias de su representación palaciega son muy significativas en este sentido; el momento de Carnaval les presta esa dimensión ambigua de crítica permitida dentro de unos límites muy definidos, y en gran parte bastante convencionales. En realidad, más que verdadera crítica social, política o ideológica, destaca el distanciamiento burlesco respecto de los mecanismos literarios y teatrales de los géneros serios; en este sentido, la comedia burlesca comparte la misma esfera de connotaciones que la parodia de los temas mitológicos o pastoriles en la poesía⁶.

Sin entrar ahora de nuevo en esta diferencia de opiniones, sí querríamos recordar que el infatigable profesor Mata escribe estas palabras en un artículo dedicado a *La mayor hazaña de Carlos VI* de Manuel de Pina, en el cual recuerda lo escrito por Javier Huerta Calvo, muy lejos, del inocente carácter de las burlescas: «...algo así como si tratara con las burlas de exorcizar aquellas dolorosas veras⁷». Y más adelante: «Todo este espíritu desvergonzado, que encuentra en las armas del conceptismo el mejor medio para denunciar una circunstancia traumática a través de estas composiciones poéticas menores, muy de sello quevedesco, culmina en la comedia burlesca con la que se cierra el libro⁸». Y, aunque la cita es un poco larga, recordamos este párrafo de Huerta Calvo, que también recoge Carlos Mata:

... el cultivo mismo de un género como es la comedia burlesca o comedia de disparates, cuya representación tenía lugar en los días de Carnaval, en una perfecta adecuación del teatro a la

⁶ Carlos Mata, «La comedia burlesca del Siglo de Oro. *La mayor hazaña de Carlos VI*», de Manuel de Pina», en *Signos*, XXXIV, 2001, p. 70. El artículo de Huerta Calvo es «Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes», in *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*. Madrid, Letranúmero, 1994, p. 215-228.

⁷ Carlos Mata, «La comedia burlesca del Siglo», *art. cit.*, p. 72.

⁸ *Id.*

realidad circundante y a la consideración del mundo al revés. El germen poético de esta comedia es esa forma de literatura fatrásica castellana, que son los disparates, bajo cuya formulación irracionalista y absurda se esconde un mundo de significaciones críticas y satíricas...⁹.

Mata recuerda el referente de esta obra (*La mayor hazaña de Carlos V* de Ximénez de Enciso), cuyos protagonistas son Carlos V y Felipe II) y texto que es, también según Mata, la «sublimación mayor del ideal religioso católico, de carácter excluyente y dogmático», para recordar de nuevo palabras de Huerta Calvo: «Si lo primero le permite diseñar la figura de un esperpéntico monarca, viejo e impotente pero dominado por la lascivia, lo segundo es la espita que abre un anticlericalismo, no por tópico menos atrevido, y significativo en relación con su problemática circunstancia existencial¹⁰». No quiero ahora detenerme por más tiempo en esta discusión, pero llama la atención esta identificación de Mata con las palabras de Huerta Calvo, aunque, y por supuesto que lo tenemos en cuenta, esta obra de Pina toca un espinoso conflicto de nuestra realidad ideológica, política y social, del momento. No es tan directamente así en la mayoría de las burlescas, pero: ¿dónde está en ellas el decoro?, ¿dónde está el heroísmo, el valor...?, ¿dónde está el honor?, ¿dónde está la exaltación nacional?, ¿dónde están las virtudes exigidas desde la sociedad civil y la religiosa?... Para muchos, durante décadas esa ha sido la intención de la comedia convencional, hasta el punto de ser tachada de reaccionaria y, cuando menos, de conservadora y muestra de la defensa implícita de una situación como la vivida en el momento... Poner en solfa todo eso y más creo que se aleja bastante de un simple distanciamiento paródico o de una intención ambigua, de la también inocencia en cuanto las connotaciones de la parodia de temas pastoriles o mitológicos. Aún más, estamos hablando de teatro, de la vista y del tacto como elementos importantísimos, de cuerpos en escena, de una vestimenta (siempre «ridícula») determinada, de actitudes, de libertades manifiestas en los textos y que se acentuarían en la representación... Volveremos a ello en un trabajo próximo.

En esa abundancia bibliográfica a que hemos hecho referencia antes podrán encontrar ustedes trabajos dedicados explícitamente a los recursos de que se sirven los dramaturgos para lograr la comicidad y también las páginas de presentación a las ediciones de estas comedias en gran parte a este menester están consagradas. Remitimos, pues, a esta labor ya hecha, y en la que he puesto mi granito de arena, y yo quiero, sólo para testimoniar de la mejor manera posible mi presencia aquí, recordar algunos de estos recursos, que se repiten una y mil veces en el medio centenar de piezas conservadas. Naturalmente, son las posibilidades lingüísticas las que más se explotan en las burlescas y la primera es esa distorsión que produce el empleo de un tipo de lengua determinada en boca de unos personajes que por su estatus social y el papel que siempre han jugado en la comedia convencional no les pertenece. La degradación, la desmitificación de ciertos personajes reales y palaciegos, heroicos, míticos, damas y galanes protagonistas de amorosas comedias caballerescas, urbanas o rurales, etc., es constante en estas comedias y el principio de que parten es poner en boca de estos hombres y mujeres un vocabulario que pertenece al mundo de la chabacanería y la ordinariez. Esto obliga, naturalmente, a acentuar estas particularidades que los graciosos tienen en las comedias serias o en los géneros breves y de ahí ciertas situaciones donde lo escatológico, especialmente representado por todo lo que tenga relación con el trasero se convierte en protagonista de muchas secuencias. Eso sí, el hedor de algunos chistes de los graciosos en las comedias se generaliza en las burlescas y no es cuestión social o de papeles dramáticos: también huelen mal las doncellas y las damas, los reyes y los caballeros, y hasta la hermosa y arcádica Casilda de *Peribáñez* invita a que le besen en

⁹ *Id.*

¹⁰ Carlos Mata, *op.cit.*, p. 73.

cierta parte no sólo el Comendador sino también Nerón o Pilatos... Como veremos, a veces no se trata nada más que de resolver una rima y el nombre del romano emperador viene en este caso bien para hacerlo.

Pero los recursos, como hemos dicho, son muy variados y ya desde antes que los personajes digan la primera palabra de la comedia. Efectivamente, la nominación ya convierte a muchos personajes en peleles, payasos, cobardes y máscaras ridículas de lo que fueron en la historia, en el Romancero, en la tradición, en la mitología, y también en los corrales donde la gravedad o el lirismo marcaban a protagonistas o personajes secundarios en la trama... Esa degradación es tal, que en algunas obras ya ni siquiera llevan nombre, aunque sea ridículo como el Cosme en que se convierte un Rey, sino que serán simplemente Zutano o Fulano de tal... Y cuando comienzan sus diálogos, estos seres que pueblan las burlescas se servirán de los vulgarismos más vulgares, de tautologías, dialogías, paronomasias, etc., utilizarán otras lenguas y sobre todo el latín macarrónico, harán juegos de palabras a veces increíbles, ofrecerán chistes con mil motivos, darán vueltas y vueltas a las palabras y a las frases –sean estas frases hechas o ellos las creen–, retorcerán vocablos, se aprovecharán fonéticamente de ciertas posibilidades... Y lo irracional, lo ilógico, lo absurdo, aparece en muchas ocasiones por ese camino de lo grotesco para ofrecer situaciones asombrosas, que no pocas veces hemos citado como genialidades al hablar de Miguel Mihura o Jardiel Poncela: a romper el cerco de Zamora se llega en una nave por las eras de Castilla, pero también Diego Ordóñez en la misma obra (*Las mocedades del Cid* de Cancero) remeda unos de los romances del cerco de esta ciudad y dice que arriba «por mar en carreta»...

La palabra ha llegado hasta nosotros como protagonistas de estas representaciones, pero, naturalmente, esto no quiere decir que en los espectáculos que con ellas se llevaban a cabo el resto de los signos que lo componen no tuviera una importancia remarcable. Todo lo contrario, pero el problema es que nos falta información. No conservamos documentos que nos den noticias de las puestas en escena, aunque lo lógico es que fueran ricas en espectacularidad al llevarse a cabo principalmente en Palacio y que los trajes, sobre todo, al tratarse de Carnaval estarían a tono con esa festividad desbordante. Las acotaciones, por otra parte, son muy pobres, como lo son en las comedias serias y sólo los términos «ridículo», «ridículamente», se repiten de diversas maneras y aplicados a cualquier personaje o situación. Ahora bien, para lo que no son imprescindibles los documentos es para afirmar la importancia que el cuerpo tiene en estos espectáculos. Si en la comedia convencional podemos afirmar que, a pesar de la carencia de noticias, sabemos que los cuerpos también tenían su importante papel, en las burlescas, desde los ojos que ya no son estrellas ni tampoco los dientes son perlas hasta el trasero con o sin calzones, el cuerpo ocupa lugar muy preeminente en el escenario, como lo ocupa en los versos de los personajes. Un cuerpo aludido o en presencia, un cuerpo para cien posturas, un cuerpo, en fin, en movimiento y que tendría su máxima expresión en los bailes que en las burlescas se repiten y que tienen como acompañamiento instrumentos nada palaciegos, aunque en ocasiones se oiga un pífano: en este caso, claro, el sarcasmo, por contraste, es manifiesto.

Como ilustración más precisa de todo ese proceso de desmitificación, de degradación, que significa la comedia burlesca, poniendo en solfa por la comicidad el mundo trágico o dramático de tantas obras importantes de nuestro teatro clásico, quisiera detenerme en dos testimonios. Son ejemplos de dos aspectos relevantes, uno que se refiere a un personaje específico y el otro a uno de los recursos cómicos repetidos en no pocas obras.

El primero tiene como protagonista al Rey. Es un personaje que nos ha venido preocupando durante toda nuestra carreta investigadora, como lo demuestra

recientemente el volumen a él dedicado y que he tenido el placer de coordinar¹¹. A este volumen remitimos para lo que significa esa puesta al día y también a la bibliografía que en él se publica. Los reyes de las burlescas, teniendo en cuenta que la mayor parte de estas se escenificaban con su presencia, son de los personajes más caricaturizados, más grotescamente presentados en estas obras y, teniendo en cuenta que el papel que en la comedia nueva representaban, su importancia, pero no su retrato, es heredado por estas parodias¹². Citar monarcas sería citar muchas de las burlescas, pero voy a detenerme en uno significativo y al que ya hace años presté atención, aunque no me resisto a recordar un caso –*La mayor hazaña de Carlos VI* es una obra de Manuel Pina, que antes recordábamos–, pues no es necesario entrar en la lectura de la comedia para saber por dónde van las preocupaciones de este monarca, ya que está identificado en el mismo título: su gran dedicación, al menos verbal, es el sexto mandamiento. A partir de ahí, todo es posible.

Las Mocedades del Cid es una de las mejores de las burlescas. En ella está El Cid, héroe por excelencia de la España de siempre y aquí un cobarde, un pendenciero, a través de cuyas acciones el honor queda aparcado, para mostrarnos realmente todo un antihéroe que es capaz de regatear a su padre la cantidad de dinero que debe darle para llevar a cabo la venganza, que por honor tiene la obligación de ejecutar. Y en cuanto al Rey, ya resumimos en otra ocasión sus «grandes hazañas»¹³ a las puertas de Zamora con el fin de conquistar la ciudad a su hermana Urraca, hazañas que canta el Romancero, pero que en la burlesca van a resumirse en una situación dramática delirante: Bellido Dolfos, traidor para unos, héroe que será para otros, sale de la ciudad de Zamora para facilitar la entrada en la misma de Sancho. Al entrevistarse con él, declara, sin embargo, que va a matarlo y se entabla un estúpido diálogo entre ambos, ya que Bellido le dice que elija la forma en que debe matarlo. El Rey, ante tamaña amabilidad de Bellido, le nombra Repostero y le ruega que lo mate al amanecer, pues el sol ya se sabe que produce modorra. Bailan juntos una jácara y Bellido asesina al monarca con –téngase en cuenta pues hablamos de Carnaval– una vejiga, aunque Sancho dice que no cree que realmente lo haya asesinado. A estos despropósitos quedan reducidos, entre otras cosas, los épicos y hermosos versos del Romancero, la historia (y mucha leyenda) que define en parte a la ciudad de Zamora, la actitud de un personaje como Arias Gonzalo que en esta misma pieza es testimonio de generosidad, valor y lealtad, o el famoso reto de Diego Ordóñez, convertido por Jerónimo de Cancer en un ridículo parlamento... Pero no nos asombremos tanto de esta desbordante imaginación creativa, pues en la tradición ha quedado que Bellido asesina al monarca con un venablo cuando está haciendo sus necesidades y en algunas versiones que la, a veces, nada refinada tradición ha legado se afirma que el venablo le entró a Sancho por cierta parte, dadas las facilidades que había ofrecido. Gran tontería la del Rey, si así hubiera sido, y que lo acercaría al nombre que Cancer pone al monarca: Cosme, es decir, según la tradición, estúpido, lelo, ignorante...

Y finalizamos deteniéndonos en uno de los muchos recursos que, como hemos escrito, se repiten a la hora de elaborar estas burlescas. En algunas obras serias los

¹¹ Luciano García Lorenzo, ed., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006.

¹² Véase Javier Huerta Calvo, «Reyes de Carnaval (sobre el personaje del Rey en la comedia burlesca)», in *Cuadernos de teatro clásico*, número dedicado a «Teatro cortesano en la España de los Austrias», 10, 1998, p. 269-295. En el volumen citado en la nota anterior, consultar, especialmente, Javier Huerta Calvo, «Reyes de Carnaval/2. El rey en la comedia burlesca», p. 269-294, y Carlos Mata Induráin, «Reyes de la risa en la comedia burlesca del Siglo de Oro», p. 295-320.

¹³ Luciano García Lorenzo, «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las Mocedades del Cid* de Jerónimo de Cancer», in *Segismundo*, 13, 1977, p. 131-146.

autores han colocado a sus personajes en espacios exteriores o interiores, pero siendo de noche en los primeros y sin luz que los haga visibles en los segundos. Naturalmente, las posibilidades dramáticas que, a partir de esto se producen en los escenarios conducen a las maravillosas escenas que definen en gran parte una tragedia como *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, pero también en las burlescas a situaciones donde la hilaridad se convierte en humor grueso, cuando no chabacano, y que –volvemos atrás– tienen al cuerpo como objeto protagonista de meneos, tocamientos, «tientos», mientras la palabra acompaña los acontecimientos, ya que, no lo olvidemos, el espectador «no» está viendo lo que ocurre, pues no lo permite la oscuridad de la noche o la luz ha sido apagada, «matada»... En las comedias burlescas este recurso se repite en muchas ocasiones (*El desdén con el desdén*, *Castigar por defender*, la obra de Pina en que nos hemos detenido, también en *Las mocedades el Cid...*), pero es precisamente en *El caballero de Olmedo* donde su autor, Francisco Antonio de Monteser, aprovecha lo que es elemento esencial de la tragedia de Lope (y naturalmente con el que se abre la copla) para realmente crear una comedia «de escondite» como ya dije hace muchos años¹⁴. A ese estudio (y a los que han venido después) remito y sólo recuerdo ahora dos momentos de esta burlesca de Monteser, el comienzo de la obra y otro significativo de la Segunda jornada. Por razones de tiempo, dejo el comienzo y esta es la segunda situación:

DON ALONSO. – ¿Qué intentáis?

DON RODRIGO. – Mirar la casa.

TELLO. – Pues no se alquila, volveos.

DON ALONSO. – La casa podéis mirar,
pero no los aposentos.

DON RODRIGO. – Yo estoy resuelto a mirarla.

TELLO. – Malo.

DON ALONSO. – Pues si estáis resuelto,
a buena luz la mirad,
porque aquesta luz no quiero.

(Apaga la luz de un soplo)

DON RODRIGO. – ¿Qué has hecho, traidor?

DON ALONSO. – Matarla.
con valor y cuerpo a cuerpo.

TELLO – ¡Gran pulso tiene en el soplo!

DOÑA ELVIRA. – ¡Matóla con gran denuedo!

DON PEDRO. – Mi honor juzgo por perdido;
buscaréle por el suelo.

DON RODRIGO. – ¡Ah, traidor! ¿A dónde estás?

DON ALONSO. – Yo no pienso responderos.

TELLO. – Por no tentar con los ojos
voy mirando con los dedos.

DOÑA ELVIRA. – ¡Ay, quién hoy en esta sala
hallar pudiera un convento!

DON RODRIGO. – ¿Quién va?

DOÑA ELVIRA. – Yo soy.

DON RODRIGO. – ¡Ah, traidora,
que por tí ascuras me veo!

DOÑA ELVIRA. – Señor, mire usted a mi primo.

DON PEDRO. – ¿Qué te hace?

DOÑA ELVIRA. – Pedirme celos.

DON RODRIGO. – Ella me los dio.

¹⁴ Luciano García Lorenzo, «De la tragedia a la parodia: *El Caballero de Olmedo*», in Ricardo Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987, p. 121-140. Véase también la edición y el estudio de Celsa Carmen García Valdés (Pamplona EUNSA, 1991).

DON PEDRO. – Este mozo
ha salido deshonesto.
Hija, dame tus los brazos.

(Andan como a obscuras, y Don Pedro encuentra a Tello.)

Francisco Antonio de Monteser supo ver lo que la noche entre Medina y Olmedo significaba en la tragedia lopesca y en la copla que le dio origen. Y Monteser acertó plenamente, al ofrecernos desde el primer momento toda la penumbra que rodea la tragedia, pero en este caso aprovechándola para hacer reír a una tropa de cortesanos presididos por Felipe IV en los días de Carnestolendas de 1651.

Escribíamos más atrás acerca de los elementos escénicos y el desarrollo en el tablado, que por desgracia no conocemos casi nada, y nos hemos detenido en dar importancia al cuerpo y con él el universo complementario de la palabra. Buenos ejemplos, creemos, de todo esto resultan estos testimonios últimos y, sobre todo, con el que hemos puesto broche final. Esa historia maravillosa que Lope cuenta y que es *El Caballero de Olmedo* se convierte en la parodia, en –y nunca mejor dicho– un mundo al revés que nos aleja de toda la atmósfera trágica que en ella late. Y si la muerte en la noche castellana nos sobrecogía y llenaba de congoja, la oscuridad, la negrura, en que se mueven los personajes en la parodia nos baja a la grosera pero real-realidad del suelo al que estamos pegados y del que estos dramaturgos no han querido que ascendamos. Es la desmitificación del amor y de la muerte y en el centro la pasión amorosa de un Caballero en la noche de pino piñonero castellano (Claudio Rodríguez *dixit*), para bajarnos a la tierra abonada de deshechos, necesaria, no lo olvidemos, para que ese pino permanezca. Y es que lo sublime y lo esperpéntico es, en no pequeña parte, la historia de un país llamado España.