

Ignacio Arellano
V́ctor Garća Ruiz
Marc Vitse (Eds.)

DEL HORROR A LA RISA

LOS GENÉROS DRAMÁTICOS CLÁSICOS

HOMENAJE A
CHRISTIANE FALIU-LACOURT

Edition Reichenberger · Kassel · 1994

110819885

Universidad de Navarr.
Servicio de Bibliotecas

«EL CABALLERO DE OLMEDO»: TRAGEDIA Y PARODIA

CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS
GRISO. Universidad de Navarra

El discutido problema de la naturaleza de la tragedia española del siglo XVII se encuentra superado. Desde perspectivas muy diversas, centradas en esencia sobre la visión trágica de determinados dramaturgos —Rojas Zorrilla y Calderón, entre otros—, ya hace una treintena de años que se admite la existencia de tragedias españolas áureas¹. Hoy, la bibliografía que defiende la existencia de obras trágicas dentro de la llamada «comedia nueva» es abundante y rigurosa².

E. S. Morby³, en un artículo fundamental, complementado más tarde por Bradbury⁴, ha probado que Lope de Vega, que no prodigaba los términos «tragedia» y «tragicomedia» —sólo cuarenta y dos de sus dramas llevan alguno de ellos—, ha denominado así algunas de sus mejores creaciones y las obras así designadas sugieren, por parte del autor, una actitud seria y consciente. Lope de Vega cree en la posibilidad de un género auténtico llamado «tragedia» que, si no se ajusta por completo a las normas clásicas y renacentistas, no por ello las echa totalmente en olvido. La idea

1 Véase Marc Vitse, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, 522-523. Véase ahora del mismo autor, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

2 Véase mi edición *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo», de Lope de Vega y F. de Monteses*, Pamplona, Eunsa (Anejos de RILCE, núm. 6), 1991, 17, n. 33.

3 E. S. Morby, «Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope», *Hispanic Review*, 1943, 185-209; reproducido en *Historia y crítica de la literatura española*, 3, Barcelona, Crítica, 1983, 343.

4 G. Bradbury, «Tragedy and Tragicomedy in the theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, 103-111.

que Lope tiene de la tragedia queda claramente expuesta en varios lugares del *Arte nuevo*⁵ y en el *Prólogo* a la edición *suelta* de *El castigo sin venganza* (1634): «... esta tragedia [...] está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbres»⁶. De *El caballero de Olmedo* de Lope, puede decirse otro tanto: es una verdadera tragedia, en la que el autor no huye de las sombras y nuncios, y que finaliza con la muerte, el más universal y persistente de todos los criterios para identificar una tragedia, según concluye Morby, después de resumir las teorías de Lope a este respecto.

Se ha dado por sentado que la calificación de *tragicomedia* con que aparece publicada *El caballero de Olmedo* en la *Veinticuatro parte*⁷ se debe al propio autor y esto ha influido en su clasificación posterior; sin embargo no hay seguridad de que tal clasificación se deba a Lope; bien puede tratarse de una adición del editor y más podemos fiar en los versos finales de la obra en los que el autor habla de «trágica historia»:

Prendedlos,
y en un teatro mañana
cortad sus infames cuellos:
fin de la trágica historia
del *Caballero de Olmedo*.

5 «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento...». Cito por la ed. de J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, vv. 111-112. Desde luego no hay que buscar en Lope la rigidez clásica de las reglas aristotélicas. Véase para todo esto A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2, Universidad de Murcia, 1980, 126-129; David H. Darst, *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985, 83-106. Acerca del término «tragicomedia», véase también M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, en especial el capítulo IX, 125-152.

6 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, 567.

7 *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Zaragoza, por Pedro Vergés, 1641.

Incluso los críticos que ponen algún reparo a su condición de tragedia, admiten que se trata de una obra que, en palabras de Trueblood, tiene «un atractivo trágico perpetuo»⁸.

Se sitúa la redacción de *El caballero de Olmedo* de Lope entre los años 1620 y 1625, más próxima quizá al primero que al segundo⁹, y no se tienen datos de su representación ni se conoce si gozó o no de favor por parte del público.

Un cuarto de siglo más tarde, en las fiestas de Carnaval del año 1651, se representó ante Felipe IV, con el mismo título que la tragedia de Lope, «una fiesta burlesca» del agudo y chistoso dramaturgo Francisco Antonio de Monteses. Esta fiesta burlesca volvió a ser representada, en 1676, por Antonio de Escamilla, suegro de Monteses; en 1684, por la compañía de Manuel Vallejo, y en 1688, por Simón Aguado; siempre con motivo de las fiestas de Carnestolendas, y siempre en Palacio. De la representación de 1688 se dice que tuvo lugar en el cuarto de la reina. Este mismo año la representaron los estudiantes de la ciudad de Braga, para celebrar Santo Tomás, el día 4 de agosto¹⁰.

La comedia burlesca es un subgénero dramático cuyo objetivo principal es provocar la risa por medio de procedimientos paródicos. Se trata, pues, de un género referencial que se apoya en un tema, casi siempre explícito en el título, perfectamente conocido por el público. Este, además, ha de tener una cierta cultura o preparación, pues de otro modo no captaría los frecuentes equívocos, alusiones, zeugmas dilógicos, etc., de que está plagada la obra. Por ello no es de extrañar que casi el escenario único de este tipo de obras haya sido el teatro palaciego o los salones cortesanos, en unas fechas especialmente propicias para todo género de burlas, como eran las Carnestolendas; ambientes universitarios, como la citada representación de Braga, o ambientes académicos, como la academia burlesca en el transcurso de la

8 Alan S. Trueblood, *Modern Language Notes*, LXXV, 1970, 308-312.

9 S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, 294-296.

10 Véase C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Burdeos, 1914, 210-211; N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, 338; Shergold y Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, 67 y 238; IX, 71. Estos datos demuestran el ambiente culto, cortesano o académico, en que tenían lugar este tipo de representaciones.

cual se representó *El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós¹¹.

Si la tragedia ha sido un género menos cultivado que la comedia entre los autores dramáticos del Siglo de Oro, igual o mayor desproporción se puede encontrar entre el número de comedias «serias» y el de comedias burlescas. Es decir, que los géneros extremos, en una escala que fuera de la máxima seriedad –tragedia– a la comicidad absoluta –comedia burlesca–, tienen en común contar con un reducido número de títulos, en comparación con la comedia, en general. Por otra parte, la mayoría de las comedias burlescas, a juzgar por los títulos que se conocen¹², son parodia de tragedias o tragicomedias.

En otro lugar¹³ he apuntado la posible solución de continuidad entre algunas obras dramáticas menores, el entremés de «figura», y un tipo de comedia mayor, la comedia de figurón. Y quizá no sea muy descaminado suponer una progresiva continuación de los géneros de evasión –teatro menor, comedia de figurón, comedia burlesca– compensadores del proceso de deterioro o pérdida de protagonismo histórico de España. Lo cierto es que la comedia burlesca o de disparates florece en la segunda mitad del siglo XVII, dentro de la producción dramática del «tercer período», según criterios de periodización de Marc Vitse¹⁴, en momentos en que parece deseable la intrascendencia de la obra teatral.

11 F. Bernardo de Quirós, *Aventuras de don Fruela*, ed. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, 295 y ss.

12 Véanse los repertorios que incluyen F. Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, 99–125; y S. Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

13 «*El sordo y Don Guindo*, dos entremeses de figura de Francisco Bernardo de Quirós», *Segismundo*, 37–38, 1983, 241–269.

14 Marc Vitse, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, cit., 590 y ss. Sugestivo es a este propósito un texto de Álvaro Cubillo de Aragón (*El enano de las musas*, 1654) que, como carta, dirige a un amigo nuevo en la Corte: «...Si a la comedia fueres inclinado, / y dejares tu casa, estimulado / de tus propios dolores, / nunca vayas a ver en ella horrores... / Tengo por muy poco hombre, / y por menguado, / el que va a la comedia muypreciado / de oír cosas de seso, / que el tablado no se hizo para eso. / Si gustas de las veras, aquel rato / vete a oír un sermón, que es más barato... [...] mas la comedia, búscala graciosa, / entretenida, alegre, caprichosa, / y breve...»

Pero no es mi intención plantear aquí la relación de la comedia burlesca o de disparates con los entremeses burlescos, sus inmediatos parientes, ni el rastreo diacrónico de las obras paródicas, que, grosso modo, he expuesto en el estudio que precede a la edición¹⁵. Por otra parte, los recursos cómicos utilizados en las comedias burlescas han sido estudiados por García Lorenzo y por F. Serralta en enjundiosos trabajos que abrieron camino en la investigación de este subgénero dramático¹⁶. Y de los recursos cómicos de *El caballero de Olmedo* de Monteser, en particular, se han ocupado Robert Moune¹⁷, en un trabajo presentado como tesis en la Universidad de Toulouse en el año ya lejano de 1962, una parte del cual, reelaborado, fue leído como ponencia en el Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., y, más recientemente, García

(Recogido en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, y reproducido por Vitse, 591).

- 15 *De la tragicomedia a la comedia burlesca*, cit., 33-41.
- 16 F. Serralta, *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid», étude et édition critique de la comédie burlesque de Monteser, Solís et Silva*, Toulouse, 1968; «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, 450-461; «La comedia burlesca: datos y orientaciones», cit., 99-125. L. García Lorenzo, «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, 131-146; «*El hermano de su hermana* de F. Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, XLIV, 87, 1982, 5-23. Los recursos de la comedia burlesca están tipificados en los preceptistas de la época, como recursos que provocan risa, en general, no como recursos específicos de este tipo de comedias, en particular. Tanto López Pinciano como Cascales, y en menor grado Mártir Rizo, hablan de los mecanismos verbales y movimientos ridículos que producen risa, aunque explican y ejemplifican más los que se refieren a una comicidad situacional que los que se basan en una comicidad verbal. «La risa se reduce a palabras y obras» (López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética*, Madrid, CSIC, 1953, III, 33); «la materia cómica haze mover a risa [...] fundada en la fealdad y torpeza agena, assí de cosas como de palabras» (Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 221).
- 17 Robert Moune, *El caballero de Olmedo, de Francisco Antonio de Monteser, édition, notes et étude par...*, Memoria mecanografiada en la Biblioteca del Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1962; «*El caballero de Olmedo* de F. A. de Monteser: comedia burlesca y parodia», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, 83-93.

Lorenzo en una conferencia pronunciada en el Teatro Español de Madrid¹⁸.

Por ello y para no caer en repeticiones, voy a exponer algunas observaciones surgidas al hilo de la comparación realizada entre la comedia burlesca de Monteser y la tragedia de Lope.

Monteser, además de la tragedia de Lope, conocía y tuvo en cuenta en su parodia el *Baile famoso del Caballero de Olmedo*, la comedia de 1606, *El caballero de Olmedo o la viuda por casar* y el romance que sobre este tema escribió el príncipe de Esquilache:¹⁹

Enamorado en Medina
el Caballero de Olmedo,
galán se parte a las fiestas
la víspera de San Pedro.

Por ejemplo, Monteser mantiene los nombres que los personajes masculinos tienen en la obra de Lope: Alonso, Tello, Rodrigo y don Pedro; pero Inés se transforma en la comedia burlesca en Elvira Pacheco, nombre que se da a la protagonista en el *Baile* (v. 22) y en la comedia de 1606 (v. 2820). Pero, en general, es la tragedia de Lope la obra que Monteser somete a degradación caricaturesca, aunque, como veremos, no de una manera sistemática que era innecesaria porque los espectadores conocían lo esencial del argumento: el trágico final de don Alonso, gracias a la famosa letrilla.

18 L. García Lorenzo, «De la tragedia a la parodia: *El Caballero de Olmedo*», en «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, Teatro Español, 1987, 121-140.

19 *Obras en verso* (Amberes, 1654); pero la primera edición de las poesías de Esquilache es de 1648 y en ella ya se encuentra este romance: amores clandestinos llevan al caballero—de nombre don Juan como el de Vivero— a Medina: la noche, la tristeza inexplicable, los agüeros, las reminiscencias cancioneriles, el triunfo de la fiesta de toros, se encuentran aludidos en el romance. La muerte alevosa llega aquí de la mano del marido y deudos de la dama «caballeros de Medina, / no en el valor caballeros», que atacan a don Juan cuando acude a la cita amorosa. *El Bayle famoso del caballero de Olmedo* se encuentra publicado en la VII Parte de las *Comedias* (1617) de Lope de Vega, con atribución expresa a este autor, atribución que hoy es discutida (véase mi edición *De la tragicomedia a la comedia burlesca...*, cit., 13, n. 14). La pieza teatral titulada *El caballero de Olmedo o la viuda por casar* se encuentra en un manuscrito, fechado en 1606, en la BNM. La impresión más actual se debe a E. Juliá Martínez, Madrid, CSIC (Revista de Bibliografía Nacional, Anejo II), 1944.

Con el fin de sistematizar los resultados de la comparación entre parodia y obra parodiada, he establecido tres niveles de relaciones:

I. En un primer nivel, agrupo las parodias de situaciones de la obra de Lope de Vega —y también de la comedia anónima de 1606— que coinciden con convenciones teatrales, con el código de la comedia barroca, en general: el autoritarismo de los padres en la comedia convencional; la costumbre del intercambio de «favores» (cintas, cabellos...) entre los enamorados; la situación harto frecuente en la comedia seria de que, ante la inesperada llegada del padre, marido o hermano, el galán deba esconderse; el nerviosismo de la dama que, en semejante situación, «se turba»; los deseos de venganza del marido, cuyo honor ha sido pisoteado; el billete amoroso; el retrato; los desafíos; los sueños y sus peregrinas interpretaciones; los oportunos desmayos de las damas, etc. Todo tiene su correspondencia paródica en la comedia burlesca de Monteser; parodia de convenciones dramáticas de la comedia, en general, si se quiere; pero lo cierto es que, excepto la referencia al marido ultrajado que en vez de venganza pide... paciencia, todas las demás convenciones se encuentran en la tragedia de Lope, y la parodia de Monteser, por más que se pueda ampliar a las convenciones dramáticas, en general, remite directamente a éstas.

No he citado el recurso cómico basado en la convención que supone que si se lleva una luz en la mano o hay unas velas encendidas y éstas se apagan, la escena se desarrolla a oscuras, cuando sabemos que las representaciones teatrales tenían lugar a la luz del día, porque es un recurso que requiere ser confrontado con datos precisos sobre las representaciones en palacio, en el cuarto de la reina, etc., ya que en estos lugares, las representaciones se hacían con luz artificial y es posible que la convención y su degradación tengan otros valores. Desde luego es un recurso utilizado repetidamente en *El caballero de Olmedo* de Monteser en la que casi la mitad de la jornada primera pasa «a oscuras» (230 versos).

II. En un segundo agrupamiento, segundo sólo en cuanto al orden de exposición, pero esencial en cuanto a las relaciones entre tragedia y comedia burlesca, se encuentran las parodias que degradan el género. La intención paródica de Monteser se trans-

parenta precisamente en una serie de aspectos que en la obra de Lope contribuyen a potenciar los valores trágicos.

Monteser irá degradando todos los rasgos que dan a la obra sería su valor trágico y su trasfondo poético.

1) En la obra de Lope se enfatiza la nobleza y fama de don Alonso, como corresponde a un héroe trágico. Lo describe Fabia:

el mejor
y más noble caballero
que agora tiene Castilla,
porque será, por lo menos,
el que por único llaman
«el caballero de Olmedo» (vv. 821-826)

déjate amar y servir
del más noble, del más cuerdo
caballero de Castilla,
lindo talle, lindo ingenio.
El Rey en Valladolid
grandes mercedes le ha hecho,
porque él solo honró las fiestas
de su real casamiento. (vv. 847-854)

Y surgen las inevitables comparaciones con los héroes clásicos:

Cuchilladas y lanzadas
dio en los toros como un Héctor;
.....
Armado parece Aquiles
mirando de Troya el cerco
con galas parece Adonis... (vv. 855-861)

Pero, por si estos versos ditirámicos en boca de Fabia parecieran interesados –al fin y al cabo está pretendiendo convencer a Inés de que el galán es merecedor de su amor–, Lope nos hará saber de la nobleza de don Alonso por el propio Rey:

CONDESTABLE A don Alonso, que llaman
«el caballero de Olmedo»,
hace vuestra Alteza aquí
merced de un hábito.

REY Es hombre
de notable fama y nombre.

- En esta villa le vi
cuando se casó mi hermana.
- CONDESTABLE Pues pienso que determina,
por servirte, ir a Medina
a las fiestas de mañana.
- REY Decidle que fama emprenda
en el arte militar,
porque yo le pienso honrar
con la primera encomienda. (vv. 1596-1609)

Y después de las fiestas:

- CONDESTABLE Galán y bizarro ha estado
el caballero de Olmedo.
- REY ¡Buenas suertes, Condestable!
- CONDESTABLE No sé en él cuál es mayor,
la ventura o el valor,
aunque es el valor notable.
- REY Cualquiera cosa hace bien.
- CONDESTABLE Con razón le favorece
Vuestra Alteza.
- REY Él lo merece
y que vos le honréis también. (vv. 2096-2105)

Estos diálogos, en los que el rey expresa el elevado concepto que le merece Alonso Manrique, tienen la función en la obra de Lope de conferir al caballero la «condición noble y elevada» que le capacita para protagonizar una tragedia. Razón por la cual, Monteseser se verá obligado a degradarlos en su comedia burlesca:

- REY ¿No habrá un toreador discreto?
- D. PEDRO Señor, el que estáis mirando.
- D. ALONSO Yo soy toreador, hablando
con el debido respeto.
- REY Llegad; que no os haré mal,
si es que toreáis con primor.
- D. ALONSO Yo no he de torear, señor.
- REY ¡Toread hoy, por otra tal!
- D. ALONSO Si en eso os hago servicio,
señor, y verme os agrada,
en la plaza dadme entrada.
- REY Yo os la doy con ejercicio.

D. ALONSO A vuestro gusto me humillo.
 REY Y para la fiesta de hoy,
 demás de la entrada, os doy
 un caballo del bolsillo.

D. ALONSO Sólo en serviros me fundo.
 REY Con facultad le lleváis
 de que mayorazgo hagáis
 de él en el hijo segundo. (vv. 1385-1404)

Don Alonso no solamente es un héroe noble, entre los nobles, es también un héroe popular. Después del éxito obtenido en las fiestas de toros, es aclamado con expresiones como:

Nadie en el mundo le iguala.

.....
 ¡Vitor setecientas veces
 el caballero de Olmedo!

.....
 ¡Dios te guarde, Dios te guarde! (vv. 1845-1853)

ante las que su rival don Rodrigo reconoce que así hablarían del propio Rey:

¿Qué más dijeran al Rey? (v. 1854)

Pues bien, toda esta nobleza y gallardía del don Alonso trágico se resuelve en la comedia burlesca en un protagonista que es... toreador profesional («un toreador profeso») que, acompañado por su lacayo, Tello, se dirige a Medina a torear en sus fiestas, con un mes de anticipación para tomar contacto con los toros. Cuando Tello pregunta que para qué tanta prisa, pues caminan incluso durante la noche, dirá:

Majadero,
 si hay toros dentro de un mes,
 ¿no ves que me falta tiempo,
 en un término tan corto,
 sólo para hablar en ellos? (vv. 30-34)

Los rasgos de plebeyez, en el modo de expresarse y en el modo de comportarse del protagonista serán una constante a lo largo de la obra de Monteser.

2) Una de las singulares virtudes del don Alonso Manrique trágico es el valor, al que insistentemente se alude en la obra de Lope:

¡Qué valientes cuchilladas!
 Hizo pedazos el toro (vv. 2018-2019)
 No sé en él cuál es mayor,
 la ventura o el valor,
 aunque es el valor notable (vv. 2099-2101).

RODRIGO Si viene acompañado tiene miedo.
 FERNANDO No lo creas, que es mozo temerario
 (vv. 2335-2336).

Valor propio me ha engañado
 (v. 2467, dice él mismo).

Es hombre de gran valor
 (v. 2567, dirá don Pedro).

Un sentido personal del valor que le hace avanzar, pese a las aprensiones y al miedo, hacia su trágico destino:

En mi nobleza
 fuera ese temor bajeza.
 LABRADOR Muy necio valor tenéis. (vv. 2410-2412)
 TELLO habéis, infames, muerto,
 el más noble, el más valiente,
 el más galán caballero
 que cifió espada en Castilla (vv. 2496-2499)

El brillante comportamiento de don Alonso en la fiesta de toros queda degradado en la comedia burlesca por medio de esta graciosa parodia:

JUANA Don Alonso, a más andar,
 huyendo va lindamente.
 ELVIRA Como toreador prudente,
 quiere así disimular.
 JUANA Ya no hay furor que le espante.
 ¡Jesús! huyendo cayó;
 yo pienso que se mató.
 ELVIRA Libróle el justillo de ante. (vv. 1513-1519)

El único valor que demuestra tener el caballero burlesco consiste en atreverse a matar... la luz, valiente acción coreada por una serie de exclamaciones ponderativas, clara parodia de las aclamaciones populares al valiente caballero de Lope.

D. RODRIGO ¿Qué has hecho, traidor?
D. ALONSO Matarla
 con valor y cuerpo a cuerpo.
TELLO ¡Gran pulso tiene en el soplo!
ELVIRA ¡Matóla con gran denuedo! (vv. 489-492)

3) El amor es el motor fundamental del conflicto dramático de la tragedia de Lope. Un amor a primera vista, un «flechazo», que don Alonso cuenta a Tello, e Inés a su hermana Leonor, con expresiones y giros propios de la poesía cancioneril, arcaísmo con el que Lope pretende ambientar la obra en una época pasada y darle un tono legendario. Pero, como acertadamente anota Rico ²⁰, el público que no entendía esas filosofías neoplatónicas, se quedaría con que a don Alonso y a Inés les había entrado el amor «por los ojos»:

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
no imprima forma el favor.

.....

De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos... (vv. 1-20)

Yo, haciendo lengua los ojos,
solamente le ofrecía
a cada cabello un alma,
a cada paso una vida.
Mirándome sin hablarme,
parece que me decía:
«No os vais, don Alonso a Olmedo,
quedaos agora en Medina» (vv. 27-34)

Inés, confesará, a su hermana Leonor:

Y todos dicen, Leonor,
que nace de las estrellas.

20 Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1981.

- LEONOR De manera que, sin ellas,
¿no hubiera en el mundo amor?
- INÉS Dime tú: si don Rodrigo
ha que me sirve dos años,
y su talle y sus engaños
son nieve helada conmigo,
y en el instante que vi
este galán forastero,
me dijo el alma: «Este quiero»,
y yo le dije: «Sea ansí»,
¿quién conierta y desconierta
este amor y desamor?
- LEONOR Tira como ciego amor,
yerra mucho y poco acierta.
Demás que negar no puedo
.....
que el forastero es galán.
- INÉS Sus ojos causa me dan,
para ponerlos en él,
pues pienso que en ellos vi
el cuidado que me dio,
para que mirase yo
con el que también le di. (vv. 215-242)

Este enamoramiento, correspondido, por los ojos, y este tipo de expresiones es hábilmente degradado en la comedia burlesca.

En correspondencia con los versos iniciales de don Alonso, en los que Lope hace alarde de un tipo de poesía filosófica en la que aprovecha una serie de tópicos neoplatónicos, se expresará el don Alonso de la comedia burlesca:

¡Oh cómo el país del mundo
pinta la noche en bosquejo,
y de la ausencia del sol
muestran las sombras los lejos!
De las tinieblas es paje
el lúgubre manto negro,
y como es de noche, el día,
con la oscuridad no veo. (vv. 21-28)

donde los dos últimos versos rompen el falso ambiente poético creado en los versos anteriores.

Don Alonso y doña Elvira no se han visto. El toreador ha oído una voz de mujer que grita en la noche pidiendo favor la dilogía de la palabra dará lugar a varios equívocos. Pero eso es suficiente; don Alonso ya se confiesa enamorado:

ALONSO Yo os daré favor, aunque
al presente no le tengo,
porque os quiero bien.

ELVIRA ¿Sin verme?

ALONSO Sí: que si el amor es ciego
y está en mí, fuerza será
que yo me enamore a tienta. (vv. 143-148)

Otro tanto le sucede a doña Elvira que tampoco, repito, ha visto a don Alonso:

ELVIRA Yo también os tengo amor.

ALONSO ¿Por qué?

ELVIRA Porque lo sospecho.

ALONSO Y ¿basta sospecharlo?

ELVIRA De una sospecha es muy cierto
el que unos celos se engendran;
luego es seguro argumento
que se engendrará un amor,
pues se engendran unos celos. (vv. 149-156)

Clara parodia de la dialéctica amorosa, que Tello apuntilla con:

¡Qué bien sabe teología!

Y como don Alonso se enzarza con Tello en un diálogo sobre el amor, doña Elvira le increpa:

Acabad de enamoraros,
que se hace tarde. (vv. 165-166)

Claro está que en este caso la sátira literaria se puede hacer extensiva al comportamiento convencional de los galanes y damas de la comedia a los que los escritores obligan a actuar de determinada manera, y que este tipo de convenciones teatrales es puesto en tela de juicio también en las comedias serias. El propio Lope de Vega en *La victoria de la honra* hace un guiño sobre estos súbitos enamoramientos²¹.

21 Lope de Vega, *La victoria de la honra*, ed. Alva V. Ebersole, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1977, 125.

ANTONIO ;El alma me llevó!
 LOPE Amargo estaba de ver
 que habías de enamorarte.
 ANTONIO ;Pasóme de parte a parte!
 LOPE Tal suele el principio ser
 de las comedias, señor.
 Luego verás que el galán
 se enamora, y le que dan
 en hora y media favor.
 ANTONIO No me espanto yo que allá
 en breve tiempo suceda
 para que escribirse pueda,
 pues aquí viéndose está,
 no la fábula y mentira;
 ¿qué más breves pueden ser
 que lo que acabas de ver?

Pero creo que los textos aducidos de la comedia burlesca evidencian la parodia directa del «flechazo» de don Alonso en la tragicomedia de Lope. Además, como correspondencia paródica a la importancia concedida en la obra de Lope al amor que entra a través de los ojos, los ciento setenta y cuatro primeros versos de *El caballero de Olmedo* de Monteser, en los que tiene lugar el encuentro de Alonso y Elvira, transcurren en la oscuridad de la noche; una oscuridad tan profunda que les impide verse e incluso oírse: «Habla recio, / que, como está tan obscuro, / lo más de la voz no veo». Monteser repetirá la burla de la frecuente alusión a los ojos como trámite del amor en la jornada tercera:

ELVIRA De mis ojos en la fragua,
 mi amor dice mis enojos.
 ALONSO Pues ¿tienen lengua los ojos?
 ELVIRA Tienen la lengua del agua.

donde hay parodia directa de varios versos de la tragedia: fuegos tan excesivos = fragua; haciendo lengua los ojos = ¿tienen lengua los ojos?; siendo los ojos del amor enojos = de mis ojos... mi amor dice mis enojos.

4) El cantar resulta factor esencial en el desenlace de la tragedia. *El caballero de Olmedo* de Lope, como obra trágica, termina con la muerte del protagonista, pero no con una muerte

inesperada o accidental, sino con un asesinato, premeditado y anunciado, hacia el que don Alonso se dirige como movido por una especie de destino inexorable; ese trágico final, conocido desde el comienzo de la acción por los espectadores, viene impuesto por la fuerza de la leyenda y de la letrilla: «Que de noche le mataron...».

Esa muerte anunciada²², de gran efecto dramático en la tragedia, es objeto, por lo mismo, de burla paródica en la comedia burlesca.

Don Rodrigo anuncia repetida e insistentemente la obligación que tiene de matar a don Alonso:

RODRIGO Cúélgome que en casa estéis.
 ALONSO ¿Para qué me habéis buscado?
 RODRIGO Vengo a mataros, fiado
 en la merced que me hacéis. (vv. 619-622)

 Como he de ser homicida
 del de Olmedo, por no errar
 la muerte que le he de dar,
 le ando buscando la vida. (vv. 1155-1158)

Para mejor hacerlo, pide consejo a Tello sobre el tipo de muerte que prefiere su amo:

 Mi pasión
 a tu amo ha de matar,
 y tú me has de aconsejar
 que sabes su complisión. (vv. 1317-1320)

El criado, en un cómico diálogo, le va desaconsejando el veneno, las balas, la muerte repentina, hasta que llega a la conclusión que lo mejor será matarle en el campo: «que en el campo y entre amigos / sabe muy bien cualquier cosa». Lo burlesco está no sólo en el diálogo, cargado de juegos polisémicos, sino también en lo absurdo de la situación: Tello no aconseja a su amo sino al rival de éste.

22 La actitud de gallardía y nobleza de don Alonso acrecientan la envidia y celos de don Rodrigo que primero confiesa desear su muerte («y a quien la muerte deseo», v. 2036), y luego decide dársela: «Mas ¡vive Dios que la risa, [...] se le ha de trocar en llanto, / si hallo al hidalguillo loco / entre Medina y Olmedo!» (vv. 2066-2072). «Hoy tendrán fin mis celos y su vida» (v. 2304).

Los presagios se van desgranando burlescamente. Tello, que acaba de oír que don Rodrigo va a matar a su amo, sentencia:

Algún mal sospecho.

Dofía Elvira se refiere a los «avisos del alma» (v. 1785), a las «revelaciones del alma» (v. 1753) de la tragedia con «El corazón entre dientes / no sé qué me está diciendo».

Don Alonso parte para Olmedo, apremiado por el propio don Rodrigo que le recuerda que tiene que matarle. Lo burlesco alcanza en esta escena y las siguientes el punto álgido, quizá porque se corresponden con las más trágicas del drama de Lope:

RODRIGO	¿Así os estáis, don Alonso, cuando yo y diez compañeros a mataros esperamos en el camino de Olmedo?
ALONSO	Perdonad; no lo sabía.
RODRIGO	¿Venís?
ALONSO	Sí.
RODRIGO	Pues allá espero.
ALONSO	Elvira, adiós.
ELVIRA	¿Vuelves presto?
ALONSO	Al instante que me maten aquellos diez caballeros. (vv. 1546-1558)

No falta la voz misteriosa que canta en el momento de la partida de don Alonso: la canción acompañada de música se interpreta fuera del escenario. Se resuelve así en la comedia burlesca el encuentro con el Labrador. A la fuerza trágica que el cantar tiene en la obra, alude Rodrigo:

Puesto que mi voz no os mueve,
muévaos la del instrumento. (vv. 1561-1562)

Los versos de la seguidilla se repiten tres veces, con comentarios intercalados de los personajes:

ALONSO	Porque no puedan matarme, Elvira, el alma te dejo; guárdala.
ELVIRA	¿Con este frío te pretendes ir en cuerpo?

ELVIRA ¿Te vas?
 ALONSO Me voy.
 ELVIRA Pues después
 no vengas con que te han muerto.

 ALONSO Pues si el romance lo dice,
 ¿yo que puedo hacer en eso?
 JUANA Quizá estará caducando
 el romance, que es muy viejo. (vv. 1577-1590)

La escena, con los versos cantados de la seguidilla, que se oyen a lo lejos no deja de tener cierto encanto poético. Montesión ha sido atrapado por el halo misterioso de la tragedia. Para romperlo, burlescamente, don Alonso y doña Elvira salen juntos del escenario «representando» los dos versos finales: «la gala de Medina, / la flor de Olmedo».

La insistencia en los avisos sobre la muerte del caballero es aludida burlescamente por Elvira:

ALONSO Pues ¿qué te importa me maten?
 ELVIRA Sólo que te avisen sientos. (vv. 1593-1594)

El propio don Alonso se presenta ante el rey a contar su muerte y a pedir justicia, haciendo así verdad los versos de Lope: «... cuyo entierro / será el del fénix, Señor, / después de muerto viviendo / en las lenguas de la fama...» (2702-2706). Don Alonso resucitado es una clara parodia del don Alonso «de la fama». La situación, dentro del disparate que es la comedia burlesca, no es nada ilógica, porque

Los que tan nobles nacemos,
 aunque la muerte nos demos,
 no nos quitamos el habla. (vv. 1681-1683)

La comedia burlesca, por definición, no puede terminar en tragedia:

Ved que dirá la comedia,
 señor, que es injusta ley,
 que a vista de tan gran rey
 venga a parar en tragedia. (vv. 1763-1766)

«En bodas ha de parar», dirá el Rey, y, en efecto, don Alonso, que no está muerto, aunque no cesa de repetirlo, se casa

con doña Elvira. Pero el trágico final de *El Caballero de Olmedo* era sobradamente conocido y alterar ese final era ir contra la historia:

PEDRO La historia se ha de quejar
 que es tragedia. ¿Siendo juez
 la alteras?

REY Calle esta vez,
 sin que sirva de ejemplar. (vv. 1775-1778)

PEDRO La historia alteráis sin arte,
 borrándole su memoria.

REY Yo satisfaceré a la historia.

PEDRO ¿Dónde?

REY En la segunda parte (vv. 1791-1794)

La burla llega hasta los últimos versos. El Rey acaba de alterar el final, convirtiendo la tragedia en comedia, y, sin embargo, ésta es

la historia más verdadera
del *Caballero de Olmedo*.

III. Y en tercer lugar, tendríamos en *El caballero de Olmedo* burlesco un tipo de referencias paródicas, extremadamente concretas, con alusión a detalles, a unos versos determinados, a veces a motivos literarios de los que Lope echa mano con excesiva frecuencia, pero desde luego el elemento parodiado siempre se halla en la tragedia lopeveguesca, y en algunos casos en la comedia de 1606. Veamos algunos:

1) Cuando Inés, en la tragedia de Lope, confiesa que «no puedo hallar sosiego / si no es pensando en quien sabes», exclama Fabia:

¡Oh, que bravo efeto hicieron
los hechizos y conjuros! (vv. 816-817)

de los que se encuentra la referencia paródica en:

PEDRO Que el juicio perdió es mi pena;
 que algo la han dado se ve.

JUANA Bien dices, y yo lo sé.

PEDRO Pues, ¿qué fue?

JUANA Una norabuena. (vv. 183-186)

2) En *El caballero de Olmedo* de 1606 se repite la alusión a las canas como signo de respetabilidad: «que aunque ya cano, señor» (v. 279); «¿Para qué estas canas son?» (v. 1778); «¿Estas canas qué os han hecho?» (v. 1831); «Hoy verá España vengado / por estas canas ancianas / al más valiente soldado, / que desde el campo de Canas / hasta agora se ha hallado» (vv. 2584-2588), cuya parodia no falta en la comedia burlesca:

PEDRO	y advertid de mi sangre, que, aunque viejo, estas canas no son canas.
TELLO	Pues, ¿qué es lo que son?
PEDRO	Cabellos.

Y más adelante en los vv. 332-334:

PEDRO	Yo me esconderé, que debo, pues nací con estas canas, dar a todos buen ejemplo.
-------	---

3) Fabia recuerda, en la tragedia de Lope, el dechado de virtudes que fue la mujer de don Pedro:

Aquella ilustre señora
que con tantas perfecciones
fue la Fénix de Medina... (vv. 269-290)

En la comedia de Monteser es el propio marido y padre quien, cuando oye al galán dirigirse a su hija diciendo:

Aparta, fácil, liviana.

comenta

Tiene razón en aquello,
pero es moza, no me espanto;
su madre, que esté en el cielo,
hacía también lo mismo,
y lo perdió con el tiempo. (vv. 447-452)

4) En los vv. 455-464 de la comedia burlesca hay una graciosa parodia del tópico petrarquista de partir y quedar, con un razonamiento propio de la escolástica:

RODRIGO	¿Vos estar aquí y allí? No es posible a un mismo tiempo.
---------	---

ALONSO Cuando a alguno divertido
están contándole un cuento,
¿no dicen que no está allí,
pues no le atiende?

RODRIGO Es muy cierto.

ALONSO Pues yo no atiendo a palabra
de cuantas estáis diciendo;
y así, estoy aquí y allí,
por esto, estotro y aquello.

que remiten a los versos iniciales de la glosa de «Puesto ya el pie en el estribo», del drama de Lope:

ALONSO Yo lo siento y voy a Olmedo,
dejando el alma en Medina:
no sé como parto y quedo... (vv. 2178-2184)

tópicos que fueron desarrollados por Lope en otros lugares pero especialmente en el soneto «Ir y quedarse y con quedar partirse...»²³. Y que remiten también a *El caballero de Olmedo* de 1606:

ALONSO Todo en mi daño ha de ser:
si quedo, honra he de perder;
si parto, parto a morir. (vv. 96-98)

ALONSO ... o yo en vuestro pecho quedo,
o vos venís en el mío.
O quedar, o vos venir,
o partiendo no sentir... (vv. 114-117)

5) Monteser se burla de un tema recurrente en Lope de Vega desde los romances de desamor y que aparece resumido en los versos del coro final de *La Dorotea*: «Que el más verdadero amor / se vuelve aborrecimiento»²⁴. El motivo se encuentra también en

23 Este soneto fue muy popular gracias a la música, pues parece seguro que se cantaba según dice Lope en otro soneto incluido en su comedia *El ausente del lugar*: «¡Qué propio es en amor, como lo cantan / ir y quedar y con quedar partirse!» (véase J. F. Montesinos, ed. de *Poesías líricas de Lope de Vega*, I, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, LXVIII, 129). Para las fuentes petrarquistas del tema, véase E. Glaser, «Ir y quedar y con quedar partirse: una guirnalda de comentarios», en *Estudios Hispano-Portugueses*, Valencia, 1957, 97-132.

24 Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Morby, Madrid, Castalia, 1980, 495. En *Epistolario*, III, 282, escribe Lope: «Yo nací en dos extremos, que son amar y aborrecer; no he tenido medio jamás».

El caballero de Olmedo de 1606: «...y él sin vida, / yo gozaré del tesoro / que ya aborrezco y adoro» (vv. 1538-1540):

ALONSO	Ya, Tello, nada apetezco desde el punto que la vi.
TELLO	¿Que la quieres tanto?
ALONSO	Sí, y aun por eso la aborrezco.
TELLO	¡Cómo! ¿Aborrecer y amar a un tiempo es posible?
ALONSO	Mira, por ella mi amor suspira, por ella todo es pesar; su amor, en fin, es por quien nada al gusto satisface; pues si estas obras me hace, ¿por qué he de quererla bien?

6) En *El caballero de Olmedo* de Lope, Fernando y Rodrigo huyen cuando don Alonso y Tello los acometen ante la reja de Inés, y en la huida Rodrigo abandona la capa. Este hecho es directamente parodiado en la obra de Monteser:

ALONSO	Cansado estoy de reñir.
RODRIGO	Decís bien; yo quiero huir, por variar y no cansaros. [<i>Vase, dejando la capa</i>] (vv. 728-730)
RODRIGO	Pues yo escapé como un potro, con el de Olmedo riñendo, y pésame, porque entiendo que me han tenido por otro.
JUANA	¿Qué dices?
RODRIGO	No es mi pesar haber la capa perdido, sino el honor.
JUANA	Si eso ha sido hazle al punto pregonar. (vv. 763-770)
PEDRO	Sobrino, a fe que has huido con valor muy desigual.
RODRIGO	Pues huí de natural; que en mi vida lo he aprendido. (vv. 795-798)

7) El episodio de *El Caballero de Olmedo* de Lope (vv. 1207-1212 y 1410-1522) en que Inés pide a su padre maestros –Fabia y Tello– que le enseñen todo lo necesario para entrar en el convento, es largamente parodiado en la comedia burlesca (vv. 905-938), donde unos maestros muy especiales enseñarán a Elvira a ser dama de palacio.

8) La escena en que don Pedro presenta al rey a sus hijas (vv. 2591-2622), llena de ironía trágica en la obra de Lope, pues el Rey promete una encomienda para su yerno, cuando ya don Alonso ha muerto, es objeto de lograda burla paródica en la comedia de Monteser (vv. 1405-1438):

REY	Esta parece muy fea
PEDRO	Como se crió en aldea poco de hermosura sabe.

Con alusión paródica a una canción lírica tradicional: ²⁵

REY	¿Qué estado tiene la hermosa?
PEDRO	Doncella, porque así os cuadre.
ELVIRA	Ciégame el amor de padre, que no porque en mí hay tal cosa.

No se agotan aquí los elementos parodiados. Se podrían señalar muchos más y así lo hago en las notas al texto de mi edición. Pero los aquí expuestos son suficientes, a mi juicio, para hacer ver cómo Francisco Antonio de Monteser convierte, a través de varios niveles de parodia, la trágica historia del caballero de Olmedo en la obra maestra de las comedias burlescas «quizá la mejor comedia burlesca o de disparates de nuestro antiguo Teatro», al decir de Menéndez Pelayo ²⁶.

Y, ya para terminar, quisiera hacer algunas observaciones sobre el método. Utilizado el examen comparativo entre una comedia burlesca y la obra «seria» que le sirve de referencia, no debe limitarse a encontrar los elementos parodiados: tanto o más importante que esto puede resultar el análisis de los elementos que

25 Cfr.: «Criéme en aldea, / híceme morena, / si en villa me criara, / más bonica fuera» (Sebastián de Horozco, en *Lírica tradicional española*, ed. María J. P. Elbers, Madrid, Taurus, 1987, 127).

26 M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC, 1949, 86-87.

no pasaron a la parodia. De *El caballero de Olmedo* de Lope no pasaron a la comedia burlesca los personajes de Fernando, la criada Ana y Fabia. Fernando y Ana, en efecto, no parece que sean esenciales, no se les echa de menos. Pero ¿y Fabia? ¿Es inútil una celestina en un tipo de obras en las que los personajes entran en relación directamente? Es posible; pero su ausencia quizá tenga más que ver con su faceta de hechicera que trata directamente con el demonio. Falta también en la comedia burlesca la Sombra, el elemento sobrenatural, y la escena del asesinato de don Alonso. Habría que ver si todos estos elementos tienen algo que los hace inapropiados para ser representados en los salones de la Corte, o se trata sencillamente de simplificar la puesta en escena.

También puede ser objeto de estudio la comprobación de si existen diferencias fundamentales entre la obra seria y la parodia, en cuanto que la comedia «seria» sea una comedia para «oír» y la comedia burlesca —a pesar de todos los juegos verbales— sea una obra para «ver», teniendo en cuenta la importancia de lo visual en el efecto cómico de los géneros burlescos²⁷.

Convendría igualmente analizar la métrica de parodia y obra parodiada: la tragedia de Lope usa nueve formas estróficas distintas, con cuarenta y tres cambios métricos; la métrica de la comedia burlesca es muy poco variada, con sólo dos tipos estróficos, quizá porque en ella estos cambios no cumplen una función dramática²⁸.

La comparación de las comedias burlescas con las obras serias que parodian, por supuesto sin juicios de valor, ya que se trata de modalidades distintas y cada una tiene su propia funcionalidad, puede resultar fructífero. Para ello, se impone, en primer lugar, la tarea de preparar ediciones de las comedias burlescas, a poder ser, conjuntamente con las correspondientes obras serias que les sirvieron de referencia.

27 Rodríguez y Tordera (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983, 129 y ss.) han subrayado la importancia de lo visual en el efecto cómico de los entremeses. Ver también I. Arellano, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, 47-92.

28 Véase en *De la tragicomedia a la comedia burlesca*, cit., el capítulo dedicado a «La composición métrica» de ambas obras.