



**CRONICÓN DEL MEDIEVO, DE LAURO OLMO:  
HACIA EL NEORREALISMO POR LA RETEATRIZACIÓN  
BURLESCA<sup>1</sup>**

**Raquel García Pascual**  
**Consejo Superior de Investigaciones Científicas**



■ 1. INTRODUCCIÓN

Prestando especial atención a la dimensión burlesca de su teatro, Lauro Olmo diseñó en los años cincuenta el proyecto de una obra que incluía un programa estético de ida y vuelta. Tras haber probado los sabores y sinsabores del circuito comercial —en el que logró estrenar sus piezas realistas—, en los sesenta y setenta logró reconciliarse consigo mismo: sus obras festivas de juventud iban a aportar desde ese momento las claves del análisis de su teatro de madurez, asentado en la denuncia carnavalesca de un sistema coercitivo. Comprendió que, en el ecuador de su carrera, el éxito de *La camisa* (1962) había sido un triunfo en cierto modo encadenante, ya que su producción teatral posterior fue siempre contemplada, en las publicaciones periódicas del momento, con el prisma de aquel realismo trágico (Oliva, 1979; Torres Nebrera, 1996). A Olmo se le colgó esa etiqueta, un marbete estético del que siempre trató de

---

<sup>1</sup> He tenido ocasión de consultar el material requerido para este trabajo gracias a un contrato I3P (FSE / CSIC / MEC). Esta investigación ha tomado forma en el marco de los Grupos de Investigación «Historia, Crítica y Teoría del Teatro Español de los siglos XX y XXI»-«Imágenes de género en la literatura española y en las artes escénicas», y del Proyecto de Investigación *Bases documentales para la Historia del Teatro Español del Siglo XX* (MEC, HUM2004-00706), del que es investigadora principal la Prof. M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos.

liberarse con harto desaliento. El estreno de 1962 había supuesto su catapulta a la fama y su gran carta de presentación, pero también un gran freno cada vez que quiso llevar a las tablas sus escarceos con otras formas dramáticas, en las que se sentía especialmente cómodo a la hora de dar cauce a sus críticas al sistema. Padeció el ahogo de su genuino afán por el sarao y el regocijo, el vitalismo y las risotadas propias del Carnaval; fueron sofocados por una gestión teatral y una crítica que ejercía una labor de promoción del canon realista.

Resulta quizá aún menos aceptable que, habida cuenta de la perspectiva que da el tiempo, parte de la historiografía posterior siga todavía enmarcando a Olmo en la categoría de un naturalismo uniformador que respondió a una etapa de su producción, pero que después abandonó para revestir su crítica de nuevas formas carnalescas. Lanzamos una llamada de atención para que su teatro no se analice únicamente al calor de panoramas críticos que lo consideran realista; consideramos que su auténtica estética es el neorrealismo. Puede que el acercamiento a títulos experimentales que no conocieron edición en el tiempo de su estreno —por no haber obtenido la venia en las reseñas diarias— nos ayude a hacer un análisis ajustado de su producción. A su vez, podremos apreciar que tales recensiones estuvieron aquejadas de una notable miopía en ocasiones. Porque, con pleno derecho, la burla y la marginalidad son el motor de las desvergonzadas jácaras, las fiestas de antruejo, el recurso a la máscara del loco y del bufón irrisorio, la exaltación de la locura, de la infidelidad conyugal, de la utópica Cucaña; todos ellos elementos del imaginario grotesco, presentes en un gran número de obras del autor. Digno exponente de un teatro festivo de compromiso, *Cronicón del Medievo* (1967) forma parte de ese valioso muestrario de piezas que fueron condenadas al cajón de una dramaturgia en la sombra.

■ 2. LA VENGANZA DE DON LAURO Y LA TRADICIÓN DEL TEATRO BREVE  
Movido por las críticas de *English Spoken*, que lo acusaban de la práctica de una estética realista obsoleta, el dramaturgo dio a conocer su *Historia de un pechicidío*, cuyo título iba a ser censurado de cara a su estreno y sería cambiado por *Cronicón del Medievo*. Tras estar

prohibida desde 1967, la obra fue autorizada en 1972;<sup>2</sup> a través de este cauce a destiempo, la opción de Olmo fue contestar al sistema censor con la misma doble moral de la que este, a su juicio, hacía gala: propuso un tercer título, *Historia de un pechicidio o La venganza de don Lauro*. A tenor de esta «venganza», su obra resultaba ser una revancha contra el régimen vigilante de la dictadura, un ajuste de cuentas con la censura.<sup>3</sup> El desquite de Olmo venía a mover la conciencia del espectador ante la situación del artista amordazado — Buero Vallejo hizo lo propio con *Las Meninas* o *El sueño de la razón*—, además de buscar la referencia paródica a *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca. Nos acercaremos a esta conflictiva relación intertextual.

Desde el punto de vista genérico, los subtítulos respectivos de *Cronicón del Medievo* eran «juego de fantoches de siete comediantes y tres músicos» y el neologismo «farsidrama», definitorios en sí mismos de su consonancia con la dramaturgia de muñecos del primer Benavente, de García Lorca y Valle-Inclán. Sonaban también en ella los ecos del humor inverosímil de Jardiel Poncela, sus toques deshumanizados, lúdicos y desrealizadores, sus chistes lingüísticos y el absurdo de un teatro basado en la reunión insólita de elementos ilógicos. La forma dramática de esta pieza, tan alejada del realismo de *La camisa*, se insertaba de lleno en las últimas corrientes del teatro europeo, «en las que el metalenguaje se estaba convirtiendo en sujeto motriz de la obra» (González, 1974: 58). Cuando Olmo estrenó esta pieza, había pasado por cinco largos años de silencio teatral. Había necesitado poner tierra de por medio para volver a los escenarios. «El regreso de Lauro Olmo» lo llamó la crítica con no poca sorna (Lara, 1974), pues la obra fue llevada a las tablas por un grupo independiente. El dramaturgo gallego, que había estrenado con gran éxito en teatros comerciales<sup>4</sup>, quedaba relegado

---

<sup>2</sup> Fue autorizada con un gran entrecorillado: el título *Historia de un pechicidio* tuvo que ser eliminado por ser tachado de lúbrico y ofensivo. El «inquisidor» no debía llevar hábito de eclesiástico y consideraba indecoroso aludir al pecho de la protagonista. Tampoco podían rascarse las pulgas los actores para no dar sensación de suciedad y para evitar dejar carne provocativa al descubierto (Muñoz, 1995: 119-137).

<sup>3</sup> Agradezco a Antonio Fernández Insuela y a Manuel Prendes sus sugerencias y consejos, tan oportunos de cara a la redacción de este ensayo.

<sup>4</sup> Junto a los estrenos de Olmo en los teatros comerciales —*La camisa* (Goya, 1962), *La pechuga de la sardina* (Goya, 1963) e *English Spoken* (Cómico, 1968)— podríamos citar los

de nuevo al cauce alternativo.<sup>5</sup>

Desde las páginas de la revista *Pipirijaina* se atacó la «grosería» e «infantilismo» de este título en su puesta en escena en la cátedra Juan del Encina.<sup>6</sup> Su montaje por la compañía de Carlos Ballesteros —con colaboración de Centeno como coordinador artístico— iba a recibir críticas agrídulces, siendo la nota coincidente su anacronismo y su falta de espontaneidad.<sup>7</sup> Pero se trataba de una obra consistente: su finalidad era una provocación que sin duda logró.<sup>8</sup>

Partiendo de esta forma desafiante escogida por Olmo, en estas líneas quisiéramos llamar la atención de cómo este llamado «divertimento para cuatro actores» aplica la desenfadada comicidad de los primeros tanteos teatrales de Olmo: las piezas en un acto.<sup>9</sup> De

---

representativos estrenos de *El teatrito de don Ramón* (Español, 1959) y *Las salvajes en Puente San Gil* (Eslava, 1963), de Martín Recuerda; *La madriguera* (Goya, 1959) y *Un hombre duerme* (María Guerrero, 1960), de Rodríguez Buded; *El tintero* (Recoletos, 1961) y *Las viejas difíciles* (Beatriz, 1966), de Muñiz; *Los inocentes de la Moncloa* (Candilejas, 1961), de Rodríguez Méndez. Posteriormente se han estrenado las obras más emblemáticas de estos dramaturgos con carácter de reposición-homenaje.

<sup>5</sup> Para el estudio de los teatros comerciales y los teatros de cámara en este periodo, Vilches (1995: 127-149); Vilches y Oliva (1999: 559-604).

<sup>6</sup> La estrenó en la cátedra «Juan del Encina» de Salamanca el grupo «Cizalla» —con la colaboración de Enrique Centeno, que había montado *El cuarto poder*— contando con la escenografía y figurines de Alberto Puntilla y las partituras de Luis Eduardo Aute. De la capital salmantina pasó a Palma de Mallorca y a principios de 1974 llegó al Colegio Mayor Lao Siu de Madrid. Después se montó en el Teatro Principal de Zaragoza. Por dificultades económicas, «Cizalla» abandonó la obra, y, tras los retoques del autor, se estrenó en círculos comerciales por la compañía de Carlos Ballesteros. El reestreno tuvo lugar en el Teatro de la Comedia de Madrid: ya no tenía el título de *Cronicón del Medievo*, sino el original de *Historia de un pechicidío* más *La venganza de don Lauro*. Puesto que el título se lo puso en esta fecha, no parece que fuera su intención hacer una versión de Muñoz Seca, por mucho que Adolfo Prego anotara en 1974: «Tuvo como efecto principal mantener en el recuerdo de los espectadores *La venganza de don Mendo*, y no solo porque en el primer plano actúa la burla, sino porque el diálogo se desarrolla en gran parte en verso» (1974: 65). En 1976 la estrenaba «Akellarre» en el Festival de Teatro Experimental de Sitges. Remitimos a Cuesta (1988) para ampliar los datos de estos estrenos.

<sup>7</sup> Ramoneda recordaba satisfecho cómo había sido uno de los pateadores de la obra (cit. en Fernández Insuela, 1986: 110-114). Tuvo, no obstante, el elogio de C. Benito González, que veía en la representación la salvación de un texto con hartas deficiencias.

<sup>8</sup> En la reciente edición del *Teatro Completo* de Olmo sacada a la luz por la Asociación de Autores de Teatro, Romera (2004) analiza el texto en relación con la tradición carnavalesca del juego, la chanza y la burla, que llevó al dramaturgo gallego a afinar su pluma en el retrato de lo deshumanizado, los títeres y la intertextualidad paródica.

<sup>9</sup> A este molde genérico se ajustaban *El perchero*, *El milagro* y *La señorita Elvira* (1963); fue una tendencia que retomó sin descanso —ni represión— a partir de 1963, el año de *El cuarto poder*. La recuperó de igual modo en la etapa democrática con *La jerga nacional* (1986) —

forma reiterada, Olmo ha venido desplegando el sistema carnavalesco como modo de denuncia. En todas sus obras breves encontramos una exaltación de lo joven frente a lo caduco, un sentido festivo del teatro, un regusto por el desenlace contra la moral establecida, un triunfo de los burladores, el *topos* del mundo al revés. Comparten programa y espíritu con el *Teatro fantástico* de Benavente —y con su Teatro de los niños—, junto a referentes híbridos de romancero, mito popular y leyenda. Con ellas volvía Olmo a sus antiguos amores: las formas de teatro cómico popular. Antiguos y declarados afectos, pues tenemos constancia de una temprana muestra de esta inclinación inicial del autor; se trata de una farsa inacabada que lleva el significativo título de *El rubí del Inspector General (Carnaval)*.<sup>10</sup> La pieza está datada en la temprana fecha de 1955 y, pese a que Olmo nunca la terminó —al menos que sepamos—, contiene el germen de su dramaturgia posterior. Cabe anotar que esta farsa circense se había titulado también *El Hombre, la Mujer, el Juglar y el...* y *Fiesta*, nombres que no satisficieron a Olmo tanto como el citado en primer lugar, pero que sí resultan ser decisivos para encauzar el estudio de su obra festiva. Por otra parte, la obra remite, en su subtítulo, a un elenco de *dramatis personae* conformado por enmascarados; están disfrazados la mitad de ellos. El Hombre, la Mujer y el Juglar actúan sin máscara, frente a las Beatas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>, una Vieja-niña, la Jovencita perversa, el Petimetre, un Viejo lascivo, el Glotón y las Comparsas.<sup>11</sup> Lo verdaderamente extrapolable de esta farsa respecto a su sello teatral posterior es que Olmo apuesta por un teatro breve que, por un lado hace evolucionar a los tipos tradicionales —conviven el dieciochesco Petimetre y el

---

compuesta por las piezas breves *La Benita*, *Los quinielistas*, *El pre-electo*, *Las putifláuticas*, *¿Qué hago con la vuelta?*, *José García* y *Ese que nos mira*—, con *Instantáneas de fotomatón* (1992) —*La señorita Elvira*, *La Benita* y *El orinal de oro*— y finalmente en su miscelánea *Estampas contemporáneas* (1991), integrada por cuatro piezas cortas: *El espíritu del pedestal*, *El hombre rechoncho*, *El maletín* y *Desde abajo* (Méndez Moya, 1995: 55-71).

<sup>10</sup> De *El rubí del Inspector General (Carnaval)* tenemos noticia gracias a los estudios de Fernández Insuela (1995).

<sup>11</sup> Olmo había borrado otro elenco de personajes, aún visibles en el manuscrito original: Juglar (La ironía), Borracho (Sinceridad desgarrada), Petimetre (Don Juan sin seso), Beatas (Coro trágico), Máscara 1.<sup>a</sup> (Viejo lascivo), Máscara 2.<sup>a</sup> (Vieja disfrazada de niña), Máscara 3.<sup>a</sup> (Jovencita perversa), Máscara 4.<sup>a</sup> (Tripón, glotón, sensual), Gran Ramera, Diablo, Marcos, Pepito Lanoche (máscara-de negro-hombre de iglesia), Estudiante, Dama, Muchacha, Caballero, Chófer (Servidumbre), El Inspector General (El Capitán) y Prostituta.

Chófer contemporáneo—, y por el otro combina diversas líneas del género, como la *Commedia dell'Arte* (máscaras), el entremés, el circo, la pantomima, la tradición medieval de las danzas de la muerte y la juglaría llamada cazurra. Todas estas formas van a compartir el mismo espíritu del grotesco popular. El mejor botón de muestra va a ser la Máscara 4.<sup>a</sup>: el Glotón, que no puede faltar en todo Carnaval que se precie. Asimismo, destacamos la alegoría de hacer del Borracho la personificación de la Sinceridad, o del Petimetre el símbolo de la Estupidez —ideas estas que aparecen en sus textos narrativos de los años cincuenta—; son notas carnavalescas tópicas de oportuna aparición.

Como decimos, en esta obra parecen estar desatadas las primeras directrices dramáticas de Olmo, que había reprimido debido al éxito de *La camisa*, pero solo por un tiempo, ya que el Juglar no solo reaparece para cerrar el *Cronicón*; su sexualidad sofocada había estallado en *La pechuga de la sardina*, y la trilogía de los tres poderes autoritarios —Iglesia (Pepito Lanoche), Milicia (Marcos) y Dinero (Inspector General)— toma cuerpo en las tres máscaras esenciales en *El cuarto poder*: en concreto, el Inspector General es temido en *La noticia* y en las canciones infantiles del guiñol *La Niña y el Pelele*.<sup>12</sup> Impregnada de este espíritu farsesco compartido, *Cronicón del Medieval* no es crónica histórica ni es del Medieval. Su lograda historia es contemporánea, y su estética antirrealista. De su mano revisamos a un autor disidente del realismo (Oliva, 1979). Si bien los temas de la obra olmiana cubren un gran abanico —el desarraigo (*La camisa*), el éxodo, la represión y la frustración femenina (*La pechuga de la sardina*), el enfrentamiento generacional con ocasión de la guerra civil (*La condecoración*), la malversación informativa (*El cuarto poder*), la crónica de la tiranía (*Spot de identidad*)— son aún más interesantes desde un punto de vista formal: esta pieza, al igual que *Plaza Menor* o *Mare Vostrum*, incorpora formas renovadoras a géneros populares tradicionales, con las que Olmo venía a cubrir las que llamaba «dos caras del teatro español de hoy: lo grotesco y lo esperpéntico» (1968: 48),<sup>13</sup> rayando

<sup>12</sup> Fernández Insuela apunta que esta figura es la de Franco, por ser el «máximo representante de un régimen del que nuestro autor discrepa totalmente» (1995: 198).

<sup>13</sup> Oliva localizaba la «curva ascendente en su dramaturgia» en «la consideración de lo grotesco como base de enlace con una tradición estilística española» (1978: 52).

en los lindes de lo *tragicómico*. Quizá se ha insistido demasiado en lo «trágico—», olvidando lo «—cómico» de esta vía dramática.

### ■ 3. RETEATRALIZACIÓN, DISPARATE Y COMICIDAD

Desde la misma presentación de la obra, Olmo desata con vehemencia su auténtica pasión por lo burlesco. Si en la versión de Muñoz Seca se habían parodiado distintos géneros, Olmo recurre a su modelo en la chanza, que marca desde el título: un sarcástico *Cronicón*. Se abraza al que a menudo se tiene por padre del astracán en el hecho de que ambas obras estén escritas en verso, sean homenajes al retruécano más irónico y compartan —no del todo— título y subtítulo, amén de las metáforas taurinas («a pares las banderillas», «tercio», «muleta», «pasos ligados»), tan del gusto de Muñoz Seca. Igual de grotesca es la obra de Olmo que la de aquel, aunque mejores eran los versos del dramaturgo gaditano. Muñoz Seca había puesto en práctica los procedimientos del disparate cómico: muñequizaciones, afectación retórica, estética de lo grotesco, caricatura de los personajes, situaciones absurdas o disparatadas, registros variados, distorsiones fonéticas, expresividad interrogativa, declamación absurda, rima forzada, juegos de palabras, arcaísmos, así como una triple parodia del registro romántico, el neorromántico y el exclamativo teatro poético (Huerta, 1998: 32). Pero podremos comprobar que Olmo hace más crítica que parodia.

Recordamos brevemente el argumento de *La venganza de don Mendo*:<sup>14</sup> Magdalena es una perversa y amoral doncella casadera que, en amores con Don Mendo —desastroso caballero—, aspira, sin embargo, a desposarse con el poderoso Don Pero. Al ser descubierto en el lecho con su enamorada, Don Mendo es encarcelado. Le libera de prisión su disfrazado amigo el Marqués de Moncada, haciéndose pasar por fraile. A su vez, enmascarado de Trovador, Don Mendo trata de enamorar a la casquivana Magdalena. Tras el forzado encuentro múltiple en una cueva, sede de «la venganza», todos terminarán matándose entre ellos. El puñal clavado en el pecho será el arma utilizada, que Olmo recoge para su

---

<sup>14</sup> Dougherty y Vilches (1990) ofrecen todos los datos del estreno y el éxito de esta obra en la preguerra.

título de «pechicidio». Si máscaras, equívocos y juegos de referencias —vigorizados con un monumento al anacronismo cómico— poblaban la obra de Muñoz Seca, se concitan de modo similar en *Cronicón. Su encubierto enclave medieval*<sup>15</sup> dice mucho de su marco carnavalesco. Apuntábamos líneas atrás que se subtitula «divertimento para cuatro actores». Con esta propuesta, la obra es artificio de principio a fin, en el reparto, en el habla, en la pose y la manera. Interesante va a ser en este sentido el estudio de su código idiomático.

En primer lugar, recuperamos las valoraciones de Carlos B. González (1974: 58), con quien podemos recorrer el despliegue metateatral que diseña el marco esencial de esta pieza. En ella, como decíamos, Olmo pretende un ajuste de cuentas con la tradición del pedante amor cortés, pero también con la censura. La venganza del Director sobre el Inquisidor y el Restaurador —«Afilador» porque a todo le saca punta<sup>16</sup>— es la propia represalia de Olmo, su defensa de unas ideas sobre el teatro. El Director, alter ego del dramaturgo, critica: que tachen en pro de la moral expresiones populares («Ahora bien, si la cuestión / es, como siempre, tachar / tache y adelante, ¡«co»! / este ensayo general»), que haya temas tabú («¡De este tipo / aquí / ni hablar!», p. 22), que se niegue la naturalidad en la expresión («un rascado / que lejos de ser real / sea solo imaginado», p. 71) y que el teatro no pueda usarse como arma punzante («Perdonen las muchas pulgas / o si en exceso han picado», p. 85). Por su boca está hablando el autor. De este modo, la obra es sátira contra la represión sexual y contra la represión en todo grado. La negativa a la libertad de movimiento se hace efectiva en Concha —que quiere prohibir la primavera—, en el Padre que maleduca y sobreprotege a su hija, y en la vitalista Luisa. Olmo ataca estas represivas tradiciones españolas. Por esta razón, se quedan cortas, a nuestro juicio, las críticas que tildan la pieza de «sarcástica ridicularización

---

<sup>15</sup> En su línea hermenéutica, señala Huerta que «no deja de ser curioso que algunos de los textos más carnavalizados del siglo XX refieran a un tiempo atrasado, de naturaleza rural la mayoría de las veces o procedente de la tradición folklórica» (1989: 27-28).

<sup>16</sup> Agradezco a Fernández Insuela su adecuada aclaración: a los de Ourense se les califica de «afiladores y paragüeros». El afilador afila en la piedra los cuchillos y tijeras. Pero «pasar por la piedra» tendrá, además, dos significaciones nuevas, derivadas del acto de «afilar». La segunda de ellas es, como vemos, machista y despectiva: a) 'derrotar, vencer'; b) 'acostarse con una mujer'.



de la institución del matrimonio» (González, 1974: 58) con el solo fin de entretener al auditorio (Monleón, 1974: 54).

Venido de la llamada cencerrada carnavalesca (Burke, 1991: 283), el tema central de *Cronicón* es bien conocido por el entremés del Siglo de Oro: mediante una pareja atípica se ridiculiza la institución matrimonial. Su argumento es sencillo de resumir. A través de una ambientación-marco de corte medieval, un grupo de actores representa la historia de una muchacha que pensó cortarse los pechos para no despertar miradas lascivas. En este teatro dentro del teatro, el Director —en función metateatral— será el elemento dinamizador y el Inquisidor el obstaculizante, el trasunto de un censor en continua actividad. El autor decía en el prólogo de esta comedia que no era sino una «farsa ingenua», y, de hecho, tiene la fácil y feliz solución más tópica: de un lado, el Afilador es muerto en manos del Conde, que se fuga con Brígida; del otro, la Condesa se rebela contra su marido. Con su particular sentido del humor, Olmo quería llamar a esta obra «cronicón-rock», pues en ella se concilian fuentes cultas y tradición popular.

Para explicar el gracejo verbal de Olmo —que fue tildado de superficial (Ramoneda, 1974) y de chiste fácil, «ripioso, vulgar, y con una anécdota no menos zafia» (Oliva, 1989: 81)—, remitimos a las palabras del autor en el programa de la obra para su estreno en el Aula Juan del Encina de la Universidad de Salamanca: «He recurrido a vías expresivas muy nuestras —el desenfado, la zumba, el desparpajo— aunque utilizadas de un modo muy peculiar».<sup>17</sup> No obstante este alejamiento lingüístico, puede hablarse de un referente contemporáneo<sup>18</sup>, porque por un espíritu atemporal —el que da el cuento popular— aspira a ser teatro proyectado en la sociedad

---

<sup>17</sup> Explicaba Aragonés: «Tal vez esta peculiaridad fue la que le granjeó críticas de «baja incidencia social» y de anacronismo: «Se le ha ido la pluma en pullas, invectivas y malsonancias, y el resultado es una pieza de escarnio, no exenta de las buenas cualidades dramáticas, pero un tanto desfasada con respecto a la sociedad que pretende criticar: esta sociedad española que puede reírse a mandíbula batiente de los melodramas con cinturones de castidad, porque le son ajenos» (Aragonés, 1994: 37).

<sup>18</sup> Por ser su cobertura farsesca, se dudó de su capacidad de impacto: «El problema sempiterno de la sátira (farsidrama prefiere emplear su autor en este caso) es el de si su acción sobre el contorno político provoca o no realmente una concienciación que posibilite el rechazo como reacción de los esquemas previamente puestos al descubierto por la acción bien narrada y novelada» (González, 1974: 58).

actual. Lo cierto es que en esta ocasión el incondicional tema del teatro breve —la infidelidad— y su burla matrimonial, no implican un desfase ideológico. La primera acotación nos deja claro ya el tema entremesil, la forma neopopularista, la función desmitificadora y el espíritu lúdico que va a alimentar esta pieza van a tomar forma con una puesta en escena «actual»: «*Un modo que, en determinado momento, desembocará en una escena esperpéntica y reveladora según las propuestas más afortunadas del teatro actual*» (p. 5). Así pues, Olmo se preocupa en el prólogo de prevenir al lector-espectador de que está ante una farsa que satiriza la represión sexual del pueblo de todo tiempo. Ha de tenerse en cuenta también que el dramaturgo gallego fue el autor que reivindicó con mayor insistencia el magisterio de Valle-Inclán en la época de gestación del mito esperpéntico. Pero fue también su mayor víctima en manos de la crítica del momento,<sup>19</sup> que sobreexplotó su filiación valleinclaniana, dejando un tanto olvidado que su grotesco también tenía otra raigambre. En esta línea, para dar cauce a este guiñol farsesco sobre el honor, «vital y jocundo, burlándose del lucero del alba» (Monleón, 1970: 40), Claudio Guerin imaginó un montaje casi revisteril, reforzado con proyecciones cinematográficas. En palabras de Lara (1974), suponía un intento de crear un

clima de *Commedia dell'Arte*. *Cronicón* participaba, de modo análogo, del espíritu añorado al que invitaban *Los intereses creados*, de Benavente.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Olmo admiraba profundamente a Valle, pero consideraba que a su fórmula le sobraba deshumanización. Por ello explicaba que, a su juicio, la fórmula teatral ideal era Brecht (por su carga crítica) «pasando por la *Celestina*», por su humanidad: «El juego de la caricatura en sus dos manifestaciones: la introvertida y la extravertida, no es suficiente por sí solo. Hace falta ese algo más que, por máximo ejemplo, tiene *La Celestina*: la dimensión poético-dramática» (Olmo, 1970: 70-71). Sucedió, sin embargo, que Olmo fue «la mayor víctima de la sobrevaloración del esperpento y de la presión de la crítica» (Martinez Thomas, 1997: 139).

<sup>20</sup> Demuestra así su gran preocupación por el teatro infantil. En colaboración con Pilar Enciso había escrito las obras *El león engañado* (1954), *El león enamorado* (1959), *La maquineta que no sabía pitar* (1960), *El raterillo* y *Asamblea general* (1962). Lo explicaba Olmo: «Por entonces, mi mujer había creado el Teatro Popular Infantil y, a sugerencia de ella, unas en colaboración y otras haciendo caso de su fino olfato, escribí unas cuantas piezas breves dirigidas a niños. Y como algunas las estrenamos, esto dio lugar a un descubrimiento fabuloso: el niño como espectador. (...) Puede decirse que el niño escucha con los ojos y ve con el oído» (1966: 34).

#### 4. DESFILE DE TIPOS EN UNA MASCARADA POLIFÓNICA

El elenco de personajes del segundo nivel de actuación de *Cronicón* se corresponde con los esperables en las piezas breves medievales y en el ambiente entremesil primitivo: un Momo o un Juglar, un Vejete (Padre-Conde), su mujer (Concha-Condesa), su hija (Luisa-Brígida) y un ridículo pretendiente (Restaurador-Afilador), que es un tullido: confiesa ser conocido por «Fray Jorobado» y recuerda que antes se hacía llamar «Chepita del Medioevo».<sup>21</sup>

Como en todo entremés burlesco, hiperbólico en su esencia,<sup>22</sup> estamos ante un mundo invertido. El Inquisidor está caracterizado animalescamente como un grajo siniestro. Viene a tachar el manuscrito de la obra, a obligar al padre a que le corte los pechos a su hija, a que censuren expresiones como «culo», «ω-» y «puñe-» y reprende a Brígida por rascarse, provocativa, el cuerpo. Olmo se reserva para esta máscara todos los abusos depravados: no predica con ejemplo alguno, pues quiere rascar las pulgas de la muchacha y protagonizar una escena lúbrica —el colmo de la hipocresía en un inquisidor—, momento en el que el director y los actores lo expulsan de la escena. Quien había aplaudido frases como «¡Muera la imaginación!», tenía la suya demasiado desviada. Es el fante con más pecados humanos: la soberbia, la gula, la mentira y la lujuria.

Otra de las notas carnavalescas esenciales, de rigor en toda fiesta teatral, es que el Juglar interprete la canción-prólogo, una loa recitada, una forma de teatro breve que combina música y pantomima, una fórmula reteatralizante. Su talante lanza ya una pica hacia el estrechamiento de lazos de la historia contada con la actual. Este personaje es todo un Momo de ámbito cortesano (Asensio, 1974: 33) que va enmascarado y al frente de una mascarada, de la que es portavoz:<sup>23</sup> «JUGLAR.— ¿Quiénes somos? / ¿Dónde vamos? /

<sup>21</sup> Transcribimos un pertinente apunte de Fernández Insuela: en la cultura popular, tocar o acariciar la joroba o chepa traía buena suerte. Así, en la obra de ambiente asturiano *La neña* (1904), del gaditano-sevillano-madrileño Federico Oliver, uno de los personajes se expresa en ese sentido.

<sup>22</sup> Huerta establecía en «De mitología burlesca» cómo en el entremés burlesco se exageran de forma antirrealista —en relación con el entremés normal—, los procedimientos habituales del género para resultar más extravagantes (1987: 289-305).

<sup>23</sup> Las citas corresponden a la siguiente edición: Lauro Olmo, *Historia de un pechicidío o La venganza de Don Lauro*, Madrid, Escelicer, 1974.

¿Somos / todos / los que estamos? / ¿Actuales, / medievales / o, quizá, / contra-actuales?...» (p. 9).

Como vemos, el teatro clásico es tomado como guiño y referente, especialmente el prólogo, sucesor del *introito* o la loa, forma de teatro breve tan propensa —en su versión dialogada o entremesada— a la reateatralización. Tras esta presentación entramos en la caricaturesca habitación de un viejo hidalgo: el Padre. El mundo masculino y femenino están divididos en dos: el Padre lee el romance que narra el pechicidio cometido por una antepasada llamada Brígida —apelada por medio de un retrato—, que se quiso cortar los pechos para evitar las miradas lascivas; de otro lado, la joven está expectante, esperando la llegada de su madre Concha, una beata conservadora que vive alarmada por ver chicos con melenas y pantalones ajustados. El lance tragicómico ya está servido, con correspondencias contemporáneas en la esfera de Luisa. Después de haberse dirigido Concha al retrato de la antepasada, se queda en ropa interior, descubriendo su cuerpo de mujer madura y sensual. En una escena de lo más disparatado, el Padre, que la escuchaba, se desnuda también. Se empieza a oír una *música graciosa* —las escenas de escaso texto y mucho erotismo van a ser suplidas por números musicales, como sucede en *Mare Vostrum*— mientras empiezan un baile de lo más obscuro y orgiástico, con aire de pantomima sicalíptica. Ambos se dirigen de pronto al retrato de Brígida en busca de opinión: su fin es parodiar el criterio de autoridad moral de los antiguos.

El absurdo de esta situación da paso a una atmósfera por completo lúdica, interpretada por unos cómicos de la legua: «*Llegan los cómicos y se disponen a interpretar unos personajes con los que a ratos, como por descuido, se identifican, para huir de nuevo a ellos y jugar: jugar de un modo que quiere ser divertido, jocoso, una baza que transcurre sobre un verde tapete desmitificador*».<sup>24</sup> Igualmente lúdica es la entrada del Restaurador blandiendo una gran lupa. Si teníamos al tipo del Vejete rijoso y al de la Joven rebelde —la promiscua Luisa besa al Restaurador—, esta máscara se corresponde con el tipo del Estudiante de esta farsa. Les sigue el

---

<sup>24</sup> La cita está tomada de «Unas palabras de Lauro Olmo», aparecidas en el programa de mano del estreno de *Historia de un pechicidio* en el Teatro de la Comedia, por la compañía de Carlos Ballesteros.

juego, hasta que el aire infantilizado logra impregnar toda esta escena. Resulta carnavalesco que atienda al libro para parodiar los versos medievales del *Romance del prisionero*, refiriéndose a las raspaduras, supresiones y fallas del libro: «Dieciocho primaveras / en Brígida se juntaron, / la vida brincaba en ella: / no olviden que era por mayo / ya con la sangre despierta / y apretando el calor.» (p. 19). De este modo, lupa en mano, el Restaurador argumenta que no es una historia auténtica, que ha sido falseada. Pero su juego necesitaba de un colofón musical. Sucede que Olmo, sabedor de la convención festiva, hace entrar a un trío de titiriteros, que irrumpen en la escena con aire desenvuelto. Siguen la estructura del entremés de desfile. Bailan al son de «La canción de la lupa», que escuchamos al tiempo que la estancia se ha ido transformando en un recinto medieval. Olmo se encarga de aclararlo: «*Presidirá la escena un aire de desenfadado prologoillo. Los actores, con aspecto de cómicos de la legua que llegan para aderezar la interpretación de los personajes, no perderán nunca la línea caricaturesca, distorsionada de toda esta farsa*» (pp. 20-21). Se da entrada así a una representación en retablo. La prosa es ágil y en la rima hay más sorna que miras poéticas. En ocasiones estos tipos afantochados son definidos — puro expresionismo— por un solo rasgo: un extraño vestido, como de hojalata, le enclaustra pechos y caderas. Destacado, le cuelga del vientre un gran candado (p. 34). La música y la letra ambientan este *introito*: «CÓMICOS.— La vista es la que trabaja, / mas si le acercas la lupa, / el trabajo / es «a destajo» / y de aúpa...» (p. 21).

Se está dando un vuelco al discurso oficial bajo la mirada de un *risus paschalis*, en base a un «bifrontismo», término «aplicado por Vittore Branca para aquellas obras medievales capaces de acoger visiones del mundo distintas y hasta encontradas» (Huerta, 1999). Consecuentemente, en esta mascarada polifónica, Olmo intercala coplillas, canciones callejeras, neopopularismo de aspiración antioficial. El humor de la plaza pública, antes deformado por el menosprecio, es ahora revalorizado por un autor que recurre a la risa paródica e igualatoria. Bajo su cosmovisión festiva se acogen actores y espectadores, pues «durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el Carnaval no tiene ninguna frontera espacial» (Bajtín, 2002: 12). Como no podía ser menos, los personajes característicos son bufones y payasos (lo

es el Afilador circense); encarnan la excentricidad. Su única ley y principio es la mofa, la chanza, la chirigota. El autor hace de su actuación una *ensalada*, «donde cada ingrediente mantiene un color, olor y sabor» (Prego, 1974: 65). En el aspecto lingüístico podemos citar recursos recurrentes como las disimilaciones («locuria», «mala uve»), bisemias («pues me es tan cara, por cara, tan solo mía», p. 56), neologismos («pechicidio», «te oleas», «mamantal», «pirandelas»), arcaísmos («veredes», «memdicos», «ϕ»), vulgarismos («cuidao», «me cisco», «melecina», «na»), acumulación de rimas esdrújulas («palabra clara y altísima», «propios de mentes lunáticas») y parodias: del romance del conde Olinos y también citaremos «¡Ay, mísera de mí, / ay, infelice!» (p. 24) —parodia de *La vida es sueño*—, la «¡Fiel espada triunfadora!» (p. 34) de *El huésped del sevillano* y la referencia quevediana al «Dómine Cabra, hasta siempre» (p. 70). De todos ellos, nos parece que el recurso más logrado por Olmo es la reteatralización marcada a ritmo de un tambor circense. Un antes y un después se produce al terminar este bailable y canción-interludio: el espectador es consciente de que los personajes han sacado disfraces de un gran cesto —como en la piececilla *De cómo el Hombre Limpión tiró de la manta*, de *El cuarto poder*—: jocosamente han presentado sus papeles y han interpretado la historia del Conde, su hija Brígida, su madre la Condesa, el Afilador, el Inquisidor y otro cómico será el Director. De modo análogo a *La feria de Cuernicabra* —de su contemporáneo Alfredo Mañas, donde se levantaba un tingladillo de muñecos con dobles papeles—, se cuenta con la participación de los llamados «cómico-Brígida» y la «cómico-Condesa», para distinguirlos de los portadores del primer nivel de actuación.

En la esfera del pasado de *Cronicón*, la Condesa representa el tipo de la malmaridada, y Brígida la mujer joven rebelde al padre. Este nivel permite la inversión de papeles, con el recurso a la máscara. Es el esquema importado de las formas breves. Para darles forma, la acción va a estar enmarcada en escarnios y burlas, gestualidad y agresión. El lenguaje polifónico no podía faltar en esta plazuela, *cuando el posible espectador abandona la sala, la plazuela o el corral*, como reza la acotación. Como en el entremés primitivo, son rápidos y breves, reducidos a réplica-contrarréplica. De hecho, una de las escenas más logradas de la pieza se produce con

ocasión de la canción del Juglar sobre el grajo medieval, con una estructura de literatura sapiencial que nos recuerda a *El Conde Lucanor*. Son más las notas cómicas. Incluso van a darse explicaciones de la novedosa disposición tipográfica de este parlamento de rimas lúdicas en base al octosílabo: «CONDE.— ¿Qué, papá, que os parió? / Y a otra cosa maripó, / que si al conde, que soy yo, / le da hoy por blasfemar, / ni una hoja va a quedar / del árbol genealó / que utilizar puedes tú / ni para limpiarte el cu- / ¡ló!» (p. 27). Asimismo, por una caracterización onomasiológica burlesca, el Conde quisiera que Brígida fuera frígida. Olmo se erige en cronista de un mundo pudoroso hasta el absurdo. No faltan entonces las justificaciones de la elusión de «nobles» vocablos, para «dar lustre la expresión»: «DIRECTOR.— Grosera es su condición / porque grosero es el culo. / Por eso y por disimulo / o más bien, atenuación, / va el vocablo dividido / como natural remedio, / pues de todos es sabido, / que todo culo por medio / va partido. / Y por esta partición / lo grosero es reducido / dando lustre a la expresión» (p. 27). Sin que esta precaución verbal se corresponda con la escénica, la ocasión se presenta propicia para el *striptease* del Conde, que —vendiendo consejos que para él no tiene, como dice el refrán— le enseña a su hija una cicatriz de guerra que tiene en su muslo. Entre tanto, Brígida apocopa todos los finales versales, como en un *officium stultorum* en el que se pasa revista a los vicios y manías sociales:<sup>25</sup> «Cruelles historias de ti / se cuentan en la Edad Mé, / siendo culpable la má / que fanática cegrí...» (p. 33).

Como vemos, el ambiente farsesco le permite a Olmo polemizar con los lenguajes oficiales. La carnavalización facilita además una nueva forma de dialogar con diferentes momentos históricos. Sabe cómo las burlas lúdicas del entremés primitivo (en base a la comida o el sexo) dan paso a burlas paródicas en el entremés barroco, y las combina. Este lenguaje parodia en términos topográficos lo alto y lo bajo, lo antiguo y lo venidero, lo prohibido y lo tolerado, el desorden verbal fuera del espacio privado.

El personaje del Afilador merece una explicación más detallada.

---

<sup>25</sup> En «Teatro breve y literatura oral en el siglo xx. Algunos ejemplos de una relación» (2004: 39-62) Fernández Insuela remite a los estudios de Chevalier, Recoules y Huerta Calvo para estudiar la relación entre el teatro breve y los cuentos, los refranes, los romances y los motivos folklóricos de la literatura oral.

Un tambor circense anuncia su entrada. No es sino el Restaurador de la historia inicial, disfrazado de Afilador. Esta máscara llama «gracias de la carne falsas y perecederas» (p. 42) a los pechos de Brígida. Su alter ego, un ave de rapiña siempre dispuesta a cortar los velos a toda referencia al sexo, es el Inquisidor: es secundado por graznidos constantes del primero. Juntos, mediante contrastes lingüísticos pasado-presente («macho»), marcan el son de la comicidad de *Cronicón*: «INQUISIDOR.— ¡Qué frase, afilador, / qué alta de vuelo te brota! / AFILADOR.— (*Con desparpajo populachero.*) / ¡Gracias, macho!, tomo nota» (p. 44). El Afilador se dispone a afilar el cuchillo. El lenguaje onomatopéyico está próximo ahora al dadaísmo, como en *El cuarto poder*: «CONDE.— (*Igual.*) ¡Qué có-có, ni que puñé! / ¡Subirá el afilador / y eso aquí no hay quien lo «mué»! / (*Interviene, tronante, el* INQUISIDOR.) / ¡Corten!, ¡corten!, ¡ya está bien!» (p. 47). La clave farsesca la da su lenguaje lleno de connotaciones eróticas: saca punta a un cuchillo para cortar los pechos a Brígida, aunque luego se enamora de ella, en clara alusión a lo mezquino de la censura.

La primera parte de la obra finaliza cuando la atención se desplaza al trío de músicos que interpreta las coplas del intermedio, como en la mejor tradición del teatro breve. Canta el Juglar y ellos le hacen los coros.<sup>26</sup> Siguiendo la estructura de la fiesta del teatro áureo, la segunda parte se abre de nuevo con un *intermezzo* musical: un romance interpretado por el primer actor. En medio de una escena en la que a todos les pican las pulgas —en recuerdo de los cuplés cómicos— y se quitan ropa, el Afilador se le declara a Brígida de una forma taurina, con el doble sentido de maravillas-pechos, pases-tocamientos y matar-copular.<sup>27</sup> De pronto, una voz venida del tiempo actual, la de Joven Espectador, le recrimina al Inquisidor estar anticuado. Entre tanto, la Condesa va matar al Conde porque este —dice— la tiene en conserva, como en *La*

<sup>26</sup> «LOS TRES.— Dale / que dale / a la rueda, / sácale / chispas / a'pedra. / (...) / JUGLAR.— Que si hay bobos en el juego, / lo que no hay son bobas, / que en esto de los enredos / ellas se las saben todas» (pp. 49-50).

<sup>27</sup> «AFILADOR.— (...) ¿Quién fuera tu pulga, y de un salto / colocarte aquí en lo alto, / en estas dos maravillas / a pares las banderillas. / Y luego, en tercio acabado, / a la muleta derecho / y dar mil pases ligados, / estatuarios, bien hechos, / que acabaran rematados, / ¡ay, chatilla, en el de «pechos»! / Después de la suerte suprema, / la no fácil de alcanzar, / que es dar fin a la faena / entrando bien a matar» (p. 65).



*pechuga de la sardina*. De nuevo tendremos eufemismos animalizadores: «¡Busca el abrelatas / y desconsérvame, Conde!» (p. 80).

Neutralizados bajo el efecto arrebatador de la música y de la danza, y con la circularidad esperada, el fin de esta *mise en abîme* carnavalesca —un paréntesis de desinhibición (Bajtín, 2002)— se resuelve con los versos que repetía el Padre al principio de la pieza: «Y de pronto, ¡zas!, el tajo: / pero el amor llegó a tiempo / evitando el «pechicidio» / en la noche del Medievo» (p. 83). Terminado esta secuencia, la escena vuelve a ser la actual. El Padre (antes Conde) sigue con su lupa leyendo. Luisa (Brígida)

entra por la ventana y comienza a rascarse paródicamente las espaldas con el Restaurador (Afilador). Concha (Condesa) le tira el libro a Honorio. Esta obra de mordaz sátira acaba con el clásico final feliz de las piezas cómicas breves.

## ■ 5. CONCLUSIONES

A lo largo de toda su andadura teatral, Lauro Olmo permaneció fiel a su afición por el universo celebrativo del teatro breve. Impregnado por el marchamo grotesco de este género, hizo en sus obras diversas concesiones a lo farsesco. Su temprano cultivo del teatro de niños, en colaboración con Pilar Enciso, apoyaba igualmente el encauzamiento de su teatro por la vía popular festiva. Admiraba el humanismo de Arniches, pero también el esperpento de Valle-Inclán, el teatro de muñecos de García Lorca, los experimentos del humor vanguardista. En los años setenta su estética va a abrirse al distanciamiento brechtiano, al teatro de la crueldad de Artaud, a la dimensión multidisciplinar que recurre al cine y a la televisión como referentes. Era previsible que, tras *Cronicón del Medievo* (1967) y unos años de poca actividad teatral, Olmo publicara *José García* (1973), pieza breve rayana en el teatro del absurdo, y de nuevo sumergida en la temática de una sociedad alienante. El distanciamiento respecto de *La camisa* (1962) encontrará en ella y en *Spot de identidad* (1975) sus puntos culminantes.

Quizá lo más destacado de la presencia de Olmo en el panorama historiográfico actual es que sus obras *Mare Vostrum*, *Cronicón del Medievo* o *Don Especulón* («farsita para muñecos y algo más»)

están situadas en una segunda línea de la atención crítica. Eclipsadas por su estreno de 1962, estos títulos no han sido estudiados como sin duda merecerían. Es en estas piezas breves en las que Olmo da su más alta medida como dramaturgo y se inserta en la cadena del género lúdico: recupera la cosmovisión festiva que había caracterizado al Siglo de Oro, integra las máscaras del teatro italiano y combina el sainete con el teatro del absurdo, el café-teatro y la minitragedia.

El gran logro de Lauro Olmo en la pieza comentada reside en su capacidad para integrar un texto crítico con la irreverencia de lo absurdo, de la deformación caricaturesca y de la visión enajenada de la condición humana; logra desnaturalizar a los personajes y utilizar el simbolismo hiperbólico de los objetos, el humor corrosivo, la coexistencia de lo poético y lo pueril, la gestualidad melodramática, la burla sarcástica de diversos mitos literarios. Pone en funcionamiento una maquinaria de humor irónico hermanado con lo trágico, a través del cual toma forma escénica su vocación hacia lo desproporcionado, gesticulante, danzario y mordaz de la mejor tradición carnavalesca.

#### ■ BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1987). (coords. y eds.). *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1994). «Por la parodia al escarnio». *La Estafeta Literaria* 546, 37.
- ASENSIO, Eugenio (1974). *Estudios portugueses*. París: Centro Cultural Portugués.
- BAJTÍN, Mijaíl (2002). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BERENGUER, Ángel (1991). «Lauro Olmo», *Teatro breve contemporáneo. Primer Acto* (separata del número 239): 25-28.
- BURKE, Peter (1991). *La cultura popular en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- CUESTA, Paloma (1988). *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*. Madrid: Universidad Complutense.

- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1983). «Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum*. S.A., de Lauro Olmo». *Archivum* XXIII, 169-382.
- \_\_\_\_ (1986). *Aproximación a Lauro Olmo (vida, ideas literarias y obra narrativa)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- \_\_\_\_ (1995). «Una temprana e incompleta farsa de Lauro Olmo: *El rubí del Inspector General* (1955)». *Teatro* 8, 193-205.
- \_\_\_\_ (2004). «Teatro breve y literatura oral en el siglo xx: algunos ejemplos de una relación». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 29, 39-63.
- GONZÁLEZ, Carlos Benito (1974). «*Cronicón del Medioevo*, de Lauro Olmo». *Primer Acto* 40, 58.
- HUERTA CALVO, Javier (1987). «De mitología burlesca. Mito y entremés», en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, en Álvarez Barrientos y Cea Gutiérrez (1987: 289-305).
- \_\_\_\_ (1989) (coord. y ed.). *Formas carnalescas en el arte y en la literatura*. Madrid: Del Serbal.
- \_\_\_\_ (1998). «Introducción», en Muñoz Seca (1998: 9-54).
- \_\_\_\_ (1999). «Aproximación al teatro carnalesco». *Cuadernos de teatro clásico* 12, 15-48.
- LARA, Fernando (1974). «El regreso de Lauro Olmo». *Triunfo* 3 / 08, 58.
- MARTINEZ THOMAS, Monique (1997). *Los herederos de Valle-Inclán. ¿Mito o realidad?* Murcia: Universidad de Murcia.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo (1995). «El último teatro de Lauro Olmo». *Teatro* 8, 55-71.
- MONLEÓN, José (1970). «Lauro Olmo o la denuncia cordial», Olmo (1970: 9-55).
- \_\_\_\_ (1974). «*Historia de un pechicidio*, de Lauro Olmo». *Triunfo* 3 / 08, 54.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (1995). «El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores». *Teatro* 8: 119-138.
- MUÑOZ SECA, Pedro (1998). *La venganza de don Mendo*. Madrid: Edaf.
- OLIVA, César (1974). «De *El retablo de las maravillas* de Cervantes

- al de Lauro Olmo». *Estudios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, 367-373. Madrid: Nogués Impresor.
- \_\_\_\_ (1979). *Disidentes de la generación realista*. Murcia: Universidad de Murcia.
- \_\_\_\_ (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alambra.
- OLMO, Lauro (1966). «Y ¡pum!». *Primer Acto* 71, 34.
- \_\_\_\_ (1968). «Escribe Lauro Olmo». *Yorich* 28, 05 / 11, 48.
- \_\_\_\_ (1970). *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1974). *Historia de un pechicidio o La venganza de Don Lauro*. Madrid: Escelicer.
- \_\_\_\_ (2004). *Teatro Completo (Tomos I y II)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- PELAEZ, Andrés (1995) (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales II (1960-1985)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PREGO, Adolfo (1974). «Historia de un pechicidio, de Lauro Olmo». *ABC* 25 / 07, 65.
- RAMONEDA SALAS, Arturo (1974). «Sobre *Historia de un pechicidio* y algunas cosas más». *Triunfo* 17 / 08, 46-47.
- ROMERA CASTILLO, José (2004). «Entre *afiladores* anda el juego», en Olmo (2004: 79-84).
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1999) (coord.). *Época contemporánea (1939-1975), Primer Suplemento*, en RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1996). «La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista (1949-1965)», en Vilches y Dougherty (1996: 231-251).
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1995). «El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de Teatro Independiente (1960-1975)», en Peláez (1995: 127-149).
- \_\_\_\_ y DOUGHERTY, Dru (1996) (coords. y eds.). *Teatro, sociedad y política en la España del siglo xx*. Madrid: Fundación Federico García Lorca.
- \_\_\_\_ y OLIVA, César (1999). «El teatro», en Sanz Villanueva (1999: 559-678).