El drama histórico de Lope de Vega: el ejemplo de Peribáñez y el Comendador de Ocaña

Vlahović, Ivana

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:934461

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-08**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Universidad de Zagreb

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Departamento de Estudios Románicos

El drama histórico de Lope de Vega: el ejemplo *de Peribáñez y el Comendador de Ocaña*

Estudiante:

Ivana Vlahović

Tutora:

Dra. Maja Zovko

Zagreb, julio de 2018.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Povijesna drama Lopea de Vege na primjeru drame *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*

Studentica:

Ivana Vlahović

Mentorica:

doc. dr. sc. Maja Zovko

Zagreb, srpanj 2018.

ÍNDICE

1. Introducción.....5

2. El teatro lopesco dentro del Siglo de Oro.....7

2.1. *El Arte nuevo de hacer comedias*: el manifiesto de un genio dramático.....7

3. Comedia de la honra villana.....9

3.1. El *amor*, el honor y la venganza: el "triángulo amoroso" en el *Peribáñez*.....9

3.2. La cuestión de la justicia real.....14

3.3. El gracioso.....16

4 . Escenificación.....18

5.Conclusiones.....21

6. Bibliografía.....22

Resumen

El objetivo de este trabajo es el de explicar y aclarar el concepto de la creación dramática de Lope de Vega, utilizando el ejemplo del drama *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. En la primera parte se hace hincapié en el modo en que Lope ve el drama como género literario dentro del Siglo de Oro y en las innovaciones que introduce a través de su famoso manifiesto *Arte nuevo de hacer comedias*, enfrentándose así a las posturas de los neoaristotélicos y siguiendo el gusto del vulgo como el imperativo. Dentro del análisis del drama predomina la comparación de las diferencias y similitudes de los tres protagonistas que forman un triángulo amoroso que es la base de la acción. La instancia ineludible de la dramaturgia lopesca también es la cuestión de la justicia real y la función de este personaje que sirve como la mano prolongada de Dios. En cuanto a la figura del gracioso, otro rasgo importante de la dramaturgia lopesca, la situación es un poco diferente, ya que en este drama no existe un gracioso típico y este trabajo precisamente trata de ofrecer algunas explicaciones con respecto al asunto, partiendo de los planteamientos de Herrera y Alborg. El último capítulo está dedicado al análisis de la escenificación, la división de los personajes y el espacio y la versificación dentro del aspecto escénico.

Palabras clave: Lope de Vega, teatro, gracioso, escenificación, Siglo de Oro

Sažetak

Cilj je ovog rada objasniti koncept dramskog stvaralaštva Lopea de Vege na primjeru drame *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. U prvom je dijelu naglasak na Lopeovu shvaćanju drame kao žanra u Zlatnom vijeku i na inovacijama koje izlaže preko svog poznatog manifesta *Arte nuevo de hacer comedias*, suprostavivši se tako neoaristotelovcima i polazeći od ukusa publike kao imperativa. U analizi samog dramskog teksta središnje mjesto zauzima detaljna usporedba triju glavnih likova i tzv. ljubavni trokut koji nastaje između njih i čini okosnicu same radnje. Nezaobilazna je instanca Lopeove dramaturgije i pitanje kraljevske pravde i funkcija osobe kralja kao božanske ruke na zemlji. Upravo je to jedno od ključnih obilježja *Peribáñeza* jer se kralj postavlja u središte raspleta. Jedna je od bitnih značajki Lopeove dramaturgije lik *graciosa*, a zanimljivost je ove drame u tome što se ne pojavljuje tipičan *gracioso* i u radu se analiziraju mogući razlozi takvog odstupanja, oslanjajući se na tumačenja Herrere i Alborga. Posljednje, četvrto poglavlje posvećeno je pitanju scenografije, podjeli likova i prostora, vizualnosti i ulozi versifikacije unutar scenskog aspekta.

Ključni pojmovi: Lope de Vega, kazalište, *gracioso,* scenografija, Zlatni vijek

1. Introducción

"Creo en Lope, el todo poderoso poeta del cielo y de la tierra". Cuando a un solo hombre se le dedican unas palabras como estas es porque el alcance de su popularidad y su genio ha conseguido traspasar los límites de lo usual y lo ordinario (Tómov 474). Este "credo" peculiar, que hasta logró soliviantar los espíritus del Santo Oficio, que lo rotundamente prohíbe en 1647 *(Ibid*.) es el mejor manifiesto de la fama de Lope, un personaje ricamente dotado y conocido por sus numerosos dones poéticos que hicieron de él un ídolo del pueblo español (*Ibid*). Lope es prodigioso poeta, es creador de una lírica con desbordante humanidad (Alborg 219), su presencia es perceptible en cada verso y su originalidad es indudable. Pero el *Fénix de los ingenios* o *Monstruo de la Naturaleza* como lo solían llamar en aquel entonces gracias a su numerosas obras de teatro (*Id* 475) no se detiene aquí, de ninguna manera puede frenar su talento y el deseo de derramar la experiencia y energía vital en el papel: las mejores muestras de ello son sus romances, las novelas pastoriles, los poemas épicos y sobre todo, los poemas burlescos (Ruano de la Haza 34), donde el autor pone en tela de juicio la "intachable" épica culta, tan celosamente cuidada y cultivada en aquella época, hasta por el mismo Lope. Nada es definitivo y sagrado, cualquier género debe sucumbir a la investigación y la crítica de sus rasgos inherentes con el fin de enriquecerlo, mejorarlo e incluso completamente modificarlo. (Alborg 221). Precisamente esto pasa con el drama, posiblemente el género predilecto de Lope de Vega, ya que su trayectoria literaria tiene como cúspide las obras de teatro; aún más, justamente ellas presentan el germen del teatro clásico español.

Las obras dramáticas de Lope de Vega son numerosas. En ellas está encarnada toda la rebeldía de su creador contra la tradición clásica y se notan claramente las innovaciones que incluye. Marcelino Menéndez Pelayo ofrece una de las más influyentes clasificaciones de su obra dramática: dramas heroicos y de honor, de historia de España, dramas basados en el Romancero, dramas de asuntos extranjeros, comedias de costumbres, comedias de capa y espada, dramas pastoriles o bucólicos, dramas de asunto mitológico, comedias de enredo, dramas religiosos. Otros autores insignes como Menéndez Pidal o Díez Borque también hicieron excelentes estudios sobre el teatro de Lope de Vega y de ahí que sirvan como punto de partida para cualquier nuevo análisis. Así será y con este trabajo que tratará de esbozar los rasgos más destacados y peculiaridades del teatro lopesco, utilizando como ejemplo su drama *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* que, según Ruano de la Haza,"en la prolífica

producción de Lope de Vega ocupa un lugar privilegiado" (Ruano de la Haza 11). Se trata de una obra que es mucho más que un simple drama sobre la honra villana como suelen clasificarlo los mejores conocedores del teatro clásico español. Esto se debe, en primer lugar, a la naturaleza polifacética de los personajes principales que no son representados como portadores de las características más esperadas y previsibles de su estamento; Peribáñez como personaje ofrece muchas posibilidades del análisis (*Id*. 49), igual que el Comendador o Casilda. Por eso se va a intentar en las páginas siguientes dar una imagen completa del drama, pero con el objetivo de acercarse cuánto sea posible a la esencia del teatro lopesco, entrañado en su ineludible manifiesto *El Arte nuevo de hacer comedias*. Solo así, paso a paso, podrán indagarse detalladamente todas las aportaciones de la *comedia nueva* y el significado que tenía no solo para el teatro, sino para toda la literatura española. Hoy no se puede refutar que Lope de Vega y su obra, sobre todo dramática, representen una etapa imprescindible en la vida peninsular y su ente cultural y literario; con ella se abren las puertas a lo nuevo y lo modernizante y se pone fin a la ciega obediencia a la tradición teatral ya caducada, vistiéndola en un traje nuevo y haciendo de ella un género dramático español por excelencia. (*Ibid.*).

2. El teatro lopesco durante el Siglo de Oro

2.1. *El Arte nuevo de hacer comedias*:el manifiesto de un genio dramático

Antes de la aparición de Lope de Vega, el teatro español cuenta con *autos* y *églogas*, el teatro clásico cuyos autores siguen el camino trazado por Plauto y Terencio (cuando se trata de la comedia) y por Séneca (cuando se trata de la tragedia). Además, el "padre" del entremés, Lope de Rueda, populariza la comedia nueva italiana, los jesuitas desarrollan el teatro de colegio, aparece el teatro en los corrales de comedias. Este era el contexto en el cual entra Lope, revuelve todos los fundamentos del teatro de la época y ofrece una crítica my precisa a los neoaristotélicos, tanto españoles como los extranjeros. Como es de suponer, nada queda lo mismo. Corre el año 1609, Lope ya no es un joven rebelde y soñador que solo quiere derrumbar las normas estéticas; al contrario, es un hombre maduro de 53 años y con mucha experiencia literaria (Alborg 270). Este año publica su *Arte nuevo*, la obra capital para entender sus dramas donde se presenta a sí mismo como un autor que sirve al vulgo y a su gusto; de ahí que ponga su pluma al servicio del criterio común. Por eso Lope tuvo que darse cuenta de que el público era el pueblo o, invirtiendo el orden de las palabras, de que el pueblo era el único público auténtico (Ruiz Ramón 167). Precisamente de aquí proviene el núcleo de su manifiesto: el teatro ha de servir para el deleite del público: "Como las paga el vulgo// es justo hablarle en necio para darle gusto"(*Arte nuevo,* vv. 45-47). Esta es la razón por la que el teatro de Lope "triunfa en la escena española a lo largo de cien años porque, entre otras muchas cosas más, fue interrumpidamente actual" (Ruiz Ramón 167).

Sin embargo, aduciendo estos ejemplos no queremos decir que Lope estuviera muy seguro de su valor artístico; fue, más bien, un personaje bastante contradictorio con respecto a su obra. Como muy bien resume Alborg: "si de una parte estaba persuadido de la grandeza y legitimidad de su obra, le mordían también frecuentes inquietudes provocadas por sus detractores y la conciencia de sus propias desigualdades y concesiones al gusto popular" (Alborg 270-271). Sea como fuere, *Arte nuevo* representa un paso decisivo para el drama español. Con él su autor trata de conseguir cierta armonía entre dos facetas de su ente: el poeta culto de las rimas, églogas y poemas, que tan frecuentemente solía jactarse de sus saberes latinos e italianos y el dramaturgo popular que creó el teatro nacional. Según Alborg, el poeta Lope se avergonzaba del dramaturgo Lope (*Id.* 269), pero aunque así fuera, parece que este combate entre los dos dio el vigor y la inspiración a su pluma y moldearon a un genio literario versátil.

Partiendo de los planteamientos expuestos, es preciso enumerar los aspectos más importantes del *Arte nuevo.* Como ya ha sido mencionado, el eje de las intenciones del autor son las variaciones del gusto: por más que las pautas clásicas sean insuperables, el público es lo que importa, sus preferencias son como un organismo vivo que crece y cambia con el paso del tiempo y tiene que estar satisfecho.

En cuanto a los personajes, hay una mezcla entre los cómicos y los trágicos; los más frecuentes, casi típicos, son el rey, el galán, su dama, el antagonista, los criados que actúan de graciosos y el padre de la dama. En el caso del drama que analizamos, en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, justamente "los personajes servirán como pilares de la interpretación, ya que ofrecen muchas ambigüedades con respecto a su caracterización" (Ruano de la Haza 1994 45).

La métrica de las comedias no es fija, sino que se adapta a las situaciones y en *Peribáñez* Lope tiene la oportunidad de utilizar su don poético. Utiliza una variedad de metros y justamente la polimetría es esencial (*Id.* 38).

La división tiene que ser en tres actos y la unidad de lugar no es obligatoria, a diferencia de la unidad de acción.

Teniendo en cuenta estos aspectos, a continuación se analizará *Peribáñez*, haciendo hincapié en su subgénero: es a la vez tragicomedia, drama rural, drama de la honra e incluso drama histórico. La coexistencia de todos estos subgéneros dramáticos es verdaderamente posible, dado que Lope introduce dentro de un espacio preciso y un tiempo concreto unos personajes complejos cuyas motivaciones, maneras de pensar y actuar moldean la acción y hacen de Peribáñez el arquetipo de la (tragi)comedia lopesca.

3. Peribáñez y el Comendador de Ocaña: comedia de la honra villana

3.1. El honor, el amor y la venganza:el "triángulo amoroso" en *Peribáñez*

Es de esperar que cualquier obra literaria tenga algo que la sustente, ciertas fuerzas motrices de la trama. En *Peribáñez* estas son el honor, el amor y la venganza o, mejor dicho, las percepciones que los personajes y su entorno social tienen de estos conceptos. Y no es ninguna casualidad que pongamos el honor en el primer lugar, ya que este es valor básico de la sociedad occidental, sobre todo en tiempos de las restricciones e injusticias impuestas por las diferencias estamentales, cuando el honor (la honra) prácticamente era lo único que cuidaba la dignidad del hombre sojuzgado (Lauer 293). El tema del honor aparece de forma distinta y esto depende de la naturaleza del concepto que puede ser popular o culto (Valbuena Prat 114). Hay que destacar que tres de las cuatro obras más famosas de Lope se basan en el concepto del "honor popular" y las tres ofrecen diversas modalidades, conforme al lugar en que ocurre la acción. (*Id*.115). Así en *Peribáñez*, "Lope vive el encanto sabroso de la villa de Ocaña" (*Ibid*.). Estas tierras figuran, resalta Valbuena Prat, "como una experiencia vivida, con sus nombres locales, sus costumbres, cantos de faenas y danzas de boda, romerías y fiestas, talleres de pintores y escultores de santos policromados (*Ibid*.). Y precisamente dentro de este marco pintoresco del ambiente manchego desenvuelve el conflicto central entre los personajes.

Peribáñez, como un labrador bastante rico, por más que sea respetado en su villa, no se puede comparar con el noble Comendador don Fadrique que tiene la suerte de pertenecer al estamento más alto. Sin embargo, Peribáñez tiene algo que don Fadrique no tiene y ardientemente desea: Casilda. Estos tres personajes forman un triángulo que se convierte en el gozne de todo el drama: la acción principal transcurre a través de sus enredos amorosos, llevada por los impulsos de los conceptos mencionados arriba. De todos modos, es necesario poner la noción "amoroso" entre comillas porque para un triángulo amoroso por excelencia tiene que existir un amor o al menos un afecto correspondido por parte de la mujer involucrada, pero Casilda no tiene tales sentimientos hacia el Comendador. Por más que parezca objeto del amor de Peribáñez y del deseo del Comendador, ella figura como una mujer completa, femenina y vulnerable, pero de una moral envidiable y un carácter fuerte e independiente. Su amor y fidelidad pertenecen a Peribáñez y lo expresa de una manera memorable cuando el mismo Comendador le confiesa sus sentimientos:

más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.

Más precio verle venir
en su yegua la tordilla
la barba llena de escarcha
y el podenco de traílla,
que ver al Comendador
con gorra de seda rica,
y cubiertos de diamantes
los brahones y capilla. (vv. 1594-1609).

Un rechazo tajante recibe el Comendador, de eso no cabe duda. Pero lo que en este rechazo parece interesante es la manera de hacer oposiciones entre los dos hombres a través de unas imágenes muy claras y pintorescas; a Peribáñez se le representa como un hombre del pueblo, trabajador y sencillo, un castellano-manchego en todo el sentido de la palabra, diestro en montar el caballo, que va de caza por los páramos en compañía de un perro sagaz y ágil igual que su dueño (y de raza típica española y canaria); en breve, Peribáñez encarna todo lo que, según Casilda, una mujer puede anhelar en la vida, la estampa de un caballero español ideal. El Comendador, por otra parte, representa todo lo contrario: riqueza, lujo, inmadurez. Justamente esta idea dicotómica de retratar los personajes masculinos tiene en *Peribáñez* una importancia crucial porque ella va a decidir su destino.

La diferencia o, mejor dicho, la oposición esencial entre dos personajes es señalada sutilmente, a manera distinguida de Lope, en los episodios con los retratos. Don Fadrique está ciegamente obsesionado con Casilda, pero solo con su aspecto físico y el retrato que pide de ella sirve de un adoquín más en el camino hacia su perdición completa. Lo que él realmente siente es posible cualificarlo como lujuria, un impulso carnal. Aunque sus descripciones de Casilda siguen las pautas del petrarquismo e incluyen la valoración de la idea de la mujer sublime, el acicate de todas sus acciones sigue siendo el deseo sexual (Güntert 43). Peribáñez, por otra parte, va como el miembro de la cofradía de San Roque a Toledo con el retrato del santo para que lo restaure. Aquí se pude hacer una clara comparación entre los dos: mientras que el Comendador es llevado por la pasión y lo lujurioso, Peribáñez figura como un hombre espiritual, abnegado y humilde que venera justamente a un santo que renunció a los bienes materiales y escogió la pobreza. En otras palabras, don Fadrique encomienda el retrato

de Casilda por razones personales, egoístas, con el único fin de satisfacer su ardiente curiosidad sexual, en tanto que las imágenes santas son propiedad de una comunidad y sirven de su mayor bien (*Ibid*).

Hablando de don Fadrique, la "rueda" indeseable en este casi triángulo del drama, no se puede evitar la exploración de otro aspecto suyo, una faceta preponderante de su *ethos* que fue la causa de su trágico final. Se trata del problema de la agresión sexual al final de la obra cuando Peribáñez llega en el último momento para salvar a su "Penélope" de un agravio tan ruin y despreciable. Sin embargo, por más que las acciones del Comendador parezcan viles e indignas, su personalidad es mucho más estratificada y compleja y requiere un análisis detallado. Miguel Ángel Zamorano le llama "el agresor enamorado" (Zamorano 444). Según él, don Fadrique "representa el tipo de agresor en quien mejor se ve el movimiento, en este caso descendente, en la escala de ser, al pasar de enamorado a agresor. Sus intentonas de seducir y convencer a Casilda para que yazca con él se saldan con rotundos fracasos, de ahí la transición de lo primero a lo segundo" (*Ibid*.). Efectivamente, la frustración causada por el rechazo repentino es fatal para el Comendador y poco a poco afecta su mente y le incita para que intente un acto aberrante como es la violación. Otros teóricos, como aduce Ruano de la Haza, destacan que el Comendador "es un hombre básicamente bueno que ha tenido la desgracia de contraer la enfermedad de amor" (Ruano de la Haza 48). Sin embargo, como bien nota el mismo crítico, su hábil empleo de las frases aduladoras, tan preferidas por el discurso amoroso medieval conocido como el amor cortés, no son ningún pretexto para sus actos; violar a una labradora en su propia casa es lo que él al fin intenta y hacer de eso una pasión trágica o heroica sería irrisorio (*Ibid*.). Todo esto muestra que lo suyo no puede ser designado como el amor, sino más bien una desgarradora obsesión (*cf.* Zamorano 446).

Cabe destacar que los criados del Comendador nutren su inmadurez y falta de seguridad en sí mismo (Ruano de la Haza 46). Al principio parece muy conveniente para él estar rodeado por hombres que no son ningunos babiecas o meros elementos cómicos que podrían ser descritos como las figuras de donaire; tanto Luján como Leonardo son bastante ingeniosos y astutos y a menudo sus consejos y ayuda son indispensables para el Comendador; sin ellos él casi no es más que un niño inseguro y mimado sin capacidad de actuar por su propia cuenta y bajo su propia responsabilidad. En realidad, en él conviven dos diferentes personas, una valiente, heroica, honrada y respetada, y otra cobarde, vacilante e insegura: por ende, es una paradoja viviente (*Id*.47). Ser al mismo tiempo un buen soldado y leal vasallo del rey pero también un

señor feudal que ofenda los derechos de sus propios vasallos hacen imposible su existencia en el lugar que ocupa, encallando así todas sus empresas, sobre todo amorosas.

El personaje de Peribáñez parece ser un tipo de antípoda de don Fadrique (*Id*.53). Es un hombre ambicioso, razonable y pacífico, aunque celosamente atado a su honra villana y dispuesto a defenderla a capa y espada:

> Soy vasallo, es mi señor,
> vivo en su amparo y defensa
> si en quitarme el honor piensa
> quitaréle yo la vida,
> que la ofensa acometida
> ya tiene fuerza de ofensa. (vv.1750-1755)

Sin embargo, no deja que la rabia se apodere completamente de él. Aunque le carcoma la duda y la preocupación por la infatuación que el Comendador tiene por su Casilda, actúa inteligentemente y no le reprocha nada a ella sin que primero averigüe las circunstancias.

Si se toma en cuenta la astucia y perspicacia con las que logra engañar al Comendador y convencerle de que le ciña la espada, sale en el primer plano la versatilidad de su carácter. Su naturaleza del labrador honrado no se estanca fácilmente, impidiéndole un comportamiento razonable y moldeándole dentro de un "recuadro" sojuzgador; al contrario, Peribáñez es el que decide cómo van las cosas, consciente de que si no es posible cambiar la situación , es preciso cambiar la mente. Su increíble habilidad de adaptación es precisamente lo que le otorga la victoria contra el Comendador. Su ardid más formidable se puede observar en la escena cuando se convierte en hidalgo y ni más ni menos que por la mano del mismo Comendador. Aquí ya empieza su venganza y la defensa del honor: obligado a proteger a Casilda, sabe que tendrá que matar al Comendador si este no desiste de su pasión amorosa hacia ella. Pero ¿cómo hacerlo sin perturbar el orden social y evitar el castigo de muerte? Peribáñez sabe muy bien que esto sería visto por el Rey y por lo nobles como un acto de rebeldía. Además, si lo comete un hombre de su integridad moral e importancia social, por más que su objetivo sea noble y justo, podría tener consecuencias desastrosas para la armonía social (Ruano de la Haza 1992 193). Por eso hay que conseguir dos fines muy difíciles: matar al Comendador sin que sea castigado y justificarse delante del Rey (*Ibid*.). Y así se inicia su pequeña artimaña: hincado de rodillas a manera de un rústico y torpe villano recibe su

hidalguía delante de los testigos y se le libera el camino para actuar contra el Comendador. Este concepto de la actuación de Peribáñez, llamado por Ruano de la Haza "la malicia campesina" (*Id*. 195) es la innegable señal de su superioridad y parece como si Lope con esto quisiera influir en la mente de los espectadores para que ellos mismos como sus contemporáneos sean capaces de revalorizar el propósito verdadero de la hidalguía y sobre todo, la responsabilidad social que esta conlleva como tal. Por ende, esta "malicia" no se debe considerar como una intención aviesa o diabólica en sí o tampoco como un modo siniestro del progreso en el sistema jerárquico. Peribáñez no es un hombre vindicativo y sanguinario que sueña con ver al Comendador yugulado bajo sus pies. Es más bien un determinado individuo que va en pos de la justicia de la que tiene derecho y esta malicia, a la que podemos sin pensarlo dos veces traducir como ingenio o caletre campesino es su guía en esta empresa ardua. Ella simplemente "añade una nueva dimensión a su discreción, haciéndole aparecer como un hombre más astuto, más inteligente y más previsor de su oponente y, por consiguiente, más merecedor de la acolada final que recibe de manos del Rey." (*Id*.197). Este es el punto donde retoña otra idea del drama que podría, según Ruano de la Haza, ser denominada protodemocrática, además del mensaje sobre la inviolabilidad de los derechos del individuo (que es básicamente el *leitmotiv* de la obra) y es la idea de flexibilidad del ascenso social o al menos de la necesidad para ello (Ruano de la Haza 1994 43). Para ser un hidalgo de verdad, no es necesario tener gran nombre o pertenecer a una alcurnia ilustre ya que no se trata de un privilegio de los que tuvieron la suerte de nacer en cuna de oro. Es un honor que puede ser alcanzado gracias a las cualidades que uno posee o, en palabras de Ruano de la Haza "puede ser ganada a pulso por un hombre de la integridad, prudencia, valor y discreción de Peribáñez."(*Ibid*.)

De todos modos, usando la palabra "protodemocrático" no se debe precipitar y concluir que Lope de Vega representa a un autor tan adelantado que alce la voz contra cualquier forma de represión, siendo así "un poeta comprometido consciente de los defectos de su sociedad" (Profeti 175). Sería anacrónico considerar la problemática de esta manera, porque el punto de vista del lector/espectador contemporáneo es muy diferente del punto de vista y razonamiento del Siglo de Oro. El monarquismo, los ideales nobiliarios y la creencia en una superheroicidad narcisista (*Ibid*.) eran vistos como los númenes de aquel entonces y es imposible pedir, tanto a Lope como a los autores coetáneos, posturas revolucionarias y comprometidas (*Ibid.*). De todos modos, no se puede negar la destreza con la que él tan sutilmente critica su época y de este modo da a su obra en general un aire típico y reconocido. Asimismo, es consciente de que

no hay mejor manera para ello que crear un triángulo amoroso donde se enfrentan no solo hombres de carne y hueso, sino dos concepciones e ideas de la vida totalmente diferentes, hilando así una urdimbre embrollada que solo puede ser desenmarañada con la espada. (*Ibid*.).

3.2. La cuestión de la justicia real

La figura del Rey forma parte crucial de muchas comedias de Lope de Vega (Alfonso VII en *El mejor alcalde el rey,* los Reyes Católicos en *Fuenteovejuna,* Juan II en *El caballero* de Olmedo). Su relevancia cambia dependiendo de la obra, pero no cabe duda de que se trata de una instancia inherente al teatro lopesco que debe analizarse separadamente. El mismo Lope en *Arte nuevo* expresa su actitud ante el hecho de introducir a un Rey en el *dramatis personae* :

> Elíjase el sujeto, y no se mire
> (perdonen los preceptos) si es de reyes
> aunque por esto entiendo que el prudente
> Filipo, rey de España y señor nuestro
> en viendo un rey en ellas se enfadaba
> o fuese el ver que el arte contradice
> o que la autoridad real no debe
> andar fingida entre la humilde plebe. (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 170-178).

Según la explicación que ofrece Oliva, para Lope el rey tiene mucho de Dios (Oliva Olivares 45) y esta apoteosis de la persona regia hace que siempre lo saque en la escena con mucho respeto y mesura. El monarca es símbolo de España y el catolicismo, su presencia evoca la gloriosa época de la Reconquista y al final es el eje de la identidad política del pueblo español. Además, en contra de los monarcas del teatro inglés, todos ellos conflictivos, asesinos incluso, buena parte de los castellanos son buenas personas (*Ibid*.) No obstante, el personaje del rey en el teatro de Lope de Vega abandona su carácter histórico y adquiere un valor literario que sirve como ilustración del ideal monárquico de Lope (Gallego Gutiérrez 8). En el *Peribáñez* el rey es Enrique III, a quien Lope introduce al final del primer acto, en las calles de Toledo. Con unos versos memorables el rey admira la ciudad:

> Es otava maravilla,

es corona de Castilla

es su lustre y ornamento;

es cabeza, Condestable,

de quien los miembros reciben

vida, con que alegres viven;

es a la vista admirable. (vv. 920-927)

La introducción de la figura real ya puede incitar la anticipación de una situación en que su intervención será imprescindible. El Comendador se esconde bajo la máscara para que el rey no lo reconozca, las damas anhelan verlo, su Condestable y los regidores le ofrecen soldados para su expedición contra los moros; en fin, sin aparecer mucho en la comedia, influye en los personajes principales y finalmente, decide su destino. Asimismo, es importante porque gracias a él, el espectador/lector puede colocar la acción dentro de un concreto marco temporal e histórico que es el fin del siglo XIV y principios del siglo XV. Esta es la razón por la que el *Peribáñez* no es solo la (tragi)comedia de la honra villana y drama rural, sino también el típico drama histórico lopesco y de ahí, una excelente ilustración de la época.

El último cuadro del tercer acto, situado en el Alcázar de Toledo presenta un proceso judicial penal que no es nada como un proceso así suele ser. Peribáñez, verdugo de don Fadrique, se presenta voluntariamente en el papel del reo, ofreciendo su vida con el fin de conseguir el dinero para Casilda. El rey reacciona impulsivamente y es la reina la que salva a Peribáñez, aunque él mismo astutamente alude a la justicia real:

Pues ya que matarme mandas

¿no me oirás siquiera, Enrique

pues Justiciero te llaman? (vv. 3025-3028)

Y claro, después de oír todos los detalles sobre el caso de la muerte del Comendador, la suerte de Peribáñez drásticamente cambia: un labrador de Ocaña se convierte en el capitán de la gente que va a participar en una expedición contra los moros. De esta manera la omnipotencia de la figura regia alcanza la cumbre de su misión en la tierra. El monarca católico es la mano derecha de Dios, él gobierna gracias a su piedad y esa piedad se la ha de extender al vulgo y erradicar la injusticia y los vicios que lo corrompen. Según el planteamiento de Lope, Peribáñez mata a otro ser humano porque no hay otra opción, la defensa del honor y la

castidad es lo más importante en la sociedad y es natural que el rey, como emblema del orden establecido lo sepa. Su intervención significa que él asume el rol de *deus ex machina* (Gallego Gutiérrez 8) y a la vez se presenta como una persona cercana a la gente común, alguien que entiende sus necesidades y adversidades, todo esto siendo la instancia más alta que encarna la justicia de Dios.

3.3. El gracioso

Es imposible escribir sobre la comedia nueva lopesca sin mencionar una de sus aportaciones más famosa: la figura del gracioso. Existen varias teorías sobre el origen de este personaje con el objetivo de dar énfasis a su complejidad y heterogeneidad, pero también para mostrar la influencia del legado antiguo en la literatura española en general. Así Alborg (1974) supone, influido por Charles Ley, que la raíz de este personaje ha de buscarse en las obras de Plauto y Terencio y en sus figuras de esclavos (Alborg 287). Miguel Herrera, por otra parte, sostiene que la figura escénica del gracioso se forma a partir de tres elementos o ingredientes (criado confidente, el hombre de placer y el personaje que lleva en sí la esencia del vulgo), todos tomados de la realidad histórica de la época de los Austrias, y ensamblados en esta figura creada por Lope de Vega (Herrera 47). Los gérmenes de su naturaleza pícara se encuentran en los personajes como el Lazarillo de Tormes o Guzmán de Alfarache (*Ibid*). De todos modos, el gracioso o donaire es el emblema de la comedia lopesca que, en palabras de F. L. Carreter "construye, como lanzadera de telar, la urdimbre de la comedia"(Carreter 163). En otras palabras, "la comedia es comedia cuando a la sombra de los protagonistas crece la figura del gracioso, que no solo acompaña, sino aconseja, organiza, inventa, fantasea, traza, ingenia, urde, calcula, concibe, improvisa etc." (Oliva Olivares 2004 441, énfasis mío).

¿Por qué, entonces, en *Peribáñez* no existe el gracioso clásico? Creemos que la respuesta yace en la naturaleza del personaje principal. El gracioso siempre actúa como el complemento de su amo: de lo que al amo carece, a él le sobra. Su ingenio, su astucia y una actitud flemática hacia la vida son precisamente lo que su amo necesita para conseguir lo que quiere. Y como ya hemos resaltado, todas estas características ya pertenecen a Peribáñez en cierto sentido y aunque él de ninguna manera puede ser designado como un personaje pícaro o completamente despreocupado, hay en él un nivel de tosquedad que le da un aire inusual. Por ende, para él no es necesario tener un criado/compañero con rasgos similares. Al Comendador, por otra parte, ese sí sería una salvación y tal vez con él su final no hubiera sido tan trágico.

Sin embargo, hay un personaje en la comedia *a lo gracioso* y es ni más ni menos que un cura. Su papel no es grande y aparece solo en la casa de Peribáñez, pero es muy memorable. Es bastante extraño que Lope escoja a un miembro de la Iglesia para ese tipo de rol. No es probable que lo haga porque quiere profanar o insultar (Pedraza Jiménez 61), sino simplemente para enfatizar el efecto cómico. El cura es medroso y pone su propia seguridad en primer lugar. Así, durante el episodio con el novillo indómito, él se va apresuradamente y a la propuesta de Costanza que rece para calmar a la bestia, él responde: "Engañaste, que hay novillo/ que no entiende bien latín" (vv.199-201).

Es evidente que la falta de un típico donaire en *Peribáñez* da a la obra un dejo diferente y provoca el enfoque del lector en los personajes del Comendador y de Peribáñez lo que hace posible observar más atentamente sus motivaciones y características (Pedraza Jiménez 64). Eso, por consiguiente, ayuda a identificarse (cuánto sea posible a un lector contemporáneo) y entender mejor la ley de vida de aquel entonces.

4. Escenificación (aspectos escénicos)

Para ofrecer una imagen más clara y compacta del drama lopesco y sus rasgos principales en *Peribáñez*, es inevitable indagar al menos brevemente algunos aspectos claves de su escenificación. Como ya ha sido mencionado, Lope trae muchas innovaciones en el teatro español y eso se nota en escena. J. M. Díez Borque describe claramente cómo eran las circunstancias externas de las representaciones y el ambiente: "La representación comenzaba a las dos de la tarde, de octubre a abril, para terminar antes de la puesta del sol. En primavera comenzaba a las tres, y en verano a las cuatro. De este modo se evitaba representar con antorchas-como se hacía en Francia- y, sobre todo, el que hubiera oscurecido cuando las mujeres salían de la *cazuela* para dirigirse a su casa" (Díez Borque 171).

Es necesario, para reconstruir la escenificación original de una comedia del Siglo de Oro, dividirla en los cuadros que la componen (Ruano de la Haza 1994 21). El *Peribáñez* lopesco está dividido en tres actos y dieciocho cuadros. En el primer acto los lugares de la acción son las casas de Peribáñez y el Comendador, pero también la calle de Toledo. No hay muchos detalles de la casa del Comendador, sabemos solo que se trata de una habitación interior lo que da un cierto nivel de libertad con respecto a los accesorios escénicos. Si dividimos los lugares escénicos en los que se desarrolla la comedia entre los que están asociados con la casa del Comendador y con la de Peribáñez, se puede ver que están divididos en tres grandes bloques en los que la acción se alterna entre la casa de Peribáñez y el Comendador (*Id*. 27). Estos bloques escénicos pueden ser relacionados con las tres corrientes o movimientos de la comedia que son el enamoramiento del Comendador, sus intentos de seducción y la venganza de Peribáñez (*Ibid*.). Si tratamos de imaginar cómo figuraría todo esto en la escena, es evidente que la simplicidad de la acción de ninguna manera mutila su posibilidad de la riqueza escenográfica.

Otro aspecto muy importante de la escenificación es el vestuario, la indumentaria teatral. La ropa sirve para presentar a un personaje en todas sus características típicas, lo sitúa dentro de una clase social concreta y de esta manera evoca el espíritu del tiempo en que se desarrolla la acción. Como el mismo título indica, los protagonistas de *Peribáñez* son representantes de dos clases sociales: el campesinado, encarnado por Peribáñez, y la nobleza, encarnada por el Comendador (Ruano de la Haza 1994 19). Así los segadores reconocen al Comendador gracias a su capa guarnecida (vv. 1505-1507), la misma que menciona Casilda al rechazarlo.

La sobriedad de Peribáñez está perfectamente expresada por su capa de labrador, mientras que la imprudencia del Comendador queda fijada en la mente del espectador mediante su capa dorada (*Id*. 21). De esta manera el vestuario teatral tiene un rol imprescindible en caracterizar a los protagonistas y resaltar los contrastes que cada uno encarna. Asimismo, el vestuario tiene la función de engañar (*Ibid*.). Luján se disfraza para poder entrar en la casa de Peribáñez y el mismo Peribáñez en las escenas cruciales utiliza su ropa para obtener lo que quiere, por ejemplo, cuando logra convencer al Rey que lo perdone lleva puesta su capa larga de labrador, destacando su humildad. En otra escena, cuando persuade al Comendador que le ciña la espada se burla de él con sus galas de capitán (*Ibid*.) Esto muestra que el vestuario teatral en Peribáñez "sirve no solo para añadir un cierto realismo folclórico sino también para caracterizar a los personajes, situarlos en su clase social, establecer el lugar de la acción, y afectar el curso del argumento de la comedia" (*Ibid.*).

En cuanto a los accesorios escénicos, se puede decir que son bastante escasos. Por eso, si nos paramos sobre los requerimientos indispensables que necesitaban los actores del siglo XVII para representar el drama, llegaremos a la conclusión de que lo primero que exige la comedia son las sillas (Ruano de la Haza 1994 30). Los Reyes están sentados en las últimas escenas de la comedia, el Comendador se sienta en una silla en la casa de Peribáñez cuando ve a Casilda por primera vez, los miembros del cabildo de San Roque está sentados al principio del segundo acto; en breve, las sillas son el accesorio que siempre está presente, aunque no permanezca sobre el escenario durante toda la representación. Otro accesorio importante son las puertas (*Id*. 31). Ellas abren el mundo del drama, en los portales duermen los segadores, por las puertas entran los protagonistas. Simbólicamente anuncian el comienzo y el final de los actos y los cuadros. Entre los demás accesorios escénicos hay que mencionar las ventanas y el balcón. Estos están principalmente relacionados con los personajes femeninos, en *Peribáñez* con Casilda, que aparece "a la ventana con un rebozo" (v.1534) y es llamada por Peribáñez " la dama del balcón" (v. 2330). Es una representación típica de mujer, sobre todo en aquel entonces, cuando ella corresponde a la visión de un ser frágil y misterioso, escondido detrás de las cortinas de la ventana donde espera a su enamorado.

Al final, queremos mencionar algo sobre la versificación aunque no se trata de un aspecto propio escénico, pero es crucial para imaginar las posibilidades de actuación y la representación del texto dramático, sobre todo si se toma en cuenta la naturaleza de la

versificación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* que es muy interesante y "no parece obedecer a criterio alguno" (Ruano de la Haza 1994 38). Las estrofas, según Ruano de la Haza, se pueden dividir en tres partes *(Id*.39). Los pilares de la comedia son quintillas y redondillas; Lope las utiliza para hilar la narración y los elementos líricos. En partes narrativas y líricas, como es la boda en el primer acto o en descripción de los planes del Comendador para conquistar a Casilda se usan las quintillas, mientras que en abecés de los esposos, el ennoblecimiento de Peribáñez o la muerte del Comendador reconocemos las redondillas. Otra estrofa importante es el romance (*Ibid*.). Sus funciones en el drama son diversas: también tiene vigor narrativo (cuando Bartolo relata la caída del Comendador (vv. 226-271) o la explicación de Peribáñez a los Reyes (vv. 3012-3131), pero también cuando Casilda imita a "La esposa fiel" (vv. 1554-1651) en su ventana o cuando se despide de Peribáñez (vv. 2362- 2449). Entre otros tipos de estrofas hemos de mencionar el soneto, el endecasílabo libre, la octava y la décima; en fin, es obvio que se trata de una versificación polimétrica compuesta por formas tanto clásicas como vernáculas lo que otorga al drama su naturaleza mosaica y polifacética, lo que lo hace muy atractivo y propenso para la representación teatral.

Es de esperar que con el paso del tiempo las posibilidades de la representación llegaron a ser mucho más grandes y hoy en día no se deben ver las obras del Siglo de Oro como productos caducados de una época muerta, sino como una lección en la historia y como una manera de ver el mundo en un pasado distante, todo esto envuelto en una tragicomedia divertida. *Peribáñez* debe representarse en los escenarios modernos poniendo al descubierto su relevancia social e ideológica; explorando la auténtica teatralidad de sus situaciones, personajes y escenas; conscientes de que estamos presentando al espectador y al lector de hoy una de las joyas dramáticas del teatro universal (*Id*. 66).

5. Conclusiones

Como resultado de este análisis de la creación dramática de Lope de Vega y el teatro clásico español en el ejemplo de *Peribáñez*, hemos destacado sus diferentes aspectos, refiriéndonos a la estructura del contenido y la dinámica entre los personajes principales y así hemos llegado a la conclusión de que este drama, aunque sigue las pautas trazadas en *Arte nuevo*, no pierde nada de sus aspectos innovadores. Estos, como se ha explicado en los capítulos anteriores, consisten en la interesante manera de dar énfasis a la percepción de los conceptos como son el honor, el amor, la venganza y la justicia y su influencia decisiva en la mente humana.

Peribáñez y el Comendador de Ocaña se nos presentó a lo largo del análisis como una obra que con razón pertenece al canon del teatro clásico español, con un conflicto a primera vista simple, pero tan indicativo y propenso a ofrecer una imagen muy clara sobre la naturaleza del hombre y la importancia de la familia, la honra y la lealtad. Asimismo, con la figura real, idónea para combatir contra los agravios y las injusticias de la sociedad, Lope de Vega envió un mensaje sustancial sobre el estatus intachable de los derechos individuales que no deben sufrir bajo el yugo de la naturaleza colectiva del sistema estamental. A través de la victoria tanto física como moral de un campesino sobre su adversario noble hemos notado que el ascenso social a veces se debe al ingenio y prudencia; por ende, el personaje de Peribáñez es la encarnación de un campesino arquetípico que a la vez logró traspasar el arquetipo literario que lo engendró. Finalmente, después de investigar las posibilidades de la representación del drama, la conclusión inevitable es que se trata de una obra que ofrece un abanico de opciones para llevarlas a escena y que el fin de los aspectos escénicos debe ser la longevidad del drama lopesco y su vida a través del público.

Teniendo en cuenta todos los rasgos que han sido examinados en este trabajo, solo hace falta al final repetir lo necesaria que es la futura vida de *Peribáñez* y para lograrlo es preciso, parafraseando una vez más a Ruano de la Haza, sacarlo de las aulas y repisas polvorosas de las librerías y universidades para que resplandezca con el mismo fulgor que tenía en la época de su creador.

6. Bibliografía:

a) primaria:

Vega y Carpio, Lope Félix de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Edición de J.M. Ruano de la Haza.

Vega y Carpio, Lope Félix de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Castalia Didáctica, 1992. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez.

Vega y Carpio, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Espasa Calpe, 1967

b) secundaria:

Alborg, Juan Luis. "Lope de Vega y su obra". *Historia de la literatura española*. Tomo II. Época Barroca. Madrid: Gredos, 1974. 297-424.

Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch, 1978.

Carreter, Fernando Lázaro. "La figura del gracioso". *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo III/I. Siglos de Oro: Barroco, ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 159-165.

Güntert, Georges: " Relección de Peribáñez", *Revista de Filología Española* 54(1971): 37-52.

Gallego Gutiérrez, Irene. "La figura del Rey en el teatro de Lope de Vega." Universitat Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2015.

https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/141511/TFG_irenegutierrez.pdf

Herrera, Miguel. "Génesis de la figura del donaire", *Revista de Filología Española* 25 (1941): 45-78.

Lauer, Robert A.. "Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro", *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 5 (2017). 293-304.

Menéndez Pelayo, Marcelino. ″Peribáñez y el Comendador de Ocaña". *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Tomo IV. Madrid: Biblioteca Santander, 1949. 355-363.

Oliva Olivares, César. "Norma y ruptura en el personaje del Gracioso", *Arbor* 177 (2004): 439-453. http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/588/590

Profeti, Maria Grazia. "La obra dramática de Lope de Vega". *Historia y crítica de la literatura española.* TomoIII/I. Siglos de Oro: Barroco, ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 173-193.

Ruano de la Haza, José María."La ambigüedad de Peribáñez". *Historia y crítica de la literatura española.* Tomo III /I. Siglos de Oro: Barroco, ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 192-197.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza, 1971.

Tómov, Tomas S.. "El genio dramático y la universalidad de Lope de Vega", *Centro Virtual Cervantes.*
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_051.pdf

Valbuena Prat, Ángel. *El teatro español en si Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta 1969.

Zamorano, Miguel Ángel. "El agresor sexual y el desviado ethos aristocrático en 'Fuenteovejuna' y 'Peribáñez', *eHumanista:Journal of Iberian Studies* 32 (2016): 444-446. http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/32