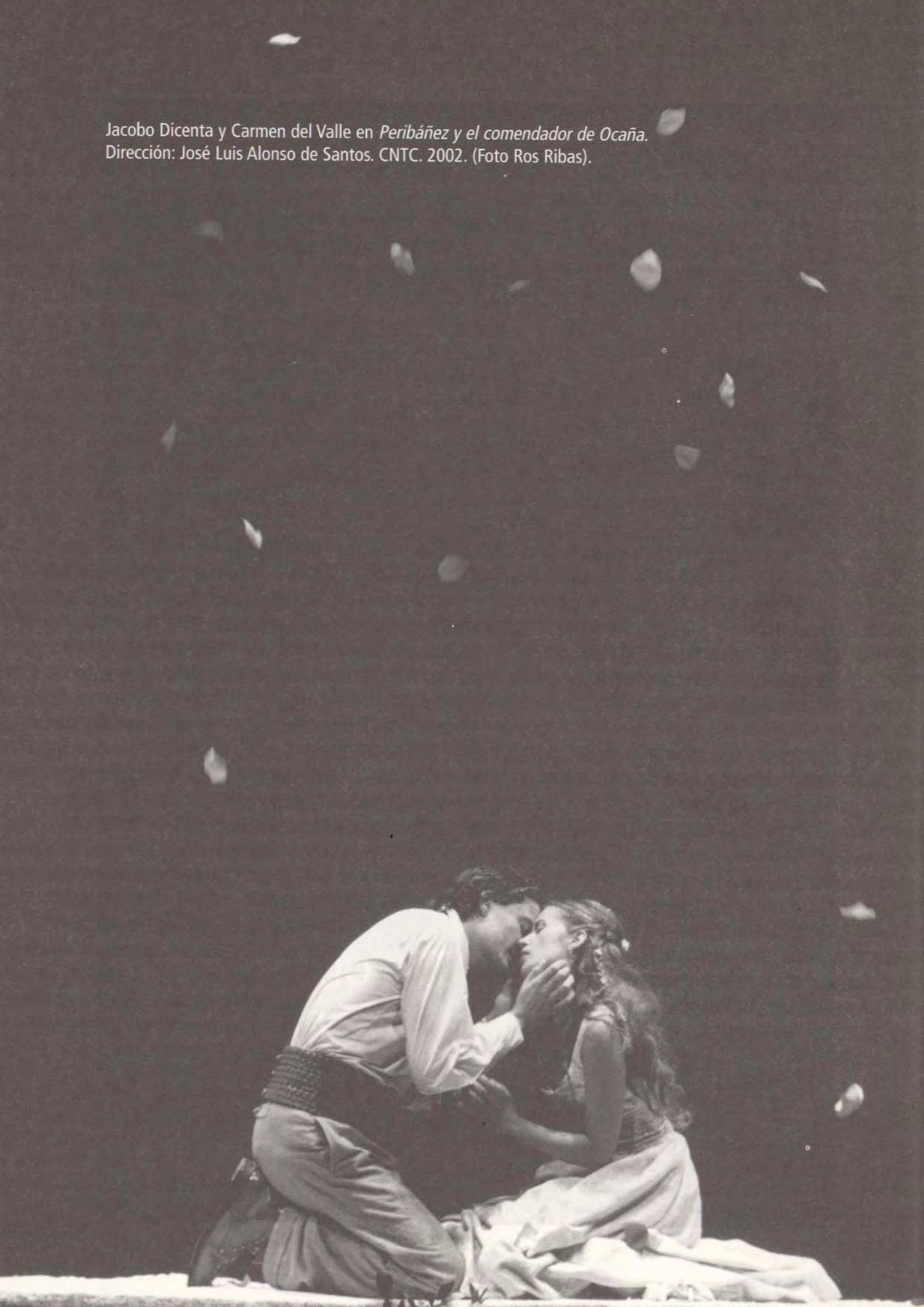
Estudios sobre *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y su herencia teatral



Jacobo Dicenta y Carmen del Valle en *Peribáñez y el comendador de Ocaña.* Dirección: José Luis Alonso de Santos. CNTC. 2002. (Foto Ros Ribas).

Peribáñez: valor y sentido de la comedia villanesca[1]

Alberto Blecua Perdices
Universidad Autónoma de Barcelona

Sorprende descubrir que dos personajes tan opuestos como el pintoresco pastor cómico y el sensible pastor idealizado del teatro bucólico del siglo XVI pueden ser ramas de un mismo tronco literario: las *Églogas* virgilianas. Pero en literatura, los géneros y las especies no se corresponden con las naturales más que en fértiles metáforas positivistas. El pastor idealizado tiene su origen directo en Virgilio; el pastor cómico, en la égloga humanista transpuesta, al modo medieval, en lengua vulgar por el anónimo autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*. Los exquisitos pastores virgilianos que desfilan por la escena y por las páginas de las «églogas en prosa» —*i.e.*, novelas pastoriles— son erotómanos incurables. El amor es el único objetivo por el que viven y mueren. Sus conversaciones giran en torno a los dos Eros, con todas sus especies y tópicos intrínsecos y extrínsecos. La *cuestión de amor*, en la que varios pastores discuten con abundancia de argumentos retóricos los distintos puntos de vista, se convierte en un remanso habitual de la acción —o en la acción misma. Estos pastores pueden elevarse a las altas cimas de la especulación filosófica porque, como alega Cervantes para salvar el decoro de *La Galatea*, «muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito».

[1] Este artículo recoge y adapta a los fines actuales el prólogo que apareció al frente de mi edición de *Peribáñez. Fuente Ovejuna*, Alianza, Madrid, 1981. No se ha puesto al día la bibliografía, aunque se han suprimido las alusiones a la inmediatez del debate en las fechas en que se escribió el ensayo. A título de apéndice se recogen varios pasajes del prólogo que acompañará la nueva edición de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en la *Cuarta parte de comedias*, edición crítica de Prolope, Millenium, Lleida, en prensa.

El pastor nacido en *Mingo Revulgo* y en la traducción medieval de las *Bucólicas* está visto a través del prisma deformante de la comicidad. Habla una lengua anómala y artificial, el sayagués. Sus pasiones son menos sublimes porque se originan en el loco apetito del ánima sensitiva. Para él, el único Eros conocido es el ciego. Gusta de la comida y de la bebida y sus diversiones consisten en juegos competitivos —correr, saltar, lanzar la barra, luchar— y toda su dialéctica se reduce a insultarse, a echarse pullas. Son pastores vitalistas, con toques anárquicos, tipos nacidos al calor de las fiestas saturnales.

La teoría dramática del Renacimiento era, claro está, clásica y, sobre todo, clasista. Se había constituido básicamente siguiendo las noticias de los gramáticos antiguos —Diomedes, Servio, Donato—, el *Arte poética* de Horacio y la *Poética* de Aristóteles. Plauto y Terencio serán los modelos dignos de imitación para la comedia; Séneca, para la tragedia. Como petición de principio, esta teoría exigía la radical separación entre tragedia y comedia. Divididas en cinco actos, la tragedia ha de desarrollar una acción que se inicia felizmente y concluye en desdicha. La comedia invertirá el orden de esta acción. Pero esta definición, que atendía tan sólo al cambio de fortuna (felicidad/desdicha; desdicha/felicidad), se complementa con otra que hace referencia a la condición social del protagonista, al decoro. Dioses, emperadores, reyes y alta nobleza serán las personas trágicas; la clase media y el pueblo, las de la acción cómica. En palabras de Badio: «tragedia semper est de altissimis personis et in altisono stilo conscripta; comedia vero de mediocribus et in mediocribi stilo facta»[2]. La tragedia, como corresponde a la calidad social de sus personajes, sólo admitirá el estilo sublime —verso largo, *elocutio* elevada—, y la comedia el estilo medio, el verso humilde y, en general, la prosa. Definición, pues, clasista, que presentaba problemas graves a la hora de hacer corresponder las clases sociales grecorromanas con las europeas de los siglos XVI y XVII. También podían definirse y delimitarse tragedia y comedia por el grado de realidad: la tragedia, como base argumental, partía de un caso histórico; la comedia, de lo verosímil, lo poético, lo inventado por el poeta. Y, en fin, la tragedia atendía, como propósito psicológico, a mover los afectos patéticos del público por medio del terror y de la conmiseración; la comedia, los afectos suaves por medio de la risa. Tanto la tragedia como la comedia se proponían —o decían proponerse— como fin último de toda obra poética el hacer mejores al individuo y a la sociedad: enseñar deleitando. Estas eran, en líneas generales, las características dramáticas que la crítica humanista elevó a la categoría de preceptos. Preceptos inmutables, pues si la *Poética* era un *ars*, sus reglas habían de ser universales y perpetuas.

Felipe II, cuenta Lope, no estaba muy conforme con el trasiego de los reyes por los escenarios teatrales. Pero los motivos eran, sobre todo, políticos («o fuese el ver que el arte contradice / o que la autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe», *Arte nuevo*, vv. 162-164). Los preceptistas aristotélicos, en cambio, se escandalizaban por motivos poéticos (o en apariencia poéticos). Al morir el

[2] Cito los en su tiempo muy célebres *Familiaria in Terentium Prænotamenta* por *Publii Terentii Aphri... Comedia*, Roma, Claudio Mani y Stephanus Balan, 1502, fol. a vi v°.

siglo XVI, la práctica teatral española, en realidad, había perdido el respeto a Aristóteles, o, mejor, al Aristóteles visto por ojos renacentistas, y se atuvo al más auténtico: al retórico, al que intenta descubrir y sistematizar los medios para ganarse la benevolencia del público. Y, sin embargo, hasta los más fervorosos defensores de los modernos frente a los antiguos, que aceptaban con agrado la presencia del rey en la escena cómica, seguían considerando a los pastores y labradores como personajes bajos, incapaces de calzarse coturnos trágicos, y que todo lo más podían llegar a comparsas de una acción sublime. Bien es cierto que en Italia el pastor virgiliano había hecho una incursión en el estilo trágico, *El pastor Fido* de Guarino, pero fue piedra de escándalo y la polémica que suscitó es bien conocida. Siendo, como era, pastor idealizado —un pastor cortesano—, sólo se le permitió entrar en la especie híbrida de la «tragicomedia», y esto gracias a que el *Anfitrión* plautino —clásico al fin y al cabo— sirvió como argumento de autoridad.

El teatro español no tuvo grandes dificultades en abandonar la tragedia y la comedia de acuerdo con las definiciones renacentistas: nunca las había practicado. Se produjo un enfrentamiento entre las definiciones que atendían a la acción y a la condición social de los personajes. Existe, y es el más abundante, un tipo de obras, las «comedias»[3], que sólo lo eran por la acción, no por la condición social, pues en ellas, los caballeros y alta nobleza e incluso los reyes son los protagonistas. Hay otro tipo, menos frecuente, que son tragedias por la acción, pero en ellas hacen su aparición personajes cómicos, y, en general, son tragedias mixtas, con doble desenlace ejemplar: el vicio es castigado; la virtud recompensada. Parece claro que el público de los corrales de comedias no era demasiado partidario de experimentar afectos patéticos en el desenlace, aunque a lo largo de la acción gustara de la alternativa de aquéllos y los ridículos en continuo desasosiego anímico. De entre los miles de obras representadas en Europa en aquella época —tiempos teatrales por excelencia— un puñado de obras españolas pertenece a una especie insólita: en ellas el labrador, el villano, contra todo precepto y «decoro», irrumpe como protagonista de la acción trágica. Y para colmo, en una se llegaba a llevar a las tablas una revuelta popular que culminaba con la muerte de un noble tirano, y de solar conocido. *Peribáñez, Fuente Ovejuna* y el anónimo *Alcalde de Zalamea* constituyen la tríada más singular y anómala de la escena europea hasta el siglo XIX. Porque hasta ellas, y después de ellas, el villano, como el pastor, debía permanecer en el rincón cómico del teatro.

Peribáñez y *Fuente Ovejuna* se insertan en un grupo de obras, compuestas en su mayor parte por los alrededores de 1610, en las que los protagonistas son labradores, villanos dignos, con honor, y ricos o, a lo menos, que gozan de una más que dorada medianía. Si el pastor virgiliano era un ente ideal que sólo se hallaba en los

[3] Un análisis excelente de las que podríamos denominar por la acción «comedias» es el de B. W. Wardropper: *La comedia española del Siglo de Oro*, impreso a continuación del general de Elder Olson: *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 183-242. *Vid.*, también, Frida Weber de Kurlat: «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, pp. 867-871.

libros, el labrador que hace su aparición en el teatro y en la novela al alborear el siglo XVII no tenía una tradición literaria definida, aunque sin ella este personaje hubiera presentado perfiles distintos. Cuando un tipo literario no puede explicarse sólo por la literatura, habrá que sospechar que «refleja» una determinada realidad social. El libro, espléndido, de Noël Salomon[4], monumento del hispanismo, no pretende otro fin. El labrador rico es, en efecto, un tipo social cada vez más numeroso al que una serie de economistas y arbitristas, y tras ellos, los poetas, exaltarán como personaje capaz de fomentar la riqueza nacional. El fisiocratismo parece ser una de las principales corrientes del pensamiento económico del siglo XVII[5]. Recordemos tan sólo la importancia que por aquellos años cobra la figura de San Isidro, y cómo Lope dedica bastantes páginas a su alabanza.

Tanto en *Peribáñez* como en *Fuente Ovejuna* el antagonista del villano ostenta el título imponente de comendador. Por lo general, aunque no siempre, estas piezas de labradores se interfieren y hasta confunden con las llamadas «comedias de comendadores», y que, como aquéllas, se circunscriben en un marco temporal relativamente corto (ca. 1610-1615)[6]. También la presencia de este personaje en escena con la función de desencadenar la justa ira del vasallo deshonrado requiere una explicación que rebasa los límites de la serie literaria, cuanto más conociendo la prohibición de sacar a escena hábitos de las órdenes de caballería[7]. La crítica ha señalado el desprestigio que sufren estas órdenes al principiar el siglo XVII, motivado entre otras razones por el deseo de los *homines novi* por alcanzar un hábito; el interés de la monarquía por limitar su poder jurídico; y, un dato más concreto, el hecho de que en el período en que al parecer se componen las más importantes obras de comendadores, coincide con la temporal caída en desgracia —1612— de don Rodrigo Calderón, muy afecto a coleccionar para él y sus familiares hábitos de distintas órdenes de caballería. Don Rodrigo Calderón fue precisamente desde 1611 comendador de Ocaña[8] y a su vez enemigo reconocido del duque de Sesa,

[4] *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965.

[5] *Vid.*, además del libro de Noël Salomon, el estudio de Jean Vilar: *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Revista de Occidente, Madrid, 1973; el libro clásico de J. A. Maravall: *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944, y *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

[6] Se estudian minuciosamente en el libro de Noël Salomon a la par que las «comedias de labradores». Debe consultarse sobre estos grupos de obras la excelente monografía de Eduardo Forastieri: *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Hispanova de Ediciones, Madrid-Miami-New York-San Juan, 1976.

[7] Por lo menos hasta 1600 existía prohibición expresa, como se deduce del testimonio de Fr. José de Jesús María, que puede leerse en E. Cotarelo (*Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 374 b); pero es sabido que las prohibiciones que pesaban sobre el teatro sólo se cumplieron en muy determinadas ocasiones. En *Peribáñez*, además del Comendador con la cruz en los pechos —«y el diablo en los hechos»—, sale a escena, y en la primera, un cura *a lo gracioso*, cuya presencia estaba igualmente prohibida. Sólo en *El poder vencido* (*ca.* 1614) saca Lope otro cura villano a escena: Belardo, él mismo (según el muy útil libro de S. G. Morley y R. W. Tyler: *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961, II, p. 566).

[8] *Vid.*, N. Salomon: *Recherches...*, p. 891.

representante de la vieja nobleza y el protector y maníaco admirador de Lope de Vega. La relación entre causa y efecto parece clara —y así la establece Noël Salomon como piedra angular de su tesis sobre la génesis de estas piezas de comendadores—, y sin embargo, como hemos de ver, no es segura.

Por estos años, economistas y políticos vivían obsesionados por hallar un modo de «conservación» de monarquías. El desarrollo del maquiavelismo y de la teoría política basada en la prudencia —la virtud cardinal en la aretología del siglo XVII[9]— no es sino la manifestación más patente del miedo, incluso pavor, que sienten los Estados europeos ante un descontento popular que pueda degenerar en subversiones del orden establecido. De ahí la constante preocupación por la forma de gobierno y sus soluciones históricas. La *Política* de Aristóteles trazaba las líneas generales; la Historia presentaba ejemplos concretos de incalculable valor para el arte de la prudencia, arte de la deliberación por excelencia. La historia del Imperio Romano, por su forma de gobierno individual o monarquía, y por su carácter expansivo, era la que ofrecía mayor parangón con España. La concepción biológica de la historia —nacimiento, juventud, virilidad y vejez— favorecía las similitudes, tan gratas en una edad amiga de enfrentar antiguos y modernos en las conocidas *quæstiones comparativæ* de la retórica: España, como el Imperio Romano, comenzaba a caducar. En Tácito, historiador que diseccionaba sin miramientos ni eufemismos el comportamiento humano como individuo y como colectividad, encontraron los hombres del siglo XVII una mina de aforismos políticos[10]. A lo largo de las páginas de los *Anales* y de las *Historias* los casos de revueltas y motines se suceden sin interrupción. Las causas: el descontento popular, la ambición individual, los corrillos de conspiradores y, sobre todo, el mal gobierno de los emperadores que, de monarcas, habían degenerado en tiranos. El tránsito no resultaba difícil, porque los límites entre la virtud y el vicio eran sutiles en exceso. Para mayor preocupación de los reinos, en abril de 1610 Enrique IV había muerto víctima de un atentado, al igual que su antecesor. Para unos fue un crimen atroz, para otros el justo castigo que merecía un tirano[11], y es que la voz «tirano» comienza a

[9] Es muy recomendable, al respecto, consultar la obra, tan rica en datos, de Ángel Ferrari: *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Espasa-Calpe, Madrid, 1945.

[10] *Vid.*, J. A. Maravall: «La corriente doctrinal del tacitismo político en España» [1969], recogido en sus *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVII*, Cultura Hispánica, Madrid, 1975, pp. 77-106.

[11] Y para Lope un suceso poco menos que indiferente: «De la muerte del Rey francés no se me entiende mucho, porque entre los desatinos míos nunca creí que había reyes en otras lenguas. Toda mi vida conocí reyes en castellano; éstos guarde Dios, que esto deseo; y en Francia, siquiera lo sea el que inventó los naipes, no porque carezca de consideración que un rey muera sin enfermedad, y como dicen los portugueses, *muito contra sua voluntade*; que realmente lastima que no pueda su poder reservarse del furor, y que lo sea tanto una determinación que alce la mano a la suprema grandeza de la tierra, y que tan pequeño hierro halle lugar por la defensa de tantos como guardan la persona de un rey; de lo que se colige moralmente que no hay seguridad ni está tan alta que no la pueda derribar la más pequeña piedra. Esto basta en francés. Luto me dicen que mandan poner; yo pienso colgarme una bota al cuello cuando me vaya a Madrid, y mi rosario». (Lope de Vega: *Epistolario*, ed. A. G[onzález] de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1935-1943, 4 vols., tomo III, p. 23. Modernizo la ortografía).

cundir como una plaga por los textos de la época. Hasta en las *Soledades* gongorinas (I, v. 200) el río «tiraniza los campos» —aunque «útilmente». También por esos años pululan los libros de aforismos políticos y traducciones de Tácito, y se publica, bajo el nombre prestigioso de Arias Montano, una colección de sentencias del historiador romano[12]. En este contexto se explica mejor que Lope se detuviera en unas determinadas páginas de la *Crónica* de Rades para desarrollar *Fuente Ovejuna*[13].

La obra literaria es un objeto nacido por la conjunción de múltiples factores, y ninguno de ellos, de por sí, puede dar explicación cabal de una creación artística. No parece posible explicar la génesis histórica de estas obras de labradores sin mencionar el trasfondo económico y político en que nacen. En definitiva, enfrentamiento entre los distintos estamentos al producirse un trastorno social que parece tener su origen al resurgir una sociedad urbana y variar el modo de producción. Ya hemos visto cómo por los años en que se componen estas obras se dan unas circunstancias históricas muy concretas que explican la elección de unos temas y la aparición de unos tipos nuevos en la escena. Pero la literatura vive, en gran medida, de su propia tradición, y de la crítica, culta o plebeya. Los poetas no son libres y menos en el caso de un género como el teatral que, de todos, es el más sujeto a los gustos del público. Las obras dramáticas de la época se caracterizan por su vida efímera; apenas tres o cuatro días en cartel. Lope escribe comedias como oficio[14] —y él se lamenta de ello a pesar del orgullo que manifiesta por la renovación del arte—, y su inmensa producción cambia, estructuralmente, con gran lentitud. Ha creado —no de la nada— un sistema dramático que se repite con pocas variables[15]. En obras ideológicamente conflictivas, como las que tratamos, el sistema de Lope puede entrar en contradicción con el tema, lo que genera de inmediato soluciones formales no acostumbradas. De estos aspectos contradictorios trataré a continuación.

Ya se ha indicado que ni el labrador ni el pastor podían ser, de acuerdo con la tradición clasicista, personajes de tragedia. Pero los humanistas descubrieron al analizar los textos clásicos que en una misma obra podían encontrarse conceptos opuestos sobre el arte. Por ejemplo, en la *Poética* de Aristóteles se habla del deleite que provoca lo conocido, pero también lo desconocido, la novedad; de la unidad, y también de la variedad. Desde antiguo circulaba una definición de comedia

[12] En 1613 aparece en Amberes la traducción de Enmanuel Sueyro; en 1614, en Madrid, el *Tácito español ilustrado con Aforismos*, traducción de Álamos de Barrientos; y en este mismo año en Barcelona, los *Aforismos sacados de la Historia de P. C. Tácito*, a nombre de Arias Montano. Para la moda de los aforismos en Europa, *vid. Der Aphorismus*, Darmstadt, Wissenchaftliche Buchgesellschaft, 1976.

[13] Frey Francisco de Rades y Andrada: *Chrónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, 1572.

[14] Sobre el oficio del escritor de comedias, particularmente el de Lope, véase el muy útil libro de José María Díez Borque: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1978.

[15] Sobre la teoría dramática de Lope, véase Juan Manuel Rozas: *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

que Diomedes atribuía a Cicerón: «Imitatio vitæ, speculum consuetudinis et imago veritatis»[16]. Entre esta definición y la de la historia —sí ciceroniana[17]— la diferencia apenas existía y dependía tan sólo de la interpretación que pudiera darse a la *imitatio vitæ* y a la *imago veritatis*. A ella acudieron como autoridad todos aquellos partidarios de los modernos que podían justificar así obras como *La Celestina*. ¿O es que en la vida no ocurrían casos desastrados en personas de condición mediocre y humilde? ¿Acaso no sucedían muertes, adulterios, venganzas? La vida era una tragicomedia. Esa misma definición pseudociceroniana dependía en su génesis de la verosimilitud aristotélica, que no por azar ha sido uno de los puntos más debatidos de la teoría artística. En el caso de *Fuente Ovejuna* el suceso, además de verosímil, era histórico, e igualmente lo debió de ser *Peribáñez*. Y recordemos que la tragedia, de acuerdo con el grado de realidad, tenía que basarse en la historia. En este sentido, los dramas de labradores podían adquirir carta de naturaleza artística. El problema teórico de la mimesis y, en general, el de la Poesía frente a la Historia, tan agudizado desde finales del siglo XVI, propició la aparición de obras nuevas, puesto que si los tiempos cambian y mudan las costumbres, la comedia como *imitatio vitæ* e *imago veritatis* deberá presentar en las tablas acciones miméticas de una realidad distinta de la grecolatina. Cuanto más aquellas obras basadas en la historia nacional relativamente cercana. Es un hecho palpable cómo la literatura del siglo XVII abandona géneros ideales para acercar sus temas y personajes a la realidad contemporánea e intentar mantener la suspensión y admiración del público salvando lo verosímil.

Los labradores protagonistas de estas obras históricas ni podían ser como los pastores cómicos ni como los pastores ideales. Tampoco como los héroes nobles de las comedias. No era fácil conseguir el «decoro» de esos tipos nuevos que una excesiva sublimación situaría en los límites de lo verosímil y chocaría frontalmente con la preceptiva dramática. Rebajarlos a la categoría cómica iba en contra de la propia acción trágica de los casos históricos en que se inspiraban. Son personajes mixtos, tragicómicos, nacidos del enfrentamiento de la Historia, lo verdadero, lo particular, y la Poesía, lo verosímil, lo universal, y del contraste entre la tradición literaria vulgar y la crítica humanista.

Para crear un ambiente rural verosímil —la imitación de las costumbres— Lope utiliza varios recursos y uno de sus predilectos consiste en la introducción de cancioncillas de origen folklórico que la estética renacentista había elevado a la categoría artística: cantares y bailes de boda, de siega, de bienvenida, de San Juan, etc. La habilidad de Lope para injertar lo culto en lo popular y dignificarlo ha sido unánimemente reconocida por la crítica[18]. Estas cancioncillas y bailes suscitan un ambiente rústico; deleitan al público por medio de la música, por lo general, músi-

[16] Badio: *Familiaria in Terentium Prænotamenta*, fol. a vii r.

[17] «Testis temporum, vitæ memoria, magistra, nuntia veritatis», *De Oratore*, II.

[18] *Vid.*, además de los estudios clásicos de Menéndez Pidal y de Montesinos, por ejemplo, el artículo de Francisco López Estrada: «La canción "Al val de Fuente Ovejuna", de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope», *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 453-468.

ca conocida; cumplen con la tradición clásica de la «melopeya»; funcionan como anticipaciones y recordatorios; y suelen aparecer inmediatamente antes de un cambio de la acción —de la felicidad a la desdicha—, es decir, oponen los afectos suaves a los patéticos. El villancico y demás cancioncillas que el teatro del siglo XVI incluía como meros aditamentos melódicos y lúdicos adquieren en el teatro de Lope una extraordinaria riqueza de funciones[19].

Devoción popular, descripción detallada de la vestimenta, útiles, usos y costumbres rústicos crean el ambiente campesino que respiran estas obras[20]. Pero rara vez desempeñan sólo esa función. La devoción popular, por ejemplo en *Peribáñez*, es más que una nota de color rústico o que una actitud personal de Lope en materia religiosa: se convierte en móvil imprescindible de la acción dramática[21]. En *Fuente Ovejuna*, por el contrario, apenas aparece y sólo como pinceladas para matizar el carácter de Laurencia, y con tintes cómicos. Prueba de que a Lope no le interesaba ni ideológica ni funcionalmente. La costumbre popular de correr un toro ensogado origina el caso en *Peribáñez*, pero también toda una serie de imágenes sexuales y de alusiones al marido engañado. Más adelante, cuando en Toledo se está gestando la deshonra de Peribáñez, el matrimonio presencia, no por azar, una corrida de bueyes.

De la doble tradición pastoril y de la literatura de debates y coloquios, como ya se ha indicado, toma Lope la «cuestión de amor», las pullas entre Mengo y Laurencia o los requiebros —inversión de la pulla— entre Peribáñez y Casilda. De nuevo se observa que formas que en el teatro, en la novela o en la lírica desempeñaban funciones únicas, adquieren funciones nuevas. La cuestión de amor, por ejemplo, no es una escena pegadiza: el enfrentamiento entre los dos tipos de amor, platónico y sensual, es el que Lope ha escogido como causa desencadenante de la tragedia. Tanto en *Peribáñez* como en *Fuente Ovejuna*, estas escenas dialécticas, que, efectivamente, eran gratas a un público habituado a ellas, funcionan además como un medio eficaz para contrastar el mundo idílico, armónico, natural del pastor-labrador, con el mundo artificioso, caótico, ciudadano de los comendadores. Hasta tal punto ocurre esa contraposición, que Spitzer pudo sostener que la *harmonia mundi* es tema central de *Fuente Ovejuna*[22].

El teatro del Siglo de Oro, como la estética de su época, parte del principio de la variedad como generadora del deleite. En la frase «que si *per troppo variar*

---

[19] *Vid.* Gustavo Umpierre: *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*, Támesis, Londres, 1975.

[20] En el tantas veces citado estudio de Noël Salomon hallará el lector pormenorizadas todas las tradiciones folklóricas que pasan a las «comedias de labradores».

[21] Cualquier lector de *Peribáñez* puede advertir que para crear el clímax Lope repite la misma situación: salida inexcusable del protagonista –por motivos religiosos o patrióticos– y entrada nocturna del Comendador para conseguir el amor de Casilda.

[22] Leo Spitzer: «A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 274-292, y, antes, Joaquín Casalduero: «*Fuenteovejuna*», *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 21-44; también B. W. Wardropper: «*Fuenteovejuna*: "el gusto" and "lo justo"», *Studies in Philology*, LIII (1956), pp. 159-171.

Natura é bella, mucho más el arte» (*Agudeza*, LX) cifrará Gracián la estética renacentista llevada al límite. Lope acude a la fértil tradición literaria del Renacimiento en donde confluyen géneros clásicos, medievales y modernos para componer numerosos pasajes y escenas dramáticas. Pero conviene insistir en que estas escenas que pueden parecer poco económicas para la unidad y progreso de la acción, están siempre relacionadas, bien por temas, por imágenes o por funciones al tema o temas de la obra y la acción[23]. La sucesión de escenas lentas y rápidas, el cambio brusco de efectos, la polimetría son todos ellos rasgos esenciales de un teatro que busca la unidad en la variedad y que, sin abandonar el desarrollo de la «fábula», concede igual atención a las series literarias, o retórico-literarias, conocidas por el público. Se trata, en definitiva, de un teatro de síntesis de géneros y especies literarias muy variadas. Literatura para conocedores y amantes de la literatura, que compartían con el autor, en mayor o menor grado, una cultura popular y erudita bastante uniforme.

No se debe olvidar tampoco que el verso del teatro español no viene impuesto por una preceptiva ni por un autor determinado. Lope no hace más que adaptar las estrofas a unas situaciones idóneas, pero estas estrofas eran patrimonio común, bien mostrenco de forma y contenido. Lope les da la función dramática —y otros autores con anterioridad—, pero apenas puede variar la peculiar poética de cada estrofa. En general, en las comedias y tragicomedias con personajes sublimes, el problema del decoro lingüístico apenas existe. Los personajes hablan desde el *yo* colectivo y despersonalizado de la lírica o de la épica. Al gracioso se le deja en la tradición de las especies de la poesía cómica. En el caso de las obras de labradores la situación era considerablemente distinta y es en ellas donde Lope tiene que introducir alteraciones en la serie[24]. Conviene recordar que en estas obras los labradores se presentan como una variedad tipológica y social. No todos son iguales. Los Mengos, Llorentes, Brases, Mendos y Helipes son producto de un injerto del gracioso de la comedia con el pastor-bobo del teatro del siglo XVI[25]. Los mismos nombres los identifican con tipos procedentes de la tradición literaria, aunque a su vez «reflejaran» una realidad. Sus deturpaciones lingüísticas, a pesar de su carácter atenuado, proceden de una bien conocida lengua de creación literaria y no del

[23] Un resumen de las distintas actitudes de la crítica frente al problema de la unidad de la comedia del Siglo de Oro puede leerse en E. W. Hesse: *La comedia y sus intérpretes*, Castalia, Madrid, 1973. *Vid.* también E. Forastieri: *Aproximación estructural...*, pp. 50-57, y el mencionado estudio de Wardropper: *La comedia española...*

[24] Por ejemplo, que un labrador pueda hablar en tercetos iba en contra de toda la tradición estilística medieval que llega del Renacimiento. O bien que en una conversación sobre temas de la vida cotidiana, como sucede al abrirse el acto segundo en *Fuente Ovejuna*, se utilice la octava real, aunque allí ciertas rimas esdrújulas rebajen el tono sublime de la estrofa. Si la sociedad española tendía, como se afirma, al inmovilismo clasista, la métrica, por el contrario, tendía a romper esas diferencias sociales. La dignificación del octasílabo es algo más que una afirmación nacionalista. Que un pueblo entero se subleve contra un Comendador en la escena no reviste más trascendencia que poner en boca de un labrador unos tercetos «para cosas graves».

[25] Para la tradición de este tipo dramático, *vid.* John Brotherton: *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Támesis, Londres, 1975.

sayagués real. Mantienen ciertas formas frecuentes en el pastor cómico del Renacimiento pero sus funciones son distintas. Entre los pastores de la *Égloga de Antruejo* de Encina y los segadores de la escena VII del acto segundo de *Peribáñez* se ha producido un cambio notable. Los rasgos del tipo teatral enciniano se mantienen, pero rebajados de tono para poder acercar a los personajes a una realidad más verosímil. El problema de la mimesis aristotélica no parece ser ajeno a esta solución. Recordemos, sin embargo, que Mengo, el pastor cómico de *Fuente Ovejuna*, es un labrador —y de los jornaleros—; y, no obstante, se enfrentará al Comendador y a sus criados con una honda, instrumento característico del pastor. Estas mínimas incoherencias —aunque más marcadas en la tradición estilística renacentista, seguidora de la «rueda virgiliana» medieval— ponen al descubierto las raíces literarias de un personaje que no ha sido transplantado en su totalidad. Las funciones siguen perviviendo en formas en apariencia diferentes.

En el extremo opuesto pueden surgir los labradores que acumulan los rasgos más característicos del héroe, galán y noble, y del pastor idealizado, pero, a su vez, ciertos toques cómicos de estilo bajo, que pertenecen al decoro del personaje[26]. Si el pastor cómico atenúa alguno de sus rasgos privativos al insertarse en el labrador cómico, el pastor idealizado y el héroe de la comedia alternan sus cualidades con las del pastor como tipo tradicionalmente jocoso. Comenzando por el nombre, Frondoso en *Fuente Ovejuna* es el personaje en que en menor medida se ha producido esa extraña simbiosis. En él, tras la capa del labrador se esconden el pastor refinado contemplativo y el héroe activo de la comedia. Laurencia, al igual que Jacinta, está construida, en cambio, a partir de la serrana montaraz y de la mujer varonil ariostesca —y no en vano se hace referencia explícita al *Orlando furioso*[27]— indicio claro de que Lope ha creado al personaje en función del acto tercero —arenga de Laurencia y capitanía del grupo femenino—, y no en función de delicada pastora tiernamente enamorada de Frondoso. La desigualdad tipológica de la pareja revela que Lope ha forjado a sus personajes con funciones distintas, si bien la trabazón con la acción principal es clara. En otras palabras: en *Fuente Ovejuna* la acción amorosa es subsidiaria de la revuelta popular y de la unión del pueblo en el tormento. La pareja Casilda-Peribáñez presenta, por el contrario, una armonía caracterológica evidente. La tradición del pastor idealizado apenas ha dejado huellas relevantes en ellos. Tampoco el galán y la dama de la comedia. Y era lógico: la obra se abre donde habitualmente se cierra la comedia, en boda. En

[26] El caso más notable es el chiste del gallo y las gallinas puesto en boca de Peribáñez en la escena XIV del acto tercero. Pero los apóstrofes a los animales de su corral no son más que una versión rústica, para guardar el decoro, de aquellos otros que en situaciones similares se ponen en boca de personajes trágicos, como son, por ejemplo, los pastores que apostrofan a la Naturaleza o a los objetos propios de su condición —cayado, cuchillo, zurrón— momentos antes de intentar suicidarse. Y son a su vez distensiones del clímax trágico. Cómica es también la presencia de Luján con el rostro enharinado, y cómicas son las escenas en que, tras la muerte del Comendador, Mengo y las mujeres persiguen a Flores.

[27] Sobre este tipo femenino, *vid.* Melveena McKendrick: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A study of the Mujer varonil*, Cambridge University Press, 1974.

esta pareja y en los tipos de los villanos alcaldes —Peribáñez lo fue («y truje seis años vara», v. 3039)— Lope se aleja de la tradición literaria para acercarse al mundo rural contemporáneo. Lope, como Pereda en la novela, crea un teatro idílico. Sublima una realidad estructurando unos nuevos tipos dramáticos, quintaesencia de las virtudes naturales del campesino. En los *abecés* del acto primero de *Peribáñez* puede hallarse la amplia gama de todas esas virtudes. Casilda y Peribáñez apenas utilizan rasgos dialectales y, sin embargo, la sensación de hallarnos ante personajes rurales es evidente. Lope ha conseguido dar categoría poética a lo plebeyo, a lo vulgar, a lo cotidiano. Probablemente, por primera vez en la historia literaria un personaje de tragedia podrá comer aceitunas de postre y podrá decir «que como al señor la rosa, / le güele al villano el vino» (vv. 59-60), sin perder un ápice de su dignidad trágica. En *Peribáñez*, la imaginería petrarquista queda relegada a los parlamentos del Comendador Fadrique; de los labios de Casilda y Peribáñez brota una nueva imaginería poética en la que el oro, el carmín, la ambrosía y aromas orientales han sido sustituidos por el aceite, la camuesa, el vino. Que Peribáñez pueda parecer «camisa nueva» (v. 113) o «en verde prado, / toro bravo y rojo echado» (vv. 111-112) es una novedad en la imaginería literaria comparable a la gongorina. No por azar la generación del 27 admiró ambas soluciones poéticas. Pero Lope —ya lo ha hecho en el romancero— no abandona en ningún momento la tradición culta. Mezcla ambas sutilmente hasta el punto de que ciertas imágenes que parecen creaciones originales nacidas al calor del mundo rústico proceden probablemente de fuentes menos populares. Así ocurre con los versos «la barba llena de escarcha / y de nieve la camisa» (vv. 1600-1601). Al incorporar la imagen a un contexto de romance donde se mencionan las «antiparas», «dediles», «sayuelo», «cofia de pinos», «disantos», etc., Lope hace pasar por popular o pseudopopular lo que muy probablemente tenía origen en un ejercicio escolar neolatino consistente en describir la llegada del invierno. Imágenes, metáforas y comparaciones extraídas o relacionadas con el mundo rústico que sirven para contraponer el mundo idílico, perfecto, del campo al mundo caótico, imperfecto, de la corte, de la sociedad artificial. Los objetos —los *signa*— del campesino —arado, aceite, trigo, vino, troj, cuadros con imágenes de santos, capas pardas— adquieren en *Peribáñez* un simbolismo dramático que contrasta con el que sugieren la cruz, la espada, los reposteros, la capa, del Comendador. No sirven, pues, sólo para ambientar las obras; sirven, sobre todo, para oponer ambos mundos y generan a lo largo de toda la obra alusiones a la acción. En *Fuente Ovejuna* esta contraposición es menor porque las imágenes —a excepción de la cruz de Calatrava— no adquieren la función simbólica que se da en *Peribáñez*. Y es que en esta obra la acción se desencadena por el enfrentamiento individual, labrador-comendador, a consecuencia del deseo de posesión de la mujer amada o deseada[28]. Si, como parece probable, la génesis de *Peribáñez* es la cancioncilla «Más quiero yo a Peribáñez,

[28] Otra cuestión es que los enfrentamientos por la posesión de la mujer sean una transposición del enfrentamiento por la posesión de la tierra, como apunta N. Salomon: *Recherches sur le thème paysan...*, p. 887.

/ con su capa la pardilla, / que no a vos, Comendador, / con la vuesa guarnecida» (vv. 1925-1928)[29], la oposición de las capas estimuló la oposición, a través de las imágenes, de dos mundos contrastados, de dos capas sociales extremas en que se mueven los personajes.

Frente al mundo idílico de los labradores se alza la figura antagónica de un comendador. También el desarrollo de estos personajes es complejo. Parece claro que Lope, desde el momento en que escoge los dos casos para redactar una comedia —y Lope sabe seleccionar el material—, está de parte de los villanos, como se observa en la gestación literaria de los personajes. El autor tiene que justificar verosímilmente que un labrador o un pueblo entero puedan dar muerte a un comendador. La anónima parodia de Peribáñez solucionó la cuestión por la vía rápida de la desilusión artística:

COMENDADOR. Es fuerza
que en su casa me tope
Perico cuando vuelva.
HERNANDO. ¿Para qué?
COMENDADOR. Ha de matarme.
HERNANDO. ¿Matarte y no te ausentas?
COMENDADOR. Gran bobo eres, Hernando,
por no decir gran bestia;
¿por qué me he de ausentar
si es preciso que muera?
HERNANDO. ¿Preciso?
COMENDADOR. Claro está;
poco sabes de cuentas.

[29] En *San Isidro Labrador de Madrid*, compuesta, según Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, p. 392), entre 1598 y 1608 y probablemente entre 1604 y 1606, Lope utiliza esos mismos cuatro versos, pero con la variante *con la su capa pardilla*. Como en las dos ocasiones en que aparece el verso (v. 1595 y v. 1926) en *Peribáñez* se lee *con su capa la pardilla*, parece difícil que la lección *con la su* de *San Isidro* sea posterior. Y, si es anterior, habrá que admitir el origen tradicional de la cancioncilla nacida al calor de un acontecimiento histórico que pudo generar después una leyenda que lo explicaba. ¿Sería Peribáñez una de esas *historias* que Bances había visto representar en el reino de Toledo? Copio la descripción de Bances: «Escríbese primero en un desaliñado romance el suceso que quieren representar, antiguo o moderno, en forma de relación. Éste le va cantando un músico en voz alta y clara de forma que le perciba el auditorio, y conforme va nombrando los personajes, se van ellos introduciendo a la escena vestidos con la mayor propiedad que pueden y enmascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos (que la mala expresión de sus toscos artífices hace ridículos en la sinceridad de su retórica natural) van ellos significando cuanto el músico canta y haciendo cada personaje los movimientos que le tocan del suceso que se va cantando. No son deshonestos ni torpes los que éstos hacen como los antiguos mimos; porque tampoco como ellos imitan personas viles ni acciones leves, antes lo más plausible es que introducen en sus historias casos y personajes heroicos, donde es lo más gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la majestad que no conocen y hacer las acciones más descompasadas, vengan o no vengan» (*Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, Támesis, Londres, 1970, p. 124).

¿No es fuerza morir si
lo dice la comedia?

HERNANDO. Naciste desgraciado.

COMENDADOR. Hijo Hernando, paciencia,
que yo muero con gusto
por mandarlo el poeta[30].

Sin embargo, me parece difícil que Lope sacara a escena la muerte de un comendador a manos de un labrador sin una base histórica o pseudohistórica por muy enemigo que fuese el duque de Sesa de don Rodrigo Calderón. Y más difícil que, como sugiere Noël Salomon, la figura de Peribáñez viviese en el folklore local como tipo cómico[31]. La existencia misma de la parodia ya es indicio de la extrañeza que provocaba un desenlace de tal condición y, en general, las obras de labradores honrados. En el caso de *Fuente Ovejuna* la fidelidad de Lope a la relación de Rades —al espíritu y a la letra— es considerable.

Se ha repetido hasta la saciedad que el teatro español del Siglo de Oro apenas se detiene en el análisis de los caracteres. Y, en efecto, salvo casos excepcionales, no hay en él individuos sino tipos. No hay que olvidar, sin embargo, que para una mente clásica, la Poesía era más universal que la Historia. La Poesía tiende al paradigma, al modelo digno de imitación o de rechazo. Los personajes se convierten en funciones literarias o en funciones ideológicas. Puede ocurrir, y es lo más frecuente, que ambas se armonicen, pero también puede suceder que entren en conflicto. Como todo lo que dice o hace un personaje en escena le caracteriza, cuando las dos funciones se hallan en desajuste se suscitan incoherencias, contradicciones en el desarrollo del personaje; o, por el contrario, mayor complejidad y, por consiguiente, mayor humanización del paradigma, o, si se quiere, un paradigma problemático. En la sociedad en la que vive Lope justificar verosímilmente la muerte de un noble en escena a manos de un villano requería un tacto exquisito para no herir susceptibilidades. Lope estaba de parte de los villanos literariamente, pero no parece que tuviera demasiado interés en trastrocar el orden social. Los comendadores, además de serlo, ante todo son nobles. Lope, dado el desprestigio de las órdenes de caballería y por razones políticas claramente expuestas en *Fuente Ovejuna*, puede defender sin peligro alguno la limitación de su poder. Otra cosa es pintar un protagonista noble como un paradigma de vicios. Ante un efecto —la muer-

[30] *Comedia nueva en chanza: El Comendador de Ocaña*, ed. Miguel Artigas, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, VIII (1926), p. 80. Este anónimo y divertido disparate no es parodia de *Peribáñez* sino, como indicó Salomon (*Recherches sur le thème paysan...*, p. 839, nota 87), de *La mujer de Peribáñez*, refundición de la obra de Lope, también anónima, de la que se conserva una impresión suelta. Véase ahora el artículo de Carlos Mata Induráin en este número de *Cuadernos de Teatro Clásico*.

[31] *Recherches sur le thème paysan...*, p. 838. Se basa en un refrán que recoge Correas: «Cuando Peribáñez no tiene qué comer, convida huéspedes», que se conserva con la variante «Cuando Aja no tiene...». Evidentemente, este Peribáñez aparece como personaje cómico. Pero no me parece legítimo identificarlo con el Peribáñez de la copla.

te de un comendador a manos de un villano contra la tradición del derecho civil— Lope debe buscar una causa o causas verosímiles que, a su vez, no entren en conflicto con los valores de una sociedad aristocrática. En el caso de *Peribáñez* el efecto tenía una causa bien conocida: el amor. El comendador Fadrique hasta ver a Casilda había sido un joven ejemplar[32]. No resulta, desde luego, verosímil que alguien, al abrir los ojos tras un desmayo provocado por una caída violenta, se enamore de inmediato y que sus primeras palabras sean una sarta de requiebros conceptistas. Pero, como el propio Lope afirmaba, por boca de «un gran cortesano», que «Si Melibea no respondiera entonces [la segunda frase de *La Celestina*] *¿En qué, Calisto?*, que ni habría libro de Celestina, ni los amores de los dos pasaran adelante»[33]. Salvo excepciones, el amor en el teatro español de la época fue el generador del conflicto dramático[34]. Se trata de un sentimiento violento, amor como pasión, como enfermedad o «accidente» que acaece de improviso y que, por el deseo incontenible de poseer el objeto amado, altera —con su adjunto, los celos— la monotonía del vivir cotidiano. El *fatum* clásico ha sido sustituido funcionalmente en la tradición cristiana por el amor. Amor, por cierto, poco platónico, porque el platonismo puro ni en la lírica ni menos en la escena dramática tenía posibilidades tan ricas como las otras especies amorosas[35]. Si suprimiéramos esta piedra angular, que sostiene el edificio de la acción, y los adornos de los conceptos procedentes de la lírica petrarquista y octosilábica, el teatro del Siglo de Oro perdería su razón, literaria, de existir. El poeta habla al espectador desde una convención: la lírica. La verosimilitud de estas situaciones no debe analizarse desde los presupuestos de la realidad —¡adiós teatro en verso!— sino desde la verosimilitud lírica que el público admite sin prejuicios. Todo lo que la escena entre Casilda y el Comendador puede perder en carácter verosímil para una cabeza tocada con la peluca del neoclasicismo, lo gana en conceptos sutiles, tan apreciados por los

[32] *Cf.* v. 3047: «dio, como mozo, en amarla». En la parodia anteriormente citada (n. 30), el Comendador es casi un niño. Los autores de la época tuvieron muy en cuenta el «decoro» de los personajes, que venía determinado por los «humores», la edad, el sexo y la condición social, de acuerdo con el Aristóteles de la *Retórica* y de la *Ética* y los consejos de Horacio en el *Arte Poética*. Si Fernán Gómez y, al parecer, Peribáñez, están en la edad viril, don Fadrique y don Rodrigo Téllez Girón son mozos sin experiencia.

[33] *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Alianza, Madrid, 1968, pp. 30-31.

[34] En las tragicomedias, y en especial en estos dramas de labradores honrados, el caso amoroso se convierte en caso de honor, y ambos temas, de claras implicaciones sociales, no pueden aislarse (*vid.* al respecto las conclusiones de Eduardo Forastieri: *Aproximación estructural...*, tras analizar exhaustivamente la secuencia elemental –el tema– de la honra de los villanos en las obras comprendidas entre 1610 y 1615). En el citado libro de Forastieri encontrará el lector amplia información bibliográfica sobre el tema del honor hasta 1975. Sobre el tema en Lope, *vid.* Donald R. Larson: *The Honor Plays of Lope de Vega*, Harvard University Press, 1977 (las pp. 65-112 están dedicadas a las obras que tratamos).

[35] Que la *harmonia mundi* sea un tema central en estas obras (*vid.* Spitzer: «A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*») y que en el teatro de Lope los conceptos amorosos tengan toques platónicos –como los tiene, aunque poco, toda la lírica amorosa del Siglo de Oro– no debe confundirse con el funcionamiento dramático del amor.

admiradores de Lope, y en el movimiento de afectos, porque la escena provoca en el espectador un efecto similar al de la anagnórisis, tan grato a los aristotélicos:

LUJÁN. ¿Qué sientes?
COMENDADOR. Un gran deseo
que cuando entré no tenía.
LUJÁN. No lo entiendo.
COMENDADOR. Importa poco.
LUJÁN. Yo hablo de tu caída.
COMENDADOR. En peligro está mi vida
por un pensamiento loco.
(vv. 378-383)

A partir de este momento, el Comendador es un loco de amor. El apetito y no la razón rige su conducta moral. Incluso es capaz de enviar a la guerra a Peribáñez para poder gozar a Casilda. Conducta sin duda reprobable pero que tenía un ilustre antecedente bíblico, y Lope solía disculpar con facilidad los yerros por amores. En otras palabras, ni los reyes siquiera están libres de esa inexorable enfermedad que padece el Comendador, héroe trágico que no puede luchar contra su destino y, por consiguiente, como pedía Aristóteles, el espectador siente conmiseración ante su muerte. Lope habitualmente resolvía estas situaciones con un desenlace feliz y moralizador en el que la razón triunfaba sobre la pasión[36]. Aquí, en cambio, desde los versos «en peligro está mi vida / por un pensamiento loco», la suerte del Comendador está echada. Y más: que una obra se inicie con una boda ya preludia —o debería preludiar— el final funesto. El desenlace no convencional de *Peribáñez* contra la propia tradición del autor; la precisa mención del lugar de la encomienda, Ocaña; la constitución conflictiva del personaje del Comendador; la función del amor como única causa desencadenante de la tragedia son, en mi opinión, indicios claros de que Lope trabajaba sobre unos materiales histórico-legendarios de una tradición local en la que el desenlace trágico ya existía. Y este desenlace no debió de ser uno de los menores estímulos para la composición de la obra.

Si en *Peribáñez* es el amor la causa que enajena al Comendador y le desvía de su recto sentido moral, en *Fuente Ovejuna* el amor lascivo de Fernán Gómez es un efecto de su propio carácter. O mejor, de su mentalidad. Porque Lope, con gran acierto, ha procurado justificar verosímilmente el comportamiento del Comendador al presentarlo como un bloque mental de ideología arcaica. El pasaje siguiente es revelador:

[36] «Había en Lope, ya por temperamento, ya por imposición del público, un desamor, poco menos que repugnancia por los desenlaces trágicos», escribe Eugenio Asensio tras el análisis de una obra –*La historia de Mazagatos*– en la que Lope rehúsa acudir al desenlace de *Fuente Ovejuna* (E. Asensio: «Textos nuevos de Lope en la Parte XXV "Extravagante" (Zaragoza, 1631). *La historia de Mazagatos*», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, 1975, p. 79.

¡Que a un capitán cuya espada
tiemblan Córdoba y Granada,
un labrador, un mozuelo,
ponga una ballesta al pecho!
El mundo se acaba, Flores.
(vv. 1044-1048)

¿Qué mundo se acaba? Pues parece ser el mundo en que cree vivir Femán Gómez, noble, valiente y firme —recuérdese su «casaca naranjada» (v. 491), símbolo de la firmeza—, cuyo sistema de valores se establece a partir de la convicción en la omnipotencia de su estado social. ¿No son *suyos* sus vasallos (v. 603: «¿Mías no sois?»)? Pues si lo son, puede hacer con ellos lo que su apetito desee. Fernán Gómez, que es la representación vital de la teoría amorosa de Mengo, no comprende lo que ocurre a su alrededor. Ni siquiera cuando todo el pueblo, ofendido y furioso, se alza en su contra, imagina que él es el culpable de esa revuelta. También el Comendador Fadrique de *Peribáñez* presenta bastantes rasgos de esa mentalidad, pero aunque no puede dominar su pasión, es consciente de su depravación moral. Fernán Gómez, por el contrario, actúa dentro de los cánones de una moral feudal. *El mundo se acaba...*, frase que Lope había oído repetir, y no sólo como tópico literario, a bastantes representantes de un estamento social que iba perdiendo privilegios y que veía cómo se desintegraba su sistema de valores. Fernán Gómez siente horror ante la igualdad (v. 1027: «¿Estos se igualan conmigo?»). Numerosos españoles debieron de manifestar idéntico sentimiento hacia una igualdad (con los de abajo, se entiende, porque igualarse con los de arriba era otro cantar). Si Luján en *Peribáñez* es la función literaria de tercero, Ortuño en *Fuente Ovejuna* representa algo más que el confidente. Ortuño, desde su servidumbre, no puede refrenar el comportamiento de Fernán Gómez, a pesar de que por su boca suele Lope hacer hablar a la Prudencia ensartando sentencias y aforismos políticos[37]. En ese evidente enfrentamiento social, Ortuño, que pertenece, al parecer, a un bajo escalón nobiliario, se muestra como un espectador que participa de ciertos valores de Fernán Gómez y que, a su vez, comprende la actitud de los villanos. Personaje ambiguo debido a la divergencia de funciones que le imprime Lope: función literaria y función ideológica. De ahí que se nos aparezca como un personaje en contradicción, con ciertos ribetes cínicos. Su afán de medro, de ascenso social, le obliga a actuar en desacuerdo con su conciencia. Y Lope era bien consciente de ello. Dice el propio Ortuño:

[37] El teatro de Lope, como toda la literatura de aquel tiempo, que debe atender al deleite y a la enseñanza, abunda en sentencias que pueden aparecer en boca de cualquier personaje. En *Fuente Ovejuna*, al ser obra de intencionalidad política y moral, la frecuencia de las sentencias y aforismos políticos, especialmente en boca de los reyes, es mayor que en otras comedias de Lope. *Vid.* al respecto R. D. F. Pring-Mill: «Sententiousness in *Fuente Ovejuna*», *Tulane Drama Review*, VII (1962), pp. 5-37, y Francisco López Estrada: «Los villanos filósofos y políticos (La configuración de *Fuente Ovejuna* a través de nombres y apellidos)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXX (1969), pp. 518-542.

Quien sirve se obliga a esto.
Si en algo desea medrar,
o con paciencia ha de estar,
o ha de despedirse presto.
(vv. 631-634)

En otras palabras, Ortuño, quizá como el propio Lope, secretario del caprichoso duque de Sesa, es sólo un eslabón de un engranaje social que le arrastra inexorablemente a vivir en contradicción. Ortuño no se despide «presto» porque —además de vedarlo la función literaria— el bienestar económico, el deseo de medro, de ascensión, o a lo menos de conservación, son más poderosos que la integridad de la conciencia. Pero la contradicción puede resolverse con facilidad si en lugar de buscar su génesis donde realmente reside (en una radical injusticia nacida de un orden social estamental, cuyo descubrimiento llevaría a un pensamiento revolucionario, difícilmente imaginable en aquella época en España), se busca en el individuo, en la innata inclinación al mal de la naturaleza humana: el *fomes peccati*. Y como consecuencia se intenta corregir ciertas manifestaciones «accidentales» del sistema. Es el caso de los poderes de las encomiendas que en manos de personajes tan indeseables como Fernán Gómez podrían representar un peligro para la conservación de la monarquía. De ahí que la toma de Ciudad Real en *Fuente Ovejuna*, además de servir como marco funcional para la introducción del rey en escena de acuerdo con el habitual sistema dramático de Lope, desempeñe una función ideológica evidente y en modo alguno puede considerarse una acción secundaria[38]. Porque *Fuente Ovejuna* —frente a *Peribáñez*— es una obra de clara intencionalidad política como demuestran la elección del tema, la constitución de los personajes y el desarrollo de la acción. Representa un aviso para la conservación de monarquías y no sólo un ataque a las encomiendas. La figura de Fernán Gómez, caso histórico, individual, se eleva a categoría y sirve de prototipo del tirano. Y la tiranía es, sobre todo, la degeneración de la monarquía. La revuelta de Fuente Obejuna se presenta, pues, como ejemplo y aviso para curarse en salud, o en el principio de la enfermedad, como parece diagnosticar el poeta. Lope barrunta que en cualquier momento el caso de Fuente Obejuna podría repetirse y, como se deduce de la acción de la obra, la culpabilidad recaería en el tirano y no en el pueblo.

[38] Quien escribe «en horas veinticuatro» una obra teatral no es fácil que pueda introducir alteraciones en su propia serie dramática. Y Lope no lo hace ni en *Peribáñez* ni en *Fuente Ovejuna*. Parece claro que en *Peribáñez* las escenas que presentan el trasfondo histórico de la acción no tienen más función que preparar la justicia poética del desenlace, aunque, en efecto, una forma nunca existe sin un contenido. En *Fuente Ovejuna*, esta función se enriquece de contenido político, lo que motiva las divergentes opiniones de la crítica que ve en la toma de Ciudad Real una acción secundaria sin otra función que la del elogio de los Girones (por ejemplo, C. E. Anibal: «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*», *Publications of Modern Languaje Association of America*, XLIX (1934), pp. 657-718) o la que considera indisolubles esta acción y la de Fuente Obejuna (por ejemplo, G. W. Ribbans: «The Meaning and Structure of Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI (1954), pp. 150-170).

Fuente Ovejuna pertenece al género deliberativo, al arte de la prudencia, y por eso mismo no va dirigida en principio a un público popular sino a sus gobernantes. Es, paradójicamente, una obra antirrevolucionaria en la que se justifica y aplaude moralmente una revuelta popular y se presenta a sus protagonistas como héroes, personajes ejemplares y, por consiguiente, dignos de imitación. Los gobernantes deberán ver en *Fuente Ovejuna* un ejemplo *ex contrario*, porque se puede llegar a la tiranía inconscientemente, como le sucede a Fernán Gómez. *El mundo se acaba, Flores...* Ése es el gran atisbo de Lope, que ha sabido detectar que el comportamiento del Comendador no es debido tanto a su carácter individual como a una visión del mundo —o mentalidad, o matriz ideológica, como quiera llamársele— ocasionada por su pertenencia a un determinado estamento social.

El ejemplo *ex contrario* se cierra con la muerte del Comendador. De ahí que en las representaciones «revolucionarias» de *Fuente Ovejuna* se haya suprimido el perdón real al interpretar la obra como ejemplo imitable[39]. Pero Lope no podía cerrar el texto en el punto en que los labradores celebran el triunfo de su cohesión en el tormento. Y no sólo por razones de justicia poética, sino también por razones ideológicas. Castigar a los sediciosos iba en contra de la Historia y de la propia intencionalidad de la obra en la que se justifica una revuelta para alertar a los gobernantes. La figura del rey supone un cambio en la ejemplaridad. El rey aparece como un modelo digno de imitación: el monarca ejemplar, antítesis del tirano. Hay en *Fuente Ovejuna*, en efecto, una apología del monarca —del buen monarca, entiéndase—, pero hay también una crítica implícita del sistema social feudal. «Antifeudalismo dentro del feudalismo», como ha definido acertadamente Noël Salomon, es el sentimiento que se desprende de este grupo de obras de tema campesino en las que a través de los espejos siempre deformantes del arte se refleja la realidad intangible de los enfrentamientos sociales.

Lope, que probablemente en política no era partidario de más cambio social que aquel que permitiera la tranquila continuidad del sistema, en materia artística comprendió con claridad meridiana que los tiempos cambian y mudan las costumbres, y que los preceptos universales se reducían a la dialéctica autor-público, que sólo podía resolverse a través del deleite con medios y fines diversos. Que esos medios y fines hayan cambiado desde entonces es prueba evidente de que Lope no andaba descaminado cuando, en 1609, publicó el primer manifiesto sobre la caducidad del arte. Acertó, desde luego, con el principio de que toda creación literaria es, por naturaleza, histórica. Y acertó con la fórmula de hacer comedias en su tiempo. Puede emitirse un juicio positivo o negativo sobre el influjo benéfico o maléfi-

[39] Sobre la figura del rey en el teatro de Lope, *vid.* los estudios de J. A. Maravall: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972; José María Díez Borque: *Sociología de la comedia del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 129-194, y Richard A. Young: *La figura del Rey y de la Institución Real en la comedia lopesca*, Porrúa, Madrid, 1979. Si en *Peribáñez* Lope pudo escoger a Enrique el Justiciero para sancionar positivamente la acción del protagonista, en *Fuente Ovejuna* se vio obligado por la Historia a sacar a escena a Fernando el Católico, que es precisamente la figura que la historiografía del siglo XVII y los tratadistas políticos presentaron como paradigma del perfecto príncipe (*vid.* Ángel Ferrari: *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*).

co que la Comedia tuvo en la sociedad del siglo XVII. Pero a la hora de juzgarla literariamente, aparte del «me gusta» o «no me gusta», que es argumento irrebatible, conviene recordar que Lope no escribía en principio para un público futuro, sino, como él repite hasta la saciedad, para los espectadores de su tiempo. Hablar de los defectos y virtudes de cualquier comedia del Siglo de Oro presupone la existencia de la *Poética* que da una serie de preceptos universales, eternos, inmutables. No parece correcto emitir juicios de valor partiendo de unos principios universales ajenos y contrapuestos a los que rigen la Comedia desde su génesis, y que son no tanto principios poéticos como retóricos: deleitar, mover y enseñar al público. Y el público de la Comedia es el espectador o lector del siglo XVII para el que los dramaturgos, y sobre todo Lope, crean una especial poética que se caracteriza por ser implícitamente consciente de su carácter histórico y efímero.

Pero hay otros criterios de valor más objetivos que los basados en la estética o en la moral: los histórico-literarios. La Comedia nueva significó un cambio notable en la serie literaria occidental. Y cambio enriquecedor para la misma porque, por un cúmulo de circunstancias especiales, recogió en síntesis prácticamente todas las tradiciones literarias —cultas y populares— y retórico-literarias anteriores y aportó, además, novedades prácticas y teóricas (o práctico-teóricas) que afectan en su raíz a la concepción del Arte. Cualquier comedia del llamado Siglo de Oro reúne estas cualidades literarias, pero las obras de tema campesino añaden, además, la novedad de presentar en escena la tipología compleja del labrador con formas y funciones distintas de las habituales. Que el público del siglo XVII entendiera, como parece lógico, la ejemplaridad que pretendió inculcarle Lope, importa relativamente poco. Mientras el conflicto de *Peribáñez* o de *Fuente Ovejuna* pueda trasponerse a situaciones actuales, estas obras y cuantas son de su especie quizá todavía pueden mover los afectos del publico de nuestro tiempo.

Notas complementarias sobre *Peribáñez*

Aparición y descendencia

La famosa tragicomedia de Peribáñez y el Comendador de Ocaña fue y, desde luego, es una de las más *famosas* obras dramáticas de Lope. Compuesta, como se verá, con toda probabilidad entre 1604 y 1608, dejó profunda huella en fechas tempranas. Tirso, Vélez de Guevara... aluden a ella e imitan ciertos pasajes y, sobre todo, el tono. Se publicó en Madrid, Barcelona y Pamplona en la *Cuarta Parte* de las comedias de Lope. En fechas tempranas un anónimo la recreó con felices resultados y *tres ingenios*, ya mediado el siglo, la refundieron con el título de *La mujer de Peribáñez*, de gran difusión, pues se conservan varias ediciones sueltas de finales del siglo XVII y principios del siguiente[40]. Incluso un

[40] Véase la introducción de Felipe Pedraza a su edición de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. La mujer de Peribáñez*, PPU, Barcelona, 1988, p. 97. Para las representaciones véase su artículo, incluido en

anónimo llegó a escribir una divertida parodia de esta refundición, lo que explica la fama y la anomalía del tema[41].

Trasfondo histórico y fuente cronística

Para el trasfondo histórico en que se desarrolla la acción Lope acudió al Cap. I de la *Crónica de don Juan el Segundo*, de la que se conocen ediciones de 1517, 1542 y 1590. Dice el texto:

CÓMO EL REY DON ENRIQUE PARTIÓ DE MADRID E VINO A TOLEDO[42]

> Donde así fue que estando este excelente Rey Don Enrique en la villa de Madrid, cuasi en fin del año de la Incarnación de nuestro Redentor de mil e cuatrocientos e seis años, determinó de venir a Toledo, con propósito de ir poderosamente por su persona a hacer guerra al Rey de Granada, porque le había quebrantado la tregua y la fe que le había dado de le restituir el su castillo de Ayamonte en cierto tiempo que era pasado, e le no había pagado las parias que le debía, sobre lo cual le había mandado requerir algunas veces, e ni lo uno ni lo otro no había querido cumplir. Para lo cual mandó allí hacer ayuntamiento de los Grandes de sus Reinos, así Perlados como caballeros, e mandó llamar los Procuradores de sus cibdades e villas, porque con acuerdo e consejo de todos la guerra se comenzase, e para ella se diera el orden que convenía, así de la gente de armas e peones como de pertrechos e artillerías e bastimentos e dinero para seis meses pagar sueldo a la gente que se hallase ser necesaria, para que su persona entrase en el Reino de Granada como convenía al honor de tan alto Príncipe cuanto él era. E venido a Toledo, adoleció de tal manera, que no pudo entender como quisiera en las cosas ya dichas, e mandó al señor Infante Don Fernando su hermano que en todo entendiese como su persona propia entendiera, si para ello tuviera disposición. El cual envió mandar a los Perlados e caballeros que allí se hallaron, e a los Procuradores de las cibdades e villas que eran ende venidos, que todos para el siguiente día fuesen en el Alcázar de la dicha cibdad, donde el señor Rey había mandado hacer asentamiento para tener las Cortes. E los Perlados e caballeros e Procuradores que ende se halla-

este número de *Cuadernos de Teatro Clásico*: «*La dama boba* y *Peribáñez*: las huellas en el tiempo».

[41] *Comedia nueva en chanza: El Comendador de Ocaña*, ed. Miguel Artigas, p. 80. Nueva edición de Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, Reichenberger, Kassel, 2000. Este anónimo y divertido disparate no es parodia de *Peribáñez* sino de *La mujer de Peribáñez*, como indicó José Manuel Blecua en su edición de *Peribáñez*, Clásicos Ebro, 52, Zaragoza, 1944, p. 22.

[42] [*Introducción a la Crónica de Don Juan II*], en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, ed. C. Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 67, Madrid, 1953, p. 259.

ron son los siguientes: Don Juan, Obispo de Sigüenza, que entonces, sede vacante, gobernaba el Arzobispado de Toledo, después del fallecimiento del Reverendísimo Arzobispo Don Pedro Tenorio; e Don Sancho de Rojas, Obispo de Palencia, que después fue Arzobispo de Toledo; e Don Pablo, Obispo de Cartagena, que después fue Obispo de Burgos; e Don Fadrique, Conde de Trastamara, que después fue Duque de Arjona, e Don Enrique Manuel, primos del Rey; e Don Ruy López Dávalos, Condestable de Castilla; e Juan de Velasco, Camarero mayor del Rey; e Diego López Destúñiga, Justicia mayor de Castilla; e Gómez Manrique, Adelantado mayor de Castilla; e los doctores Pedro Sánchez del Castillo e Juan Rodríguez de Salamanca, e Periáñez, Oidores del Audiencia del Rey, e del su Consejo; e los Procuradores del Reyno, e muchos otros caballeros y escuderos e cibdadanos de los Reynos e Señoríos del dicho Señor Rey...

Fecha de composición

La fecha de composición de *Peribáñez* es incierta. Se publicó, como se ha indicado, por vez primera entre las doce piezas que constituyen la *Cuarta Parte* de las comedias de Lope de Vega, impresa en Madrid en 1614 y con aprobación de diciembre de 1613. En un pasaje de la obra, Lope, por boca de Belardo, su habitual pseudónimo literario, da una serie de referencias cronológicas que pueden servir para fijar, cuando menos, el término a partir del cual se compuso la obra. El pasaje en cuestión es el siguiente:

BELARDO. ¡Pardiez, señor capitán,
tiempo hue que al sol y al aire
solía hacerme donaire,
ya pastor, ya sacristán!
Cayó un año mucha nieve,
y como lo rucio vi,
a la iglesia me acogí.
PERIBÁÑEZ. ¿Tendréis tres dieces y un nueve?
BELARDO. Ésos y otros tres decía
un aya que me criaba;
mas pienso que se olvidaba.
¡Poca memoria tenía!
Cuando la Cava nació
me salió la primer muela.
(vv. 2338-2351)

Como puede observarse aquí y en los versos siguientes, Lope responde irónicamente a los rumores que circulaban sobre su edad. Es evidente que dice contar cua-

renta y dos años, y como Lope, dada la ironía del pasaje, no iba a añadirse más años de los reales, la escena tuvo que componerse no antes de 1603 y muy probablemente en 1604[43]. En otro autor, un dato biográfico de este tipo sería argumento suficiente para fijar la datación de una obra. Pero Lope en cuestión de edades no es de fiar, porque bien sabido es que solía rejuvenecerse algunos años. La crítica ha prestado especial atención a la frase *a la iglesia me acogí* (v. 2344), de la que sólo resulta clara su ambigüedad. Se ha supuesto que Lope hace referencia a su ordenación sacerdotal, motivada principalmente por la muerte de su esposa Juana de Guardo en agosto de 1613 («cayó un año mucha nieve», v. 2342). Pero Lope se ordenó en la primavera de 1614, es decir, meses después de la aprobación de la *Cuarta Parte*. Para salvar la incongruencia, se ha argumentado que habría decidido ordenarse sacerdote al morir su esposa; que la frase podría aludir no al sacerdocio sino a su ingreso en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, que tuvo lugar en 1610; o, finalmente, que el episodio se interpoló durante la impresión de la comedia[44]. Que Lope compusiera la obra pocos meses antes de ser editada sin que los «autores» de comedias hubieran extraído un beneficio económico de ella parece muy improbable. Tampoco resulta demasiado verosímil una alusión a un acontecimiento futuro, su sacerdocio, expresada en un pretérito lejano («tiempo hue», «cayó un año»), aunque Lope pudo, en efecto, haber interpolado el pasaje, porque, como veremos, no fue ajeno a la impresión de la *Cuarta Parte*. Por lo que respecta a una posible alusión a su ingreso en la Congregación de Esclavos, tampoco parece demasiado probable pues la tal congregación revestía más un carácter social que religioso. En resumen: de estos versos sólo se deduce que Lope contaba cuando menos cuarenta y dos años al componer el pasaje, en el que no hay que ver necesariamente una alusión a su ordenación sacerdotal sino la decisión no voluntaria de abandonar sus salidas diurnas y nocturnas («ya pastor, ya sacristán», v. 2341)[45], motivada por la edad u otras causas; por ejemplo, su segundo matrimonio («a la iglesia me acogí») con Juana de Guardo en 1598, o incluso el primero con Isabel de Urbina celebrado en 1588, año en que cayó «mucha nieve» para Lope, pues salió desterrado de la corte y el reino tras el proceso por libelos contra Elena Osorio.

Más ambiguo resulta este otro pasaje (vv. 2446-2449) puesto en boca también de Belardo e igualmente aducido como argumento para datar la obra:

---

[43] Entwistle, en su reseña de la edición de Hill-Harlan (*Modern Language Notes*, XXXVII [1942], p. 101), y Zamora Vicente, en el prólogo a su edición de *Peribáñez* (p. XII), interpretan *y otros tres* como «y otros tres dieces», que, dada la ironía del pasaje, no resulta inverosímil. En todo caso, la obra no parece anterior a 1604, pues no figura entre las comedias que enumera Lope en la lista de la primera edición de *El Peregrino en su patria*, impreso en ese año.

[44] Un resumen de todas estas interpretaciones está en Charles Philip Wagner: «The Date of *Peribáñez*», *Hispanic Review*, XV (1947), pp. 72-83, y en los editores posteriores, en especial McGrady, Biblioteca Clásica, 53, Crítica, Barcelona, 1997.

[45] Creo que ésta es la interpretación más plausible de la frase. El pastor se retira al atardecer y el sacristán, ya en la *Danza de la Muerte* castellana, aparece como tipo de rondador nocturno. Sobre este personaje, vid. E. Asensio: *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 21 y 55.

INÉS. Traedme un moro, Belardo.
BELARDO. Días ha que ando tras ellos.
Mas si no viniere en prosa,
desde aquí le ofrezco en verso.

Se entiende que si Belardo —esto es, Lope— no puede traer un moro de carne y hueso («en prosa»), le promete una obra sobre tema morisco que compondrá o ha compuesto recientemente[46]. O. H. Green[47] apuntó que esta obra podría ser *La Jerusalem conquistada* entregada para su publicación en 1605 y que no vio la luz hasta 1609. Es, en efecto, una posibilidad, pero igualmente pudo aludir a una obra de teatro a punto de estrenar o de escribir.

Luján, el nombre del criado del Comendador, ha atraído también la atención de la crítica. Lope mantuvo estrecha relación amorosa con la actriz Micaela Luján desde 1596 hasta por lo menos 1607, año en que nace el último de los hijos de ambos, Lope Félix. Bruerton[48] conjeturó que, como el nombre de Luján aparece en cuatro comedias anteriores a 1608 y Lope solía hacer alusiones onomásticas a sus amores, en este caso se trataría de un homenaje a Micaela («Camila Lucinda», en poesía). Noël Salomon[49] opone a esta hipótesis el argumento de que mientras en las otras obras el nombre representa a personajes de conducta intachable, en *Peribáñez* el personaje desempeña el papel poco decoroso de tercero, muriendo a manos del protagonista tras huir cobardemente con la cara enharinada. De este hecho deduce que la obra debió componerse con posterioridad a la ruptura con Micaela, que tuvo lugar en fecha indeterminada pero después de 1607. Y, en efecto, no parece probable que Lope, en pleno idilio amoroso, cometiera una descortesía tamaña. Pero hay que reconocer, en contra de los argumentos de Salomon, que Lope pudo componer la obra en un momento de celos o despecho, a que tan dado era por carácter, y no necesariamente a raíz de la ruptura definitiva, de la que, por cierto, no conocemos la fecha exacta ni las causas.

En realidad, Noël Salomon procura retrasar la fecha de *Peribáñez* hacia los alrededores de 1612 para corroborar su tesis de que estas obras surgen a partir de la expulsión de los moriscos y, más en concreto, como alegato contra don Rodrigo Calderón. De ahí que en el caso de *Peribáñez* no sea ocioso hilar fino a la hora de su datación porque puede afectar no al método ni a la tesis general del maestro de Burdeos sino a ciertos aspectos concretos de sus conclusiones.

En mi opinión, ninguno de los argumentos presentados para retrasar la fecha de la obra es más convincente que los que pueden aducirse para adelantarla. Se ha alu-

[46] Es probable que exista un juego de conceptos entre la *oratio soluta* —la prosa— y la *oratio subjecta* —el verso.

[47] «The Date of *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Modern Language Notes*, XLVI (1931), pp. 163-166.

[48] Courtney Bruerton: «More on the date of *Peribáñez*», *Hispanic Review*, XVII (1949), pp. 35-46.

[49] «Simple remarque à propos du problème de la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», pp. 251-258, y «Toujours la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», pp. 251-258, *Mélanges offerts a Marcel Bataillon*, Bordeaux, 1962, pp. 613-643.

dido con anterioridad al pasaje en el que Lope dice contar cuarenta y dos años. El poeta pudo restarse algunos años, pero también pudo decir su edad verdadera. Aun cuando la cronología fijada por Morley y Bruerton no sea infalible, su grado de exactitud es bastante aproximado, como demostró, entre otros, el descubrimiento de la colección Gálvez. Ambos eruditos datan la obra entre 1605 y 1612 pero se inclinan por considerarla escrita entre 1605 y 1608[50]. El ambiente toledano que respira la obra parece corresponder a los años en que Lope residió con frecuencia en Toledo (1601-1606), y las alusiones a las festividades de San Roque y de la Virgen de Agosto pueden relacionarse con representaciones llevadas a cabo durante esos días, como era habitual, en Toledo o en Ocaña[51]. La posible alusión a Micaela Luján sólo tendría sentido en un momento de frialdad en sus relaciones sentimentales o inmediatamente después de su ruptura, que no parece posterior a 1608.

Todos estos argumentos son, por lo menos, tan fuertes o tan débiles como los presentados para retrasar la fecha de composición de la obra. Pero pueden aducirse dos más. El primero[52] es el testimonio de Gaspar de Porres, el célebre actor, que preparó la *Cuarta Parte* de las comedias de Lope, en cuyo prólogo a los lectores dice lo siguiente:

> Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor de este libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros que por sus particulares intereses imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar a luz a estas doce que yo tuve originales.

Si Gaspar de Porres, como afirma en el prólogo, poseyó y representó las doce comedias que constituyen la *Cuarta Parte* y el actor dejó de representar en 1608, el razonamiento es sencillo: las doce comedias son anteriores a esa fecha. Sin embargo, sabemos que Lope participó en la edición de la *Cuarta Parte* puesto que se conserva el borrador autógrafo de la dedicatoria al duque de Sesa que en la edición aparece a nombre de Miguel de Siles[53]. ¿Se limitaría la intervención de Lope

[50] S. G. Morley y C. Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p. 374 (en las Tablas, p. 596, dan, en cambio, la fecha de 1609 a 1612 y probablemente h. 1610, lo que contradice lo expuesto en la obra y en los artículos de ambos eruditos).

[51] *Vid.* Francisco de B. San Román: *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, 1935. En Ocaña, escribe Lope en 1603 *Pedro Carbonero*, y por esos años representa por los pueblos de Toledo Gaspar de Porres. Noël Salomon (*Recherches sur le thème paysan*, p. 890) apunta que quizá fue escrita para Ocaña, pero no documenta ningún estreno en los pueblos, cuyos habitantes querían ver lo que se representaba en la ciudad (vid. Noël Salomon: «Sur les représentations théâtrales dans los "pueblos" de Madrid et de Tolède [1580-1640]», *Bulletin Hispanique*, LXII [1960], pp. 398-427).

[52] Fue aducido por Charles Philip Wagner: «The Date of *Peribáñez*», nota 47, pp. 80-81.

[53] Lope de Vega: *Epistolario*, ed. Agustín G[onzález] de Amezúa, tomo III, núm. 134.

a dar el visto bueno y escribir la dedicatoria al duque, o incluso el prólogo, a petición de Siles o de Porres, o tomó parte más directa en la edición, revisando los originales o añadiendo otros nuevos, como *Peribáñez*[54]? Pregunta sin respuesta, pero por los testimonios conservados la mayoría de las comedias incluidas en la *Cuarta Parte* fueron representadas por Porres, lo que es argumento en favor de que poseía sus originales[55].

El segundo argumento[56], que se imbrica en el anterior, está basado en la cronología de las comedias impresas en las primeras partes de Lope. La *Primera, Tercera* y *Quinta* partes se publicaron sin permiso del autor y no pueden aducirse como prueba. Aunque Lope no aparece personalmente hasta la *Novena Parte* (Madrid, 1617), es seguro que desde la *Cuarta Parte*, como hemos visto, estuvo al tanto de las ediciones y parece muy improbable que la *Segunda Parte* (Madrid, 1610) impresa a costa de su amigo el librero Alonso Pérez viera la luz sin su consentimiento. Ocurre que sólo a partir de la *Novena Parte* (Madrid, 1617) pueden encontrarse en las colecciones algunas comedias compuestas, como tiempo más próximo, dos años antes de su publicación. Hasta la *Novena Parte* sólo *La dama boba*, allí incluida, está compuesta con seguridad cuatro años antes de imprimirse. En las *Partes* anteriores el intervalo es, como mínimo, de cinco años. En la *Segunda Parte* (Madrid, 1610), ninguna es posterior a 1603, y probablemente a 1600. Y en la *Cuarta Parte* (Madrid, 1614), en donde se incluye *Peribáñez*, todas son anteriores a 1608 y en su mayoría anteriores a 1600 o 1603. Parece deducirse, pues, que Lope, hasta la *Novena Parte*, no es partidario de incluir en sus colecciones comedias que no guarden como mínimo un lapso de cinco años entre la fecha de su composición y la de publicación. ¿Será *Peribáñez*, entre las cuarenta y ocho comedias que componen las partes *Segunda, Cuarta, Sexta* y *Séptima*, la excepción que confirma la regla? Puede ser, pero mientras no se aduzcan otras pruebas para datar la obra con posterioridad a 1609, las probabilidades de que se compusiera entre 1604 y 1608, como sugieren Green, Bruerton, Hill y Harlan, Wagner y Zamora, son en mi opinión mayores.

Problemas editoriales

Peribáñez se publicó, como ya se ha indicado, en la *Cuarta Parte,* editada en Madrid en 1614. El mismo año esta parte aparece reimpresa en Pamplona[57] y Bar-

[54] Un ejemplar de la Biblioteca Nacional de la primera edición lleva en la portada la firma del autor, lo que indica que estaba controlando la tirada. Como es sabido, los autores firmaban o en la portada o en el colofón, por lo general, en este último. Este control no fue, al parecer, demasido eficaz pues otros cinco ejemplares que he utilizado para el texto crítico no traen la firma del autor.

[55] Ahora sabemos que siete de las comedias publicadas en la *Cuarta Parte* fueron representadas por Porres. *Vid.*, al respecto, el interesante artículo de George Haley: «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», *Homenaje a W. L. Fichter*, pp. 257-268.

[56] *Vid.* Courtney Bruerton: «More on the date of *Peribáñez*», nota 50.

[57] La edición de Pamplona, 1624, es la misma que la de 1614, salvo en la portada. Ya había caducado

celona. Las variantes de ambas ediciones en relación con la de Madrid indican que las dos se remontan directamente a ésta y que son independientes entre sí. No debe descartarse la remota posibilidad de que tanto la edición de Pamplona como la de Barcelona hubieran utilizado ejemplares distintos de la edición madrileña, pero como sus correcciones pueden explicarse como fruto de simple conjetura, el valor textual de ambas es prácticamente nulo y la edición debe hacerse sobre el impreso de Madrid[58]. Se trata de un texto bastante correcto y, aunque no es probable que se llevara a cabo a partir de los autógrafos —los «originales» mencionados en el prólogo—, sí lo es que tomara como base una copia supervisada por Lope, que, como hemos visto, participa en la edición de la *Cuarta Parte*.

Lord Holland poseyó un manuscrito con presuntas correcciones autógrafas. El tal manuscrito —hoy en la biblioteca de la vizcondesa de Galway— es una recreación temprana de la obra de Lope, a quien se atribuye la autoría[59]. Otro manuscrito, copiado de la edición de Madrid a principios del siglo XIX, no del siglo XVIII, como reza en el *Catálogo de la Exposición bibliográfica de Lope de Vega* (Madrid, 1935), se guarda en la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Presenta algunas correcciones de lector atento, pero, sin duda deriva de un ejemplar de la edición de Madrid, 1614.

el privilegio de diez años y el editor aprovechó el fondo sobrante. El ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Barcelona —C-216-6-27— está apostillado por un lector de mediados del siglo XVIII con numerosas notas escatológicas de las que me ocupo en el *Anuario Lope de Vega*, VIII (en prensa).

[58] Es cierto, como señala McGrady en su edición (p. CXXVI), que las variantes entre los ejemplares son fruto del aflojamiento de los moldes. Pero el cotejo de los seis ejemplares de la edición madrileña demuestra que el pliego K se tiró tres veces, y así en K5v *A3* y *A4* leen *lloroso*, corregido después en los restantes ejemplares en *lluvioso*.

[59] *Vid.* el estudio de Ruano de la Haza: «An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), pp. 5-29.