

**VIOLENCIA Y LIRISMO EN ESCENA:
EL *PERIBÁÑEZ* DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS (2002)
Violence and lyricism on stage:
The *Peribáñez* of José Luis Alonso de Santos (2002)***

PURIFICACIÓ MASCARELL
(Universitat de València, España)

RESUMEN

Este artículo analiza el trabajo teatral del director y dramaturgo José Luis Alonso de Santos con el clásico de Lope de Vega *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, un espectáculo realizado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el año 2002. Se observa su contemporánea lectura ideológica de la obra, su plasmación en signos escénicos de la oposición entre Peribáñez y el Comendador y el tratamiento dramático de la lírica tradicional del texto.

Palabras clave: Lope – drama rural – signo escénico.

ABSTRACT

This article analyses the theatrical work of the director and playwright José Luis Alonso de Santos with Lope de Vega's classic play *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, a play performed by the Compañía Nacional de Teatro Clásico in 2002. One can observe a contemporary ideological reading of the play, which is reflected in stage signs of the opposition between Peribáñez and the Commander, and the dramatic treatment of the traditional poetry of the text.

Keywords: Lope – rural drama – stage sign.

* El presente trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación con los números de referencia FFI2011-23549 y CDS2009-00033.

José Luis Alonso de Santos sostiene que “el teatro rural da un poco de miedo a los directores porque parece como antiguo, como de pueblo”¹ y que, por esa razón, el proyecto de montar el drama villano *Peribáñez y el comendador de Ocaña* había sido postergado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico hasta el año 2002, cuando él mismo decidió llevarlo a cabo dentro de un ciclo dedicado a Lope de Vega. De hecho, se cumplían entonces sesenta años desde la última ocasión en que los teatros oficiales ofrecieron esta comedia de comendadores al público español. Si su temática, con el enfrentamiento de dos estamentos prototípicos de la sociedad barroca, el campesinado y la nobleza, si su atmósfera rural de trabajos agrícolas, cánticos tradicionales y religiosidad popular dificultan la conexión de *Peribáñez* con la sensibilidad del espectador moderno, todavía se añaden dos dificultades más para el director de escena actual: las frecuentes y diversas mutaciones espaciales que exige la trama y el extenso *dramatis personae* (veintinueve personajes masculinos, cuatro femeninos y músicos). Ambas características imprimen a la pieza un aire cinematográfico y coral de compleja transposición escénica. No obstante, era materia obligatoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) abordar esta obra básica del canon lopesco, que ha contado con decenas de ediciones modernas y ha sido lectura obligatoria en la enseñanza media, que figura en el imaginario colectivo sobre el teatro clásico español, pero cuya escasa repercusión sobre las tablas confirma un caso insólito de la dramaturgia áurea en la modernidad: lectura canónica y vacío escénico. No en balde, en comparación con *El caballero de Olmedo* o *Fuenteovejuna*, con sus dieciocho y diecisiete representaciones respectivamente entre 1939 y 1989², las cinco representaciones de *Peribáñez* en el mismo periodo de tiempo vienen a reforzar la necesidad de reivindicar esta obra lopesca desde el teatro público, el que dispone de mayores medios para efectuar esta tarea.

Pedraza³ ha rastreado la presencia de *Peribáñez* en los escenarios del pasado

¹ Esta es una declaración de Alonso de Santos extraída de una entrevista con el dramaturgo que forma parte de mi tesis doctoral, de próxima publicación, sobre la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la institución pública española que desde 1986 se dedica al montaje y difusión de espectáculos basados en textos de la tradición clásica española, a la manera de la *Comédie Française* o la *Royal Shakespeare Company*.

² MASCARELL, P., “El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX”, en *Teatro de palabras*, nº 7, 2013, pp. 305-317.

³ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., “El resurgir escénico de las comedias de comendadores”, en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. García Santo-Tomás, Iberomericana/Vervuert, Madrid/ Frankfurt am Main, 2002, pp. 379-404. Y “*La dama boba* y *Peribáñez*: las huellas del tiempo”, en *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, Madrid, CNTC, 2003, pp. 13-40.

siglo, no sin antes constatar la inexistencia de noticias de representación desde su escritura en el siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XX, pasando por un Romanticismo que ignora la pieza en su vertiente espectacular aunque la edita y comenta. Tras trescientos años de silencio escénico, la primera referencia documental sobre una representación de la comedia, probablemente parcial, figura en el programa de la velada inaugural del teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, celebrada en 1926. Un año después, se estrenó en el teatro de la Zarzuela *La villana*, con música de Amadeo Vives sobre el libreto que Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw compusieron a partir del original de Lope. Durante la conmemoración del tercer centenario de la muerte del Fénix, en 1935, Lorca dirige con el Club Teatral Anfistora un *Peribáñez* que se estrena en el madrileño teatro Capitol y destaca por su investigación antropológica del vestuario, las danzas y los cantos de los campesinos de La Alberca para su incorporación a escena.

Tras la Guerra Civil, Cayetano Luca de Tena, en sus inicios como director del Teatro Español de Madrid, la escenifica en 1942. Será la primera vez que un teatro nacional la interprete, y la última hasta 2002. Durante esos sesenta años, José Tamayo la monta con la Compañía “Lope de Vega” en 1948 y la retoma algunos años después. José Osuna dirige un *Peribáñez* con la Compañía Dramática Española y lo gira en los Festivales de España de 1976. Ya en 1993, la compañía Zampanó ofrece la historia del villano y el comendador en una única representación durante las X Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. Por último, cabe mencionar los dos montajes de Televisión Española realizados en torno a los años setenta: el de Ricardo Lucía para el programa *Teatro de siempre* en 1967 y el de José Antonio Páramo para el programa *Estudio 1* en 1970.

Cuando el director y dramaturgo José Luis Alonso de Santos toma las riendas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el año 2000, decide dedicar a Lope de Vega la programación de una temporada a partir de dos obras de índole bien distinta: *La dama boba*, una comedia urbana que la directora Helena Pimenta ambienta en la II República española, y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, un drama rural de la honra al que el director intenta borrar su aura atávica, la relacionada con el conflicto villano-noble, para interesar al público del siglo XXI. El objetivo será superar el tópico barroco de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” para sustituirlo en sus funciones ideológicas por la contraposición entre formas de vida violentas y no violentas, una dicotomía que funciona tanto en la sociedad del Siglo de Oro como en la época contemporánea. De este

modo, se pretende atrapar a un espectador ajeno a las implicaciones sociohistóricas de la pieza pero identificado con la historia de dos jóvenes enamorados cuya felicidad en un ambiente idílico se ve truncada a causa de la violencia, la que reciben y la que ellos deciden aplicar a su vez.

1. De las lecturas político-sociales al universalismo del texto

Peribáñez, al preceder a *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, inaugura la trilogía lopesca de los dramas del honor villano donde el protagonista ultrajado representa un colectivo social. Su novedad radica en la reinvención de la figura literaria del campesino desde su tradicional posición cómica en el teatro renacentista hasta ocupar el protagonismo de una acción trágica y detentar unos valores y sentimientos idénticos a los de un personaje noble. En su célebre tratado, Noël Salomon⁴ estudió las causas históricas y económicas de tal evolución del labrador en la literatura barroca dentro de un contexto de agotamiento del feudalismo y fuertes tensiones político-sociales. Para el hispanista francés, el subgénero de la comedia villanesca apuntala una defensa de la figura clave del sistema feudal: el campesino, sostén de la riqueza del estado frente a una aristocracia rentista u ociosa.

Antes y después del trabajo de Salomon, los investigadores han discutido qué tipo de ideología subyace detrás de estos dramas de abuso de poder. La pregunta básica que intentan responder puede formularse así: ¿son estas comedias afines al orden monárquico-señorial imperante en la época de Lope o proponen píldoras alternativas de democracia e igualitarismo? Si estudiosos como Maravall han detectado en estos textos “una labor de propaganda que contribuye a encerrar de nuevo a las conciencias en los cuadros fijos y bien definidos del orden estático de los estamentos”⁵, otros, como Oleza, han señalado la corrosiva transgresión que supone el ascenso del villano pundonoroso a un estado superior: “Estos dramas de la honra villana suponen una de las aportaciones estéticas más originales, e ideológicamente más emancipatorias e igualitarias (...) de toda la cultura europea barroca”⁶. No extraña, pues, que Lorca detectara un aliento revolucionario en estas comedias y representara *Fuenteovejuna* con *La Barraca* — suprimiendo las escenas de los Reyes Católicos e inspirándose en las lecturas políticas

⁴ SALOMON, N., *Lo villano en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.

⁵ MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, p. 47.

⁶ OLEZA, J., “Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo”, en *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, p. 45.

de los montajes soviéticos— para denunciar los abusos contemporáneos de los poderosos a un pueblo inculto y pobre, abusos que ponían en peligro los ideales republicanos emblemáticos por su movimiento universitario teatral.

Sin embargo, la opción de Alonso de Santos para la CNTC salta por encima de estas interpretaciones históricas y sociológicas de las comedias de comendadores para presentar el drama rural de Peribáñez desprovisto de cualquier condicionamiento político. El director ha expresado en numerosas ocasiones⁷ su concepto del montaje, su comprensión de los temas principales —la lucha contra las injusticias del poder, así como el menosprecio de corte y alabanza de aldea— y su deseo de trascenderlos por anacrónicos con el objetivo de ofrecer una visión personal del texto:

Una puesta en escena ha de acentuar una de las potenciales sorpresas que el texto encierra, en relación sobre todo a la idea que tienen de esa obra los espectadores. (...) Un creador debe remover las visiones tradicionales establecidas, dando respuesta a los interrogantes que un gran texto siempre encierra. La sorpresa siempre es un elemento esencial del teatro, y los textos clásicos han de generarla también. En mi puesta en escena intentaré crear esa sorpresa potenciando algunos aspectos que no están lo suficientemente destacados en el texto original: la pasión triangular del amor y, sobre todo, cómo el ascenso social de Peribáñez y Casilda se consigue por medio de la espada y la sangre, y transforma la personalidad inicial de los personajes⁸.

Así, el enfrentamiento entre campesinado y nobleza que configura la estructura binaria de la obra se transforma en la oposición entre dos cosmovisiones distintas. Los recién casados, seres puros, humildes y honrados que viven en un medio natural idílico gozando de su sencilla y genuina felicidad, ven roto su equilibrio vital a causa de la irrupción destructiva —como la del toro al comienzo de la obra— de un hombre poderoso con ilícitas pretensiones y conducta irracional que se conduce por medio de la violencia, tras fallarle la elocuencia, para alcanzar sus fines. Tal como afirma Alonso de Santos:

⁷ ALONSO DE SANTOS, J. L., “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 2001*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 53-67. También en *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007a, y en “Mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006): Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, coord. Romera Castillo, Madrid, Visor, 2007b, pp. 27-34.

⁸ ALONSO DE SANTOS, J. L., “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 2001*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 57

El tema de la vida rural frente a la vida cortesana ha quedado transformado en mi lectura para una puesta en escena en formas de vida violentas frente a las no. A partir de aquí, nos llevamos muchas sorpresas al ver la obra bajo este prisma, sobre todo en el final de la misma, donde Peribáñez y Casilda dejan un modelo de vida para ingresar en otro contra el que han luchado. Ascenden socialmente y el rey da armas a Peribáñez, unas armas que, podemos suponer, utilizará en el futuro quizá para comportarse del mismo modo que lo ha hecho el Comendador, al ingresar en el grupo social de los violentos⁹.

2. Signos escénicos de la oposición entre dos cosmovisiones

La contraposición que encierra esta lectura deliberadamente universalista del clásico es plasmada en escena de un modo muy definido por Alonso de Santos. De hecho, la estética de la obra se ha trabajado de manera que el espectador, a través de un simple contacto visual, es capaz de percibir el aguzado contraste entre ambas cosmovisiones, la pacífica y la bélica. Así, en esta puesta en escena no hay lugar para signos escénicos ambiguos o perturbadores: el mensaje llega en su sentido más recto. Es cierto que el propio Lope elabora, desde el texto, una evidente disyuntiva entre los dos protagonistas principales y los mundos que representan. Alonso de Santos, pues, parte de esta bipolaridad presente en el texto para exacerbar los signos de la oposición Peribáñez/Comendador sobre las tablas.

El montaje se construye sobre dos gamas enfrentadas de elementos y recursos escénicos: por un lado, los relativos al campo con sus connotaciones de pureza y bondad; por otro, los asociados al poderoso estamento militar, teñidos de agresividad y muerte. El vestuario diseñado por Llorenç Corbella funcionó como la base expresiva de esta dicotomía. La crítica lo apreció sin ambages: “Montaje concebido como una confrontación entre contrarios. Así, a la luminosidad y los tonos cálidos de las escenas campesinas, con personajes que visten trajes de lino y algodón, se oponen los colores oscuros y las ropas de cuero que definen los ámbitos ominosos donde se mueve el poder establecido”¹⁰.

No en balde la contraposición entre las dos clases sociales que sustenta el armazón ideológico de la obra se expresa con claridad meridiana en sus versos más célebres, aquellos en los que Casilda ofrece su honrosa negativa al poderoso: “Más quiero yo a Peribáñez/ con su capa la pardilla/ que al Comendador de Ocaña/ con la suya

⁹ IBÍDEM, p. 59.

¹⁰ GARCÍA GARZÓN, J. I., “Honor y lucha de clases. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, ABC, 09/10/2002.

guarnecida”¹¹. Precisamente, este fragmento de romance funda la oposición entre los dos hombres en su atuendo: la lujosa capa de don Fadrique es despreciada frente a la humilde y tosca que usa el labrador. El vestuario posee una función simbólica y escénica fundamental en esta obra; no es de extrañar, por tanto, la relevancia que adquiere en la puesta en escena de Alonso de Santos. Pero si el figurinismo se alza como la piedra angular del sistema de oposiciones de la obra, no contribuyen menos a sustentar el rotundo contraste la escenografía y la ambientación de las escenas a cargo de Jon Berrondo. El mundo de Peribáñez se perfila acogedor, luminoso, cálido, a la manera de un cielo estival despejado; el del Comendador es lóbrego y herrumbroso, como una mazmorra medieval.

La escena inicial de la fiesta por las nupcias entre Peribáñez y Casilda exhibe ante el espectador la imagen de la felicidad más sencilla. El grupo de labriegos ríe, canta, baila, vitorea a los recién casados con emoción, se regocija de su juventud y alegría en un clima distendido que permite las ironías sexuales. El espacio es diáfano, cercado por bastidores azul claro y presidido por una larga mesa repleta de comida y bebida y adornada por unas guirnaldas naturales. Entre el movimiento alborozado del grupo y la luz que invade la escena, predomina el color blanco de los vestidos que portan unos campesinos idealizados, dignos de un tiempo mítico sin miserias ni fealdad. El icono o emblema de este mundo rural es el gran carro de madera envuelto en flores que invade la escena cuando Casilda marcha a Toledo con sus primas.

En el espacio del Comendador el rasgo más distintivo es la profunda oscuridad, enmarcada por unas gruesas cadenas que caen a ambos lados del escenario. En uno de los laterales, se encuentra una especie de trono de estilo medieval y un repositorio repleto de empuñaduras de espadas. De hecho, los atributos de don Fadrique son las armas, bien sea un látigo con el que se golpea la palma de la mano, bien sea la espada, que emplea para ejercitarse contra uno de sus lacayos o que extrae de su estuche y observa detenidamente mientras Peribáñez espera respuesta durante su breve visita para solicitar prestados los reposteros para su carro. Un último rasgo de la tétrica atmósfera que envuelve al Comendador: sus escenas siempre finalizan con un efecto sonoro en eco de truenos o timbales.

El atuendo del Comendador cobra especial protagonismo durante la escena previa a

¹¹ VEGA, L. de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, estudio de Marco Presotto, Barcelona, Castalia, 2002, vv. 1594-1597.

la infausta visita a la casa de Casilda en la que se producirá el encuentro con Peribáñez y la muerte del poderoso tras intentar forzar a la joven esposa. Don Fadrique se prepara mientras conversa con sus criados. Después de lavarse la cabeza y el torso con el agua de un jofaina, inicia el ritual del vestuario: primero, una camisa blanca con la cruz roja de Santiago bordada sobre el pecho y un fajín rojo para sujetar los pantalones negros; después, la casaca militar negra con los galones dorados y los puños y el cuello rojos, seguida por el cinturón rojo que sujeta una espada dorada; finalmente, la capa de intenso rojo con la cruz de la orden militar bien visible (una capa que quedará extendida, como un manto de sangre, en la modesta vivienda de Peribáñez tras dar muerte a don Fadrique). Tres colores, por lo tanto, identifican al Comendador: el dorado, que se asimila a su elevado rango social; el rojo, el color de la sangre y de la pasión; y el negro, en evidente contraste con “la vitalidad y riqueza de los colores de los campesinos y de la capa pardilla de Peribáñez”, un tono fúnebre, entre otras razones, porque “el Comendador va preparando su «suicidio» a lo largo de la obra”, tal como sostiene Alonso de Santos¹² en una mesa redonda celebrada durante las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro del año 2002.

Finalmente, en este estudio de la antítesis que sustenta la concepción general de la puesta en escena de Alonso de Santos, no puede obviarse hasta qué punto las interpretaciones de Jacobo Dicenta y Joaquín Notario profundizan en la oposición entre los dos modelos vitales enfrentados. Peribáñez, encarnado por Dicenta, es un joven feliz y enamorado cuya evolución, de chico ingenuo de pueblo a hombre dentro del sistema de la violencia, debía reflejarse en su actitud, gestualidad y voz. La voluntad expresa del director era transformar al protagonista hasta dejarlo, en los últimos compases de la representación, “con veinte años más”¹³ de los que tenía cuando comenzó el drama. Ciertamente, el joven alegre, despreocupado, seguro de sí mismo, que abraza y besa constantemente a su esposa, va dejando paso a un hombre triste, dolorido, desesperado: el peligro que acecha a su honra le impide sosegar. Su angustia personal y social le conduce por el sangriento camino de la venganza. Cuando el rey y la reina absuelven su crimen y le premian con el título de capitán, Peribáñez, enfundado en un largo gabán de piel negra con espada al cinto, ya no es el mismo joven que exponía con galantería el

¹² GÓMEZ RUBIO, G., “Coloquio sobre *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*”, en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, ed. Pedraza, González Cañal y Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 307-314.

¹³ IBÍDEM, p. 313.

abecé de la mujer casada en la primera jornada.

Si el cambio interior de Peribáñez dibuja un personaje con un desarrollo psicológico, don Fadrique, pese a su arrepentimiento final, se muestra como un ser de mayor estatismo íntimo. El Comendador de Notario ofrece el perfil de un enajenado cuyo desequilibrio se plasma en los accesos de agresividad con los que castiga a sus criados: su condición es imprevisible, desquiciada. La capacidad reflexiva ha abandonado a este don Fadrique convertido en puro volcán de emociones viscerales. El director así lo imaginaba en un artículo donde pergeñaba su visión del clásico de Lope:

Convendría potenciar en el Comendador el hombre de acción y que no sea tan reflexivo, porque si lo fuese, no se comportaría como lo hace. (...) El Comendador que me gustaría mostrar es un soldado, un hombre de acción (...). El Comendador representa el mundo antagónico al de Peribáñez: el azadón de éste representa la paz, la espada de aquél, la guerra. (...) Pero las normas que rigen en la guerra son diferentes a las que regulan la paz, y su error trágico es no saber distinguirlas. Su condición de soldado se lo impide.¹⁴

En la misma mesa redonda antes aludida, un asistente se pregunta por los motivos de contextualizar la obra en el siglo XIX, pues don Fadrique y sus hombres van pertrechados cual miembros del ejército nacional decimonónico. Cabe añadir que, en esta puesta en escena, los campesinos tampoco visten con los ropajes habituales de su estado en el Siglo de Oro o en el Edad Media, época en la que Lope ubica la trama. Más bien, Peribáñez y Casilda se asemejan a los hacendados de las estancias sudamericanas, pues su estética recuerda a los personajes de novelas como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos o *María* de Jorge Isaacs. Las razones que esgrime Alonso de Santos para este salto temporal se relacionan con su aspiración a universalizar la historia de los dos labradores y el poderoso militar. Para ello, se sirve de una caracterización de los dos estamentos que resulta convencional y paradigmática según nuestro imaginario colectivo del ejército y los aldeanos dentro de un mundo de ficción: aparatosas casacas, galones y botones dorados frente a corpiños de colores, anchas faldas y camisas blancas de algodón o lino. El anacronismo está permitido con el objetivo de convertir a los personajes en símbolos universales de su clase social:

El director reitera que quería un “campesino universal”, de cualquier época y no solo a la

¹⁴ ALONSO DE SANTOS, J. L., “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 2001*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 62.

manera del Siglo de Oro. No quería dar una imagen realista, sino idílica, del campesinado y se fue al final del XIX porque tenía en mente la imagen de *Novecento*, con su campesino eterno. Su idea era salir del Siglo de Oro y dar la imagen de un mundo idílico general, de ahí los pétalos que caen o la luna de cuento. Quería hacerlo intemporal porque la violencia está en cualquier parte y el triángulo amoroso también. Se trata de fenómenos eternos y no exclusivos del XVII. Además, es difícil conseguir el vestuario del Siglo de Oro porque no es estéticamente bonito, es negro y triste, y el director veía mejor un vestuario idealizado, en tonos blancos. Todo ha sido estudiado para que signifique¹⁵.

3. Simplificación del texto y auge de su lirismo popular

El filólogo José María Díez Borque trabajó a las órdenes de José Luis Alonso de Santos para confeccionar la adaptación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Se trató de una versión respetuosa con la esencia del texto pero atrevida con las supresiones, imprescindibles, en todo caso, para otorgar al espectáculo una duración aceptable por el espectador actual. No sorprende, pues, que algunos críticos apuntaran que la versión “resulta excesivamente lineal, y esa misma desnudez de la trama ha sido subrayada por la dirección escénica. Concentrándose en los grandes protagonistas y en la tragedia central, adaptador y director nos ofrecen un *Peribáñez* desnudo, en el que sólo tienen papel los tres personajes centrales”¹⁶. En efecto, Casilda, Peribáñez y don Fadrique ocupan la escena de forma continua, pero el entorno coral de campesinos no se sitúa al margen de la historia, más bien explota escénicamente la relevante función dramática que desempeña en el texto. Y ello gracias a la apuesta más acertada de José Luis Alonso de Santos en este montaje: aprovechar sobre las tablas la belleza de la música, el canto y el baile de raíz tradicional, componentes esencial de la pieza lopesca. Así, la presencia del elemento popular es, junto a la tensión del triángulo amoroso, el auténtico protagonista de esta puesta en escena. De hecho, la adaptación del texto es pródiga en supresiones de versos pero, en cambio, mantiene todas las canciones originales e incorpora algunas nuevas a tono con el espíritu de la obra.

Alonso de Santos convierte la música de raíz popular en la principal seña de identidad del montaje, pero esta apuesta se encuentra absolutamente refrendada por el propio texto, que parece exigirla desde su esencia. En su estudio de la obra, Presotto señala: “En *Peribáñez* cobran especial importancia las partes cantadas, cuya función es

¹⁵ GÓMEZ RUBIO, G., *Op. Cit.*, p. 311.

¹⁶ HERA, A. de la, “Un gran clásico demasiado esquemático”, *La guía del ocio*, 31/10/2002.

múltiple, ya que, al situar la escena en un contexto popular, mantienen una gran carga simbólica y resumen y anticipan acontecimientos, colocándose en un plano intermedio entre la actitud receptora del público y la historia representada”¹⁷. Con mayor atrevimiento, Pedraza compara a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* con un libreto de comedia lírica, pues el autor prepara las situaciones dramáticas como si el personaje fuera a entonar musicalmente sus amores o cuitas:

Peribáñez tiene cierto aire de comedia musical. Hay en ella —podríamos decir— una sucesión de arias, dúos, concertantes y frecuentes canciones del pueblo que sintetizan el sentimiento de colectividad. Ya Menéndez Pelayo señaló este fenómeno: «Los segadores son el coro de esta égloga dramática, pero no coro desligado y de puro ornato, sino con voz y acción en la fábula». Sus intervenciones van subrayando las situaciones básicas del conflicto¹⁸.

Gustavo Umpierre¹⁹ o Díez de Revenga²⁰ han estudiado en profundidad los diferentes significados que cobran las canciones dentro del teatro clásico español, reconociendo la maestría lopesca en el arte de armonizar música y drama. Desde el objetivo general de amenizar la obra o crear un determinado ambiente festivo, hasta las múltiples funciones dentro de la acción dramática: subrayar un episodio, presentar personajes, introducir o cerrar escenas, manifestar emociones o sentimientos, informar del tiempo y el lugar al espectador, recapitular o anticipar elementos de la trama..., se constata que las canciones tradicionales ocupan un lugar privilegiado en la producción dramática de Lope.

Si en la época barroca, la música tenía un sentido evocador que integraba al espectador en el conflicto y en su desenlace, ¿qué función cumple ahora para el espectador contemporáneo que asiste al montaje de la CNTC? El público del siglo XXI raramente ha tenido contactos con un trébole, una folía o un cantar de siega, las melodías tradicionales no entran dentro del canon musical que domina la gran mayoría, sin embargo, precisamente por su ruptura con los esquemas musicales modernos resulta

¹⁷ VEGA, Lope de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, estudio de Marco Presotto, Barcelona, Castalia, 2002, p. 180.

¹⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Olmedo Clásico, 2008, p. 145.

¹⁹ UMPIERRE, Gustavo, *Song in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, Londres, Tamesis, 1975.

²⁰ DÍEZ DE REVENGA, F. J., “Teatro clásico y canción tradicional”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, 1989, pp. 29-44. Y *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

fascinante el uso de la lírica popular sobre las tablas. El trabajo de Eliseo Parra poniendo base musical a los cantares que recoge Lope o a los que Díez Borque añade a la adaptación, logra conectar al espectador con el atávico mundo de ficción en el que se desarrolla la historia del campesino y el comendador. Todo ello sin desdeñar su misión de embellecimiento estético del espectáculo, sobradamente conseguida. La crítica coincidió, de manera unánime, en alabar el acierto del componente popular de este montaje:

La versión de *Peribáñez* dirigida por Alonso de Santos capta de forma genuina lo esencial y lo actual del mensaje lopesco (...). [Destaca] la presencia del elemento popular, que en este caso da lugar a soberbias escenas corales protagonizadas por un amplio equipo de músicos que interpretan canciones y bailes adecuadamente coreografiados, sirviendo en ocasiones de contrapunto al drama principal; especialmente memorable resulta el canto de los segadores a la puerta del hogar de Peribáñez²¹.

Montaje delicado y hermoso, uno de sus mayores atractivos está en la exquisita aportación del folclorista Eliseo Parra. Fandangos, serranas, seguidillas, absolutamente frescos y populares, idóneos para la coreografía de Manuel Segovia, quien introduce a la perfección el baile en la acción escénica y los cuerpos de los actores, sin impostación ni efectismo²².

4. Conclusión: Idealización y atemporalidad. Lope cuenta un cuento

El ambiente rural de *Peribáñez* y su trama basada en un enfrentamiento de clases enraizado en las tensiones político-económicas de la sociedad barroca, como ya se ha dicho, dificultan la actualización escénica de esta pieza lopesca. Consciente del reto, Alonso de Santos trabaja la oposición estructural del drama desde una perspectiva universal, en el sentido temporal y espacial: en todas las épocas y en todos los lugares del mundo existen formas de vida pacíficas y formas de vida violentas. Estas últimas, resultan más deleznable cuando las detenta el poder y las sufre el subalterno. Que la violencia invada la apacible existencia de dos jóvenes puros hasta el punto de transformarlos y hacerlos ingresar, fatídicamente, en un mundo “adulto” regido por reglas vengativas y dolorosas, podría ser el fondo argumental de un cuento de la tradición oral universal. En este sentido, Alonso de Santos opta por dar el salto desde la particularidad de la historia barroca del Comendador y Peribáñez a la universalidad que brindan los dos modelos vitales contrapuestos.

²¹ CABRALES, J. M., “*Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *Diario Montañés*, 03/12/2002.

²² VILLORA, P. M., “José Luis Alonso de Santos propone un *Peribáñez* musical”, *ABC*, 06/07/2002.

Los signos escénicos crean la sensación de estar ante el desarrollo de un cuento teatral: la contraposición tan rotundamente marcada que dibuja la estética de los personajes, las genéricas connotaciones de la gama cromática y la iluminación, la simplicidad escenográfica que no oculta el artificio (la luna y las espigas de mentira, los pétalos que caen sobre los recién casados), el mágico distanciamiento propiciado por la música popular y los bailes... Todos los elementos de esta puesta en escena contribuyen a fomentar una atmósfera de irrealidad basada en la esencialización de los elementos escénicos, remitan al mundo rural o al bélico. A esto hay que añadir la idealización poética que experimenta el matrimonio protagonista, deudora de la visión idealizada de los villanos presente en los dramas rurales lopescos.

Peribáñez y Casilda son dos seres humildes, en tanto reflejo del campesinado real e histórico, pero, a la vez, poseen el mismo decoro dramático que un personaje de rango elevado. En palabras de Blecua, Lope “sublima una realidad estructurando unos nuevos tipos dramáticos, quintaesencia de las virtudes naturales del campesino”, de modo que consigue “dar categoría poética a lo plebeyo, a lo vulgar, a lo cotidiano”²³. De hecho, aunque ambos labradores emplean alguna expresión dialectal en sus parlamentos, siempre hablan sin perder un ápice de su grandeza y dignidad. Por ello, Alonso de Santos presenta a Casilda y a Peribáñez caracterizados físicamente como campesinos pero hablando sin acento o entonación rústica, de manera que el efecto de irrealidad se enfatiza y la universalización de la figura del campesino queda reforzada.

El cuento termina mal, según la lectura escénica de Alonso de Santos. No hay “justicia poética” desde un punto de vista ético moderno: el joven mata al poderoso que quiso violar a su esposa, pero él sigue vivo y, además, recibe un reconocimiento social a cambio de su crimen. Para el director, la manera de que Peribáñez purgue su delito es impedirle regresar al estado de felicidad inicial. De ahí que el personaje se transmute en soldado durante la escena final ante los reyes, adoptando la estética del asesinado. El mundo idílico se ha roto y el cuento se convierte así en un relato de formación, casi en un *Bildungsroman*, a través del cual el espectador observa la evolución del protagonista desde la ingenuidad hasta la amargura, de la juventud a la madurez. Así, Alonso de Santos consigue, desplegando un mecanismo escénico universalizador, conectar el

²³ BLECUA PERDICES, A., “Peribáñez: Valor y sentido de la comedia villanesca”, en *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 163-188.

clásico de Lope con el público del siglo XXI, sin perjudicar la fuerza lírica y popular que reside en el corazón de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.