

LOPE
DE VEGA

**PERIBÁÑEZ
Y EL
COMENDADOR
DE OCAÑA**

Edición
José María Ruano de la Haza

AUSTRAL



Teatro

Peribáñez y el comendador de Ocaña

LOPE
DE VEGA

**PERIBÁÑEZ
Y EL
COMENDADOR
DE OCAÑA**

Edición de José María Ruano de la Haza



AUSTRAL


ESPASA

Biografía

Lope de Vega (Madrid, 1562-1635) fue uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español y uno de los más prolíficos de la literatura universal. Cultivó todos los géneros literarios: desde las obras pastoriles *La Arcadia* y *Los pastores de Belén*, en las incluyó numerosos poemas, hasta la novela bizantina *El peregrino en su patria*, que incluye cuatro autos sacramentales, pasando por las novelas cortas de tipo italianizante *La Filomena* y *La Circe*. A la tradición de *La Celestina* se adscribe *La Dorotea*, donde narra sus frustrados amores juveniles con Elena Osorio. Sin embargo, donde realmente vemos al Lope renovador es en el género dramático. Después de una larga experiencia escribiendo para la escena, compuso el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, donde expone sus teorías dramáticas. Sus obras más conocidas son las que tratan los problemas de abusos por parte de los nobles, situaciones frecuentes en el panorama político de la España del siglo xv. Entre ellas se encuentran: *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *El caballero de Olmedo*. De tema amoroso son *La doncella Teodor*, *El perro del hortelano*, *El castigo del discreto*, *La hermosa fea* y *La moza de cántaro*.

INTRODUCCIÓN

FECHA DE COMPOSICIÓN

En la prolífica producción teatral de Lope de Vega (1562-1635), *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA* ocupa un lugar privilegiado. No se sabe con certeza la fecha de su composición. La Aprobación de la edición príncipe (en la *Parte IV* adocenada de las comedias Lope de Vega, impresa en Madrid por Miguel Serrano de Vargas en 1614) es de 1613, lo cual implica que la comedia tuvo que escribirse algunos años antes, pues hemos de suponer que el «autor» o director de compañía a quien Lope se la vendió la representaría durante algunos años antes de entregarla al impresor. Una serie de detalles autobiográficos de boca de Belardo, personaje que Lope usa con cierta frecuencia para dar noticias de sí mismo (por ejemplo, en *El poder vencido y amor premiado*) resultan algo contradictorios. Las alusiones autobiográficas se encuentran en los siguientes versos del texto impreso de *PERIBÁÑEZ*:

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. Esos y otros tres decía
un aya que me criaba,
mas pienso que se olvidaba (vv. 2338-2348).

Según algunos críticos, la primera referencia («a la Iglesia me acogí») alude o a la entrada de Lope en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento en 1609 o a su ordenación como sacerdote en 1614. Esta última fecha, sin embargo, ha de ser descartada, ya que, como vimos, la comedia recibió su Aprobación en 1613. Si la frase alude a su asociación con la Congregación de Esclavos, Lope tendría entonces unos cuarenta y seis años y, probablemente, el pelo cano («como lo rucio vi»). Pero esta edad no concuerda con la que da el mismo Belardo poco después. Peribáñez dice a Belardo que supone que tiene tres dieces y un nueve, esto es, treinta y nueve años, y Belardo le responde que tiene esos y otros tres más para un total de cuarenta y dos. La solución al problema de la fecha puede que se halle en una refundición manuscrita de la comedia, probablemente hecha por un memorión, que se conserva en la biblioteca de la Melbury House, en el sur de Inglaterra (Ruano, 1983)¹. Los versos «autobiográficos» de la edición de 1614 aparecen en este manuscrito de la siguiente manera:

CASILDA. Tendréis tres diezes y vn nueve.
BELARDO. Esos y otros seis decía
vna ama que me criaba...

Según esta versión, la edad de Belardo-Lope era de cuarenta y cinco años. Como Lope nació el 25 de noviembre de 1562, él tuvo cuarenta y cinco años durante casi todo el año

¹ Las referencias bibliográficas remiten a la Bibliografía y se incorporan al texto de esta Introducción en forma abreviada: apellido del autor, año de publicación, seguido del número de páginas cuando sea necesario.

de 1608, un año antes de que se hiciera cofrade de la Congregación de Esclavos, pero precisamente el mismo año en que fue nombrado familiar del Santo Oficio. Si la versión manuscrita reproduce la lectura correcta y la referencia a acogerse a la Iglesia alude no a su entrada en la Congregación de Esclavos (1609) ni a su ordenación como sacerdote (1614), sino a su nombramiento como familiar del Santo Oficio (1608), entonces podemos concluir que PERIBÁÑEZ fue compuesta entre enero y noviembre de 1608.

A los cuarenta y cinco años de edad, Lope se encontraba en la cima de su fama. Sus relaciones con Elena Osorio, hija del «autor de comedias» Jerónimo Velázquez y su detención en el corral de la Cruz durante una representación, seguida por su destierro de Madrid durante un plazo de ocho años, habían ocurrido veinte años antes. En el intervalo había quebrantado dicho destierro y venido a Madrid para raptar a la que sería su primera esposa, Isabel de Urbina; se había alistado como voluntario, a pocos días de su casamiento, en la incorrectamente llamada Armada Invencible; había vivido en Valencia con su esposa y trabado allí conocimiento con Guillén de Castro y otros dramaturgos de esa importante escuela; había trabajado en calidad de secretario del duque de Alba en Alba de Tormes, donde murió su mujer; había sido procesado por amancebamiento con Antonia Trillo; se había casado con su segunda esposa, Juana Guardo, después de su vuelta a la corte; había mantenido relaciones con su gran pasión amorosa, Micaela Luján; y había trabajado como secretario del duque de Sessa. Durante esos azarosos y ajetreados años Lope escribió un extraordinario número de comedias, entre las que destacan *Los comendadores de Córdoba*, *Los locos de valencia*, *La noche toledana*, *El secretario de sí mismo*, *El anzueto de Fenisa*, *El castigo del discreto*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Lo fingido verdadero* y *La dama boba*. PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA pertenece, pues, a una época de plenitud en la vida de Lope, cuando su dominio de la escena española era absoluto e incontestable.

ESCENIFICACIÓN

En 1608 había dos corrales de comedias en Madrid: el corral de la Cruz y el corral del Príncipe. El primero, que databa de 1579, estaba situado en lo que es hoy el último tramo de la calle Espoz y Mina, entre la calle de la Cruz y la plaza de Ángel. Su orientación era, pues, de norte a sur, con el escenario en el extremo sur. El del Príncipe ocupaba el lugar donde se levanta en la actualidad el teatro Español y su orientación era de este a oeste, con el tablado en el extremo oeste. El público veía la comedia de pie sobre un patio o en taburetes junto al tablado; y desde las ventanas, balcones y desvanes de las casas adyacentes al corral. El edificio de la fachada, frente al tablado, contenía una serie de aposentos o palcos y las dos cazuelas para mujeres. La cazuela principal estaba situada debajo del palco de Madrid, donde se sentaban el alcalde y los concejales, y la alta, en la planta tercera. Las gradas laterales y el tablado de la representación estaban cubiertos por sendos tejados colgadzios, apoyados sobre pies derechos. Como las representaciones tenían lugar por la tarde, el toldo se utilizaba los días de sol para evitar que hubiese zonas de luz y oscuridad en el corral, lo cual hubiese dificultado la visibilidad de los actores en el tablado, especialmente en el corral de la Cruz, que tenía su tablado en el extremo sur. También mejoraría considerablemente la acústica, ya que evitaría que la voz de los actores se escapara por el claro que dejaban los tejados colgadzios sobre el patio (Ruano, 1991).

La mayoría de las comedias de Lope —especialmente después de su regreso a Valencia— fueron escritas para ser representadas en los corrales madrileños y sólo en segundo lugar para ser leídas en su forma impresa. Naturalmente, la escenificación original del PERIBÁÑEZ lopesco ha desaparecido para siempre, sin haber dejado rastro documental alguno. Pero para comprender el impacto que pudo tener en el público para el cual fue concebida y para evitar errores en reposiciones modernas, es importante que intentemos reconstruirla mental-

mente. Para conseguirlo, el lector moderno ha de olvidar toda idea de un teatro tradicional, con escenario de embocadura, salidas laterales y decorados más o menos realistas. El tablado de los corrales madrileños se adentraba en el espacio del público, el cual lo rodeaba en tres de sus lados. No existía, pues, esa separación entre actor y espectador a que nos han acostumbrado los teatros modernos. El actor del XVII estaba segregado del público sentado en las gradas laterales, a los lados del tablado de la representación, por barandillas, y del espectador de a pie por un tablado de unos seis pies (1,68 m) de altura. Pero su proximidad al espectador era muchísimo más pronunciada que la obtenida en un teatro moderno. El actor se encontraba representando entre su público, al cual hablaba directamente, y no se hallaba en esa especie de túnel o pantalla tridimensional que forman la embocadura y los laterales de un teatro moderno.

De esta liberación del actor de un espacio escénico cerrado, que recuerda a la de un circo o a la de una representación en la calle, se siguen dos consecuencias importantes. Primero, todas las salidas y entradas de los actores habían de realizarse por la parte de atrás del tablado y, segundo, no podían erigirse decorados en el mismo tablado de la representación. Cuando una comedia requería el uso de decorados o accesorios escénicos se utilizaba el «teatro», una estructura de madera de tres niveles encajada en el edificio que había detrás del tablado de representación. El «teatro» del Príncipe tenía una altura total de unos 26 pies (7,28 m) y los tres niveles que lo componían eran denominados, respectivamente, «vestuario» (porque allí estaba efectivamente situado el vestuario de mujeres —el de hombres se encontraba debajo del tablado—), «corredor primero» y «corredor alto». Encima de ellos estaba el «desván de los tornos», que servía para bajar y subir las máquinas teatrales —nubes, canales, etc.— que requerían las llamadas comedias de tramoyas. Como la escenificación de PERIBÁÑEZ no requiere aparato o artilugio escénico alguno, no nos detendremos en este aspecto de la escenificación en el Siglo de Oro.

El «vestuario» tenía en el corral del Príncipe una altura de diez pies (2,80 m), y cada uno de los corredores encima de él, unos ocho pies (2,24 m). Estos corredores estaban provistos de unas barandillas o antepechos (quizás seis por corredor) que tenían 4 pies (1,12 m) de altura. Los dos pies derechos que sostenían los dos corredores segmentaban la fachada del «teatro» en nueve espacios, tres por nivel. Cada uno de estos espacios podía cubrirse por cortinas, cuya función en las representaciones era no sólo permitir las salidas de los actores al tablado, sino también ocultar a los músicos (cuando éstos no aparecían en el escenario) y revelar al público cualquier tipo de decoración, apariencia, tramoya o accesorio escénico que se erigiese al fondo del tablado (Ruano, 1988).

Vestuario teatral

La indumentaria teatral, uno de los elementos más importantes de la escenificación de la Comedia, adquiere en PERIBÁÑEZ una significación fundamental. En los albores de la Comedia, la representación teatral era de una pobreza absoluta. Tres testimonios contemporáneos lo confirman. El primero es de Juan Rufo, en su poema «Alabanzas de la Comedia», publicado por primera vez en 1596 en Toledo (Blecua, 1972, pág. 348):

¿Quién vio, apenas ha treinta años,
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza,
y sus más que humildes paños?²
¿Quién vio que Lope de Rueda,
inimitable varón,
nunca salió de un mesón,
ni alcanzó a vestir de seda?

² Se refiere a las cortinas al fondo del tablado.

Seis pellicos y cayados,
dos flautas y un tamborino,
tres vestidos de camino
con sus fieltros gironados;
una u dos comedias solas,
como camisas de pobre,
la entrada, a tarja de cobre,
y el teatro, casi a solas,
porque era un patio cruel,
fragua ardiente en el estío,
de invierno, un helado río,
que aun agora tiemblan dél...

El segundo es de Cervantes, en el famoso Prólogo a sus *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos*, de 1615. En tiempos de Lope de Rueda, nos dice, «todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos». El tablado de la representación consistía en «cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos [0,84 m]». También se necesitaba, claro, una cortina, para las entradas y salidas de los actores: «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo» (Sevilla y Rey Hazas, 1987, pág. 8). En este pasaje, Cervantes resume los ingredientes mínimos y esenciales de una representación teatral en el siglo XVII: el tablado, la cortina que cubría el vestuario, la vestimenta de los actores y la música. Desde los albores de la Comedia, pues, el tablado carecía de cortina de boca y de laterales. Los actores tenían que entrar y salir de escena por la cortina del foro.

El tercero es de Juan de la Cueva, quien, en su *Ejemplar poético*, también alude a las representaciones antiguas de Lope de Rueda:

El pueblo recibía muy contento
tres personas no más en el tablado,
y a las dos solas explicar su intento.
Un gabán, un pellico y un cayado.
un padre, una pastora, un mozo bobo,
un siervo astuto, y un leal criado...

(Epístola III, vv. 553-558).

Entre los dos Lopes, Rueda y Vega, la vestimenta teatral había cambiado tanto que este último no pudo menos de comentar en su *Relación de las fiestas en la canonización de San Isidro*, que «ahora representan las galas como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de sus acciones». Pero ya antes, según Cervantes en ese mismo Prólogo a sus Comedias y Entremeses, en tiempos de un tal Navarro, natural de Toledo, había mejorado mucho el aspecto visual de las representaciones: «[Navarro] levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles» (Sevilla y Rey Hazas, 1987, pág. 9). En efecto, los «cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y [las] cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados» se habían convertido para principios del siglo XVII en soberbios, ostentosos y enormes hatos, que provocaban la indignación de los moralistas de la época, tanto que, ya en 1598, en un Memorial impreso que la villa de Madrid dirigió al rey Felipe II, los defensores de la Comedia se vieron en la necesidad de justificar la vestimenta teatral: «decir que es dañoso que vistan las comediantas tan costosamente y con tanta riqueza sedas y oro no parece de mucho caudal, porque aun si generalmente esto fuese prohibido a todos los vasallos reales de V. M. se debería permitir a estos representantes, así porque sus actos son festivos, y así debe serlo el hábito» (Cotarelo, 1904, pág. 423). El hato de los representantes era tal que, a menudo, se necesitaban varias bestias de carga para transportarlo. En 1605, por ejemplo, Antonio Granados tuvo que alquilar veintidós mulas para llevar a su compañía de Toledo a Sevilla (San Román, 1935,

pág. 112). Muchas de ellas serían utilizadas para transportar el hato de la compañía. La ropa que el autor Bartolomé Romero dejó en resguardo por el dinero que le prestó Miguel Navarro, carretero, para trasladarse de Valencia a Zaragoza en 1638 ocupaba tres arcas (Esquerdo, 1978, págs. 474-476). En 1612, Nicolás de los Ríos pagó 128 reales «del alquiler de cuatro acémilas y dos moços que les llebaron el ato de cinco dias con toda costa» (Pérez Pastor 1901, pág. 358).

Existe abundante evidencia documental de la variedad y costo de la indumentaria teatral. Hugo Rennert (1909, págs. 104-110) menciona lo importante que era el vestuario para los actores. Era lo de más precio que poseían y, como a menudo se encontraban en dificultades financieras, era también lo primero que empeñaban. Antes de finales del siglo XVI, Sebastián de Montemayor y su mujer Ana de Velasco habían pagado la fabulosa cantidad de 100 ducados por «una basquiña y un manteo, ricos, para representar» (Pérez Pastor, 1901, pág. 337). En 1602, Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso de Paniagua pagaron 2.038 reales a Diego López de Alcaraz por veinticuatro vestimentas teatrales, y solamente 600 reales por seis comedias. Las vestimentas incluían una ropa de terciopelo amarillo, otra de brocatel azul, capellares, cotas, faldas y tunicelas de damasco, calzones de tafetán, los inevitables pellicos, vestidos de moros, un vestido de francés y tres vestidos de ángel (Pérez Pastor, 1901, pág. 63). En 1605 el hato que Baltasar Pinedo vendió a Juan Granados incluye más de doscientos artículos de vestuario teatral, entre otros un vestido de María de damasco blanco, una tunicela de tafetán para la Fama, un pellico largo de la China, un pellico de corderillas, cinco tunicelas de demonio, dos sombreros de tafetán de Cardenal, siete bonetes de moros, ocho caperuzas de villano, cinco gorras y tres capirotos de locos, siete monteras y dos turbantes (Pérez Pastor, 1907, págs. 369-371).

Vicenta Esquerdo (1978) ha publicado una serie de documentos notariales en que se inventarían varios hatos de compañías que se encontraron en dificultades financieras al pasar

por Valencia. Estos documentos, que datan de 1617 a 1665, confirman la variedad de trajes y utilería teatral que utilizaban los actores, incluso a principios del siglo XVII. Muchos de los artículos inventariados muestran que los vestidos eran altamente convencionales. Veamos algunas descripciones: «un vestido de villano de color de grana, con passamanos de naranjado y verde» (pág. 454); «un sayuelo de labradora con su delantal de lama de plata azul, guarnecido con passamanos de oro» (pág. 463); «un vestido de labradora de raxeta cavellada, saya corpiño, delantal y gavaneta, con flequesillo de hilo blanco» (pág. 476); «un vestido de villana de alama melocotonada, que es sayuelo y devantal» (pág. 485); «un vestido de villana de perpetuan, noguerado, guarnecido con cintas de Santa Isavel, que es vasquiña y jubón» (pág. 468); «un vestido de labrador, calzón y sayo y polaynas de gorguerán cavellado, con guarnición de plata» (pág. 508); «un vestido de villano, calzón y ropilla de razillo negro y dorado» (pág. 509). Ni que decir tiene que cualquier parecido entre estos vestidos y los que llevaban los verdaderos campesinos de la época debía ser pura coincidencia. Las vestimentas teatrales eran concebidas no tanto para reproducir realísticamente el vestuario de un campesino o un emperador como para comunicar al público, como si fuesen etiquetas, la condición social del personaje. En su nivel más básico, la vestimenta establecía si un personaje era noble o campesino, rey o soldado, pobre o rico, eclesiástico o artesano. Pero también podía servir, como veremos en PERIBÁÑEZ, para informar al público del lugar donde se desarrollaba la acción e incluso de la hora del día en que tenía lugar.

Como el mismo título indica, los protagonistas de PERIBÁÑEZ son representantes de dos clases sociales: el campesinado, encamado por Peribáñez, cuyo nombre es ya de por sí emblemático de la clase social a que pertenece, y la nobleza. Todos los personajes de la comedia pertenecen a uno u otro mundo social, y visten de la manera apropiada a ese mundo. La primera acotación pone ya de manifiesto la importancia de la indumentaria. Lope nos recuerda que estamos presenciando una

«*boda de villanos*» y que Costanza es una «*labradora*», esto es, que ha de aparecer vestida de labradora. Todavía en la primera jornada, antes de partir para Toledo, Costanza, Inés y Casilda hablan de la ropa que llevan. Costanza tiene «unos cuerpos llenos / de pasamanos de plata» (vv. 669-670), con un sayuelo. Casilda irá «de terciopelo / sobre encarnada escarlata» (vv. 672-673), que es el vestido apropiado a una casada. Costanza iba a ponerse una basquiña de palmilla de Cuenca que le había prestado una amiga, etc. Al final de esta primera jornada, una acotación describe la vestimenta de las tres villanas de la siguiente manera: «*Entren Inés y Costanza y Casilda con sombreros de borlas y vestidos de labradoras a uso de la Sagra*» (v. 966). Luego, el Comendador pide al pintor que retrate a Casilda «con las mismas patenas, / sartas, camisa y sayuelo» (vv. 1026-1027) que lleva en ese momento. Todas estas ropas son apropiadas a la condición social de las villanas. Cuando Casilda, imprudentemente, sugiere a Peribáñez que pida un sombrero al Comendador, él, dándose cuenta de la impropiedad de la petición, responde que no, «porque plumas de señor / podrán darnos por favor / a ti viento y a mí peso» (vv. 783-785). La seducción de Casilda se ejecuta, de acuerdo con el Comendador, de la manera apropiada a su clase social. Si la mujer en cuestión fuese una dama, en vez de arracadas y mulas, don Fadrique hubiese comprado «cadenas de diamantes, brincos, perlas, / telas, rasos, damascos, terciopelos» (vv. 808-809). Los dos protagonistas también se definen por su indumentaria. Peribáñez, satisfecho de su condición de villano, dice al Comendador «que no trocara a este sayal grosero / la encomienda mayor que el pecho cruza / de vuestra señoría» (vv. 876-878). Y Casilda diferencia claramente entre el Comendador y su marido cuando declara que

más que quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida (vv. 1594-1597).

Es precisamente esta capa guarnecida del Comendador la que lo delata cuando quiere abrirse paso entre los dormidos segadores. Llorente nota que el intruso «trae capa con oro» y Mendo concluye que «mátenme aquí / si no es el Comendador» (vv. 1505-1507). La capa de oro del Comendador, como la pardilla de Peribáñez, sirven además para caracterizarlos. La sobriedad de Peribáñez está perfectamente expresada por esa capa de labrador, mientras que la imprudencia del Comendador queda fijada en la mente del espectador mediante su capa dorada, ya que, como indica Luján: «Nunca a las cosas de amor / va de color el discreto» (vv. 2600-2601).

El vestuario en PERIBÁÑEZ también sirve para engañar. Luján se disfraza de segador para entrar en la casa de Peribáñez: «tanto el apariencia engaña» (v. 1287). Y, como veremos después, Peribáñez logra burlar al Comendador con sus galas de capitán «A LO GRACIOSO», y persuadir al Rey de que lo perdone al final de la comedia con su vestimenta de «*labrador, con capa larga*» (v. 3008). El vestuario teatral en PERIBÁÑEZ sirve, pues, no sólo para añadir un cierto realismo folclórico, sino también para caracterizar a los personajes, situarlos en su clase social, establecer el lugar de la acción y afectar el curso del argumento de la comedia.

El lugar de la acción

Para reconstruir la escenificación original de una comedia del Siglo de Oro es esencial, en primer lugar, dividirla en los cuadros que la componen. La división en cuadros es más importante incluso que la división en jornadas, ya que los cuadros constituyen los bloques fundamentales sobre los que se erige la estructura dramática. Los cuadros nos ayudarán no sólo a comprender el ritmo y la configuración dramática de una comedia, formada a menudo de contrastes y paralelos, sino también su escenificación. Un cuadro puede definirse como una acción dramática ininterrumpida que tiene lugar en

un espacio y tiempo determinados. La palabra «cuadro» no es, naturalmente, la utilizada por los dramaturgos en el siglo XVII. Al igual que sus contemporáneos ingleses, la gente de teatro los denominaba «scenas». Efectivamente, José Pellicer las llama *scenas* o *salidas* en su «Idea de la comedia en Castilla», al observar que la perfecta comedia debe estar dividida en tres jornadas y cada jornada en tres escenas o salidas (Dixon, 1989, pág. 46). Si hoy se prefiere la palabra «cuadro» es simplemente para evitar la confusión que se originaría entre las escenas originales y las que los editores decimonónicos impusieron en sus versiones impresas de comedias.

El final de un cuadro se indicaba generalmente dejando el tablado vacío durante unos segundos. Lo inverso, sin embargo, no es cierto: un escenario vacío, a no ser que vaya acompañado de una ruptura temporal o espacial en la acción de la comedia, no indica necesariamente el final de un cuadro. Aunque no se utilizasen decorados al fondo del tablado, ni hubiese telón de embocadura que bajara y subiera al final de cada cuadro, no hay duda de que estos intervalos, cuando toda actividad escénica cesaba por unos segundos, daban a la comedia un ritmo parecido al de los movimientos de una sinfonía. Al llegar al final de uno de ellos, el público se preparaba instintivamente no sólo para una transición en el tiempo y lugar dramático, sino también en la atmósfera y tensión dramática. La división en cuadros permitía al dramaturgo abandonar temporalmente un conflicto dramático para presentarnos como contraste una escena de paz y tranquilidad; o cambiar de la intriga de los señores a la de los criados; o mudarnos del campo a la corte o del interior al exterior de una casa; o dejar transcurrir un período más o menos largo de tiempo.

La división en nueve cuadros (tres por jornada) de que habla Pellicer es un ideal, logrado a veces en algunas comedias de Calderón y otros dramaturgos, pero no una ley inquebrantable. El PERIBÁÑEZ lopesco está, de hecho, dividido en dieciocho cuadros de la siguiente manera:

I.i	Casa de Peribáñez	vv.	1-511
I.ii	Casa del Comendador	vv.	512-661
I.iii	Casa de Peribáñez	vv.	662-785
I.iv	Casa del Comendador	vv.	786-907
I.v	Calle de Toledo	vv.	908-1049
II.i	Sala del cabildo	vv.	1050-1199
II.ii	Casa del Comendador	vv.	1200-1367
II.iii	Casa de Peribáñez (portal)	vv.	1368-1651
II.iv	Taller del pintor	vv.	1652-1795
II.v	Casa del Comendador	vv.	1796-1856
II.vi	Camino de Ocaña	vv.	1857-1943
II.vii	Casa de Peribáñez	vv.	1944-2085
III.i	Casa del Comendador	vv.	2086-2309
III.ii	Calle de Peribáñez	vv.	2310-2501
III.iii	Casa del Comendador	vv.	2502-2613
III.iv	Calle de Peribáñez	vv.	2614-2755
III.v	Casa de Peribáñez	vv.	2756-2907
III.vi	Alcázar de Toledo	vv.	2908-3131

El lugar donde se desarrolla la acción de cada cuadro puede deducirse de diversas maneras. Sabemos que el primer cuadro del primer acto tiene lugar en una habitación interior de la casa de Peribáñez porque cuando el Comendador recobra el sentido, Casilda le dice que se halla «en el aposento / desta humilde casa mía» (vv. 330-331). Más tarde el Comendador ordena a Luján que la silla de manos que le han traído «no pase del portal» (v. 367), reforzando la idea de que nos encontramos en el interior de la casa. En el interior de la casa de Peribáñez ocurren también cuadros I.iii, II.vii y III.v. Los vestidos de las tres mujeres, con cuya entrada comienza el primero de ellos, ya anunciarían al espectador contemporáneo que la acción tenía lugar en el interior de la casa. Poco después, Peribáñez entra para declarar que el carro está aderezado (v. 766) e Inés dice: «Pues vámonos a vestir» (v. 779), sugiriendo que las campesinas llevan en esta escena vestidos de casa. El séptimo y último cuadro del segundo acto también tiene lugar en el interior de la casa de Peribáñez,

como ya revelarían los vestidos de casa de Casilda e Inés y la alusión a los reposteros del Comendador (v. 2030). En el quinto cuadro del tercer acto, Peribáñez anuncia que se encuentra en su casa (v. 2756), donde efectivamente entrará más tarde el Comendador en busca de Casilda. En este cuadro y en el primero del primer acto se menciona que hay un portal adyacente a esta habitación interior. En el primero de ellos, el Comendador, como ya vimos, pide que la silla que le traen no pase del portal y, en el segundo, Peribáñez declara que Luján e Inés cayeron muertos, después de salir de escena, en ese portal (v. 2896). En ese mismo portal es precisamente donde se desarrolla la acción del cuadro II.iii, como indica Casilda en vv. 1392-1394 («duermen en el portal / los segadores») y confirman lo mismos segadores cuando entran y se tumban a dormir sobre el tablado.

Dentro de la geografía imaginaria de la comedia sacamos, pues, una idea bastante exacta de la casa de Peribáñez. Es una casa en una calle de Ocaña, pared por medio de la de su amigo Antón, con zaguán, azotea y dos plantas, en la más alta de las cuales se encuentra el dormitorio de Casilda y la ventana desde la cual habla al Comendador. La habitación interior que Casilda llama «apósito» y en la cual cuelgan los reposteros del Comendador y se guardan unas sacas de harina es probablemente el «hogar», o habitación principal de una casa de campesinos en el siglo XVII (Gutiérrez Nieto, págs. 65-66). En la parte trasera de la casa se encuentran la huerta y las dependencias para los animales domésticos, enumerados en gran detalle por Peribáñez cuando se introduce en su casa después de pasar por la de Antón (vv. 2756-2795).

Formamos una idea mucho menos precisa de la casa del Comendador, en la cual se desarrollan seis cuadros de la comedia: I.ii, I.iv, II.ii, II.v, III.iii. La razón es que, dramáticamente, es menos importante que la de Peribáñez. El espectador ha de conocer la casa del labrador perfectamente, no sólo porque refleja la personalidad del matrimonio, sino porque es necesario que aprecie la enormidad de la agresión del Comendador en todos sus detalles. La casa del agresor, por el contrario, no nos dice nada sobre