

## RELECCIÓN DEL «PERIBÁÑEZ»

La calidad literaria del *Peribáñez* aparece hoy incontestada, sobre todo después de los elogios entusiastas que Menéndez Pelayo hizo a esta obra: «*Todo* está admirablemente estudiado, el paisaje y las costumbres... *Nada* en su poesía es vago ni abstracto: *todo* habla a los ojos. Las labradoras visten al uso de la Sagra, con patenas, sartas, sayuelo y sombreros de borlas: la basquiña de Constanza es de palmilla de Cuenca: las mulas que el Comendador regala a Peribáñez fueron compradas en la feria de Mansilla, etc...»<sup>1</sup>.

Con esta valoración tan absoluta (todo-nada), Menéndez Pelayo expresó lo que más le agradaba en esta comedia de Lope: la sencillez de la acción, no complicada por ninguna otra acción secundaria; la verdad de la observación; la llaneza del estilo y de la composición, debida también a que la obra se inspirase en el mundo concreto de la vida rural. Observando la vida en sus manifestaciones más genuinas y elementales, los trabajos del campo, los amores, las fiestas del pueblo, etc., el *Peribáñez* se destacaba por su apego a la realidad y a la historia de España. Con esta obra Lope nos daba una prueba decisiva de su admirable «poder de la visión», ya que las escenas del *Peribáñez* producían la misma «ilusión de la vida». Más que nunca, Lope se confirmaba como el gran poeta «natural» que era, «Naturdichter», como había escrito ya Grillparzer.

Al juicio de Menéndez Pelayo, sin embargo, no le faltan restricciones: el *Peribáñez* tenía sus defectos, sus «manchas», que al fin y al cabo no hacían más que resaltar la alta calidad estética del conjunto. Estos defectos se hallaban lógicamente en las escenas carentes de «naturalidad», clasificadas de «*inverosímiles y amaneradas*». Por eso mismo, a don Marcelino no le gustó el «incidente del retrato» (el Comendador manda hacer un retrato a la campesina Casilda). Sobre el tema del retrato, que para nosotros no es un mero incidente, volveremos más adelante. Tampoco Menéndez Pelayo encontró gracia al abecé de los novios («de un mal gusto abominable»), ni al («estúpido») juego del vocablo de Peribáñez

<sup>1</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope*, V, Madrid, 1949, página 45.

—personaje, que descompone Ocaña en «Oh caña, la del honor...». Y la misma fidelidad a su gusto estético-literario lo hace condenar la «grosería» de algunos chistes y, sobre todo, las tercerías del Comendador, «repugnantes para el gusto de ahora»<sup>1</sup>.

La crítica contemporánea, más familiar con el concepto de barroco (aunque fue el mismo don Marcelino quien usó la expresión de «barroquismo literario», mucho antes que Woelfflin), si no está conforme con las observaciones antes mencionadas, continúa elogiando la verdad, la sencillez y la llaneza del *Peribáñez*. Ningún estudio reciente ha intentado rectificar la tesis de Menéndez Pelayo, pese a lo que pudiera contener de subjetivo y de romántico. Muy al contrario, la armonía de la composición, la sencillez y la verdad del *Peribáñez*, aparecen como criterios constantes. Para los editores Aubrun y Montesinos<sup>2</sup>, así como para los demás críticos modernos, la obra sigue siendo admirable, «très simple et très vraie», destacándose por su composición ponderada y rígida, en la que todos los elementos del conflicto dramático (armonía de la vida rural, y codicia, ofensa y defensa de la honra) aparecen integrados con portentoso equilibrio «mantenido sin desfallecimientos en toda la comedia»<sup>3</sup>.

Algo más matizada nos parece la interpretación de E. M. Wilson, autor de unas páginas muy valiosas sobre esta obra de Lope<sup>4</sup>. Para Wilson, el *Peribáñez* es sencillo solamente a primera vista, ya que, al leerlo bien, se distingue no por su llaneza, sino por la extraordinaria riqueza de su lenguaje; donde riqueza viene a decir *variedad y complicación*. Wilson nos propone una lectura sobre varios planos: al estudiar el lenguaje poético de esta comedia (y solamente de ella, sin compararla con otras comedias lopescas), señala por primera vez la *estratificación jerárquica* de este lenguaje, jerarquía entendida, en primer lugar, con una dimensión *social*. Al tema fundamental de la obra —la lealtad y la responsabilidad entre señor y vasallo, entre el pueblo, los nobles y el rey— corresponde la distinta procedencia de ciertas palabras, principalmente de ciertas imágenes. Wilson lo expresó así: para el rústico de Lope el olor del vino vale tanto como para su señor el perfume de una rosa.

<sup>1</sup> *Id.* V, p. 48.

<sup>2</sup> J. F. MONTESINOS y CH. AUBRUN, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Hachette, París, 1943, p. XXIII y ss.

<sup>3</sup> A. ZAMORA VICENTE, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Clásicos Castellanos, Madrid, 1963, p. XIX.

<sup>4</sup> M. WILSON, *Images et structure dans «Peribáñez»*, *Bulletin Hispanique*, 1945, LI, pp. 125-59.

En el *Peribáñez* resulta fácil distinguir, por un lado, metáforas y comparaciones rústicas, *concretas*, y, por otro lado, imágenes más selectas, a menudo *abstractas*. Junto con los rasgos populares, con los modismos dialectales, encontramos imágenes sobre todo *terrenas*: flores, frutas, productos de la tierra, animales. Son comparaciones inmediatas, directas y nada rebuscadas, propias de un lenguaje concreto y adherido a la vida campesina. El lenguaje del Comendador, y el de la corte, son cultos, más abstractos, pues prevalecen en ellos comparaciones de tipo astronómico-científico y, como dijo Wilson, imágenes *celestes*: esfera, rayo, sol (dicho para Casilda), ángel, astro, etc. De tal forma se puede concluir que el lenguaje lopesco respeta, hasta cierto punto, el orden social, imitando el habla de los diferentes grupos, sin que éstos lleguen a condicionar dicho lenguaje <sup>1</sup>.

El *Peribáñez*, sin embargo, nos presenta un conflicto social. Es el drama de una profunda alteración del orden y de su restauración. Este conflicto aparece precisamente en el *trueque de objetos y palabras*: los reposteros y alfombras en la humilde casa de Peribáñez son elementos de *disonancia*, amenaza de engaño, igual que la máscara del segador, bajo la cual se ha escondido el Comendador. Mientras estos objetos no vuelvan a su sitio y el Comendador no consiga domar sus instintos, el orden no se restablecerá.

El mérito del trabajo de Wilson consiste en haber puesto en íntima relación lenguaje y tema de la obra. Su crítica empieza muy acertadamente con un análisis detallado del lenguaje, donde éste aparece más denso y más fecundo, en las metáforas e imágenes. No cabe duda de que en este aspecto el trabajo ha logrado su fin. Wilson, sin embargo, pretendió más: que el análisis y la clasificación del lenguaje poético ilustrasen también la estructura del *Peribáñez*. Pero al suponer esto, confundió la estructura con el «tema» o argumento de la obra, el conflicto social, así que su trabajo nos debe, al final, algo.

Si se considera el *Peribáñez*, como un drama de temática social, se tropieza con una seria dificultad al valorar ciertas partes de la comedia, con carácter sólo ornamental, aparentemente. Hay toda una cadena

---

<sup>1</sup> Consideréuse las reservas que hizo a este propósito un estudio de carácter sociológico, N. SALOMÓN, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, demostrando el origen bíblico de ciertas fórmulas: «ici, à des notes rustiques authentiques le poète mêle parfois des traits cultistes et maniérés qui nous ramènent à des images plus conventionnelles et, reprenant la formule de P. Luis de León à propos du Cantique des Cantiques, nous dirions volontiers que dans cette comedia (*Peribáñez*), l'Époux et l'Épouse ne parlent pas toujours «como gente de aldea». (p. 395).

de metáforas que Wilson casi no menciona, las mismas que Menéndez Pelayo tachó de «amaneradas». Es, sobre todo, el motivo del *retrato* y, tras él, todo un grupo de episodios que constituyen lo que llamaremos «el tema de la imagen».

El Comendador, que ha seguido a Casilda en su peregrinaje a Toledo, donde se celebra la Asunción de la Virgen, manda por un pintor, para que éste le haga el retrato de la hermosa campesina. El marido de Casilda, Peribáñez, acaba por descubrir ese mismo retrato en el taller del pintor, lo que originará sus violentos celos y una primera grave crisis en su vida conyugal. De leerse toda la obra, este episodio del retrato no es nada casual ni aislado, y no estamos de acuerdo con Menéndez Pelayo que «lo vería más bien en un drama novelesco o palaciego»<sup>1</sup>.

Ante todo, no es exacto que el *Peribáñez* sea solamente una tragi-comedia de «costumbres campesinas». Al lado de la villa de Ocaña y de su ambiente rústico, campestre, tenemos el medio ciudadano de Toledo, y por encima, la corte real, en el punto más alto, en el Alcázar de Toledo. El rey, sin embargo, no se detiene siempre allí. Aparece en lugares distintos: va a proseguir la guerra por Andalucía, o se asoma a su pueblo en las calles de Toledo. Sólo al final estará en su palacio real, cuando tenga que hacer justicia.

Lo que dijo Wilson de las metáforas y del estilo vale también para el *espacio* en que se desarrolla la acción. Hay *dos espacios* distintos que alternan: a la violenta corrida que se celebra en el pueblo, a los campos de trigo, a los olivares, es decir, a la *naturaleza*, se opone el mundo de la ciudad, mundo construido y hecho por el humano ingenio, más refinado y más culto que la aldea. Aquí sacerdotes, pintores y el mismo rey confluyen para moverse en procesión venerando una preciosa imagen de la Virgen. En la alternancia aldea (o villa) -ciudad se refleja, a la vez, el contraste *naturaleza-arte*.

Si la imagen de la Asunción señala el último destino y fin de todo lo humano, su espiritualización, su glorificación, la ciudad de Toledo, que a esta imagen rinde honores, aparece como «octava maravilla», ciudad de las ciudades, nueva Roma, *imagen y modelo* de otras capitales que el mundo cristiano ha venerado en su historia. Nueva ciudad santa, se parece a aquella Roma «donde Cristo es romano»<sup>2</sup> y remite por su admirable belleza— a un mundo sobrenatural.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, V, p. 48.

<sup>2</sup> DANTE, *Div. Com.*, *Purg.* XXXII, 102.

*Es otava maravilla  
es corona de Castilla,  
es su lustro y ornamento,  
es cabeza, Condestable,  
de quien los miembros reciben  
vida, con que alegres viven;  
es a la vista admirable.*

Son las palabras del rey Enrique III, quien, al llegar con su condestable a Toledo, se declara «apasionado de su rara hermosura». A la vista de su querida ciudad, exclama:

*Como Roma, está sentada  
sobre un monte, que ha vencido  
los siete por quien ha sido  
tantos siglos celebrada*<sup>1</sup>.

Desde las primeras obras de Lope, Toledo asoma con semejantes atributos. Es evidente que el poeta se basa, cada vez que se le ocurre representarlo, en una interpretación tópica de la ciudad, familiar a su tiempo así como a toda la Edad Media: la «*civitas Dei*» de S. Agustín. Al proseguir la lectura del *Peribáñez*, no hemos de perder de vista esa fuente de inspiración. No es una casualidad si el lenguaje de Lope, para describir la capital del reino, se enriquece con metáforas neoplatónicas. Toledo «sirve a su sol de luminosa esfera»<sup>2</sup>, porque continúa la ilustre tradición de las ciudades santas y santificadoras, tales como Roma o Jerusalén. Y de esta última ciudad se dice en otro lugar que merece el apellido de «santa, hermosa y fuerte» y, precisando aún más, que es «*divino claustro soberano, donde la vil naturaleza nuestra, perfeccionó su humilde ser humano*»<sup>3</sup>. Lo que hay de particular en esta representación de Toledo es la presencia de rasgos físicos, humanos (cabeza-capital, miembros-pueblo), y, al mismo tiempo, la espiritualización de esos rasgos. Toledo es «cabeza» de un cuerpo magníficamente vestido y ornado, es aquí modelo, estatua, *abstracción* de algo vivo y transitorio. Con todo el sentido ideal que incluye, la ciudad surge, ante todo, como *presencia física*, con su belleza «a la vista admirable», de la que el rey está apasionado. Su aparición sensible, empero, es a la vez *imagen de algo más alto*, y como tal nos eleva a la contemplación: es lo que le pasa al rey, cuando se apresta a entrar en la catedral. Esta imagen tan perfecta

<sup>1</sup> *Peribáñez*. Clásicos Castellanos., *op. cit.*, versos 921-927; 928-931.

<sup>2</sup> *La Jerusalén Conquistada*, II, 29.  
*Id.*, III, 6 y 8.

no puede inspirar al rey sino «amor perfecto»<sup>1</sup>, actitud que viene a contrastar con la pasión deshonesto del Comendador.

De tal forma, entre Toledo, *imagen* del reino, y la *imagen de la Virgen* llevada en procesión, se establece un paralelismo revelador. Las dos se exhiben a los ojos, a los sentidos, para abrir una perspectiva hacia lo alto, para despertar el «ojo del intelecto», que reconoce en ellos valores espirituales y *perdurables*. Son éstas, precisamente, las dimensiones de la pintura religiosa del tiempo, sobre todo después del Concilio de Trento, cuando el arte se sirve de los detalles más realistas y se acerca a lo más terreno solamente para transportarlo, con un juego de perspectivas muy refinado hacia un plano superior, espiritual-ideal, de tal manera que él que contempla, impresionado y conmovido, pasa directamente, con un raptó genial de su intelecto, desde una multitud de sensaciones e impresiones al conocimiento<sup>2</sup>.

Una inserción de filosofía platónica. Hasta ahora hemos analizado dos escenas, que parecen tener una función meramente ornamental. Pero hay más: se habla, en el *Peribáñez*, de otra imagen santa, y de ella conviene decir algo análogo. Si Peribáñez va a ver al pintor toledano en su taller, es para llevarle una *pintura* de San Roque, que la cofradía de Ocaña quiere hacer restaurar. En la villa la imagen del santo titular debe ser objeto de gran veneración. Significa allí lo que la Virgen para los toledanos. A propósito de esta pintura, seguramente muy vieja, hay entre los campesinos quien quisiera sustituirla por otra, «más grande, para que tenga más vista» (II51-54) en las procesiones. Lope se burla un poco de tanta ingenuidad pueblerina. No parece aprobar la aplicación de valores materialistas en una cuestión de arte sacro, ya que condena el deseo malsano de esta gente que quiere, solamente para estar al día, trocar una pintura antigua por otra moderna y mayor, como si la imagen de un santo fuese un objeto útil cualquiera. Quien

<sup>1</sup> «Amor perfecto» en el sentido neoplatónico de León Hebreo. Véanse sus *Diálogos de amor*, *passim*.

<sup>2</sup> Lope de Vega conoce las teorías neoplatónicas sobre el arte como actividad creadora, divina (véase lo que dice César en la *Dorotea*, acto IV, 2, quien recuerda a Marsilio Ficino). Pero las observaciones del autor en el asunto varían. Aristotélico en la *Arcadia*, libro III, dice del pintor que «va imitando a la Naturaleza los actos, la semejanza del hombre o de otro animal cualquiera, hasta sacar la imagen y retrato»; en cambio se lee, en la *Silva* del diálogo V de Carducho, (cit. por MANUEL RUIZ Y LAGOS CASTRO, *Temas de Lope de Vega*, Misc., Granada, 1962) el siguiente elogio de la pintura: «*A tí en perspectiva / acercas lo más lejos / entre confusas nieblas y reflejos / dulce mentira viva / engaño que deleita de tal suerte / que por menos hermoso / deja lo natural quien llegue a verte*». Y más adelante: «*Tu (la pintura) exenta, en fin, de las comunes leyes / divina en todo, por divino modo / si no lo creas, lo renuevas todo*».

se oponga a esta *confusión de valores*, será Peribáñez, a su vuelta de Toledo. Se opone más bien instintivamente, siendo conservador (¡el personaje positivo de Lope tiene que serlo!) y prudente<sup>1</sup>. Pero quizás influya sobre su decisión además el recuerdo de lo que vio en Toledo:

.....<sup>1</sup>  
*un cielo en ver en el suelo*  
*su santa iglesia, y la imagen*  
*que ser más bella recelo*  
*si no es que a pintarla bajen*  
*los escultores del cielo. (1089-94)*

La imagen de Toledo ha sido auténtica revelación para el ingenuo creyente. Su admiración, su estupor religioso ante la santa imagen contrastan con la opinión de aquellos que ven en la pintura de San Roque nada más que su aspecto exterior y material, *sin trascenderlo*. Peribáñez comprende por intuición lo que una imagen tendría que darle: la sensación de que haya algo más bello aún, siendo la imagen revelación de verdades sobrenaturales, *concepto* de una idea.

Después de lo dicho, resulta claro que el «episodio» o «incidente» del *retrato de Casilda* no está aislado en la comedia. Muy al contrario: se integra perfectamente en ella, pues viene a ser uno de los principales elementos de su estructura. Al comparar la escena del retrato con las imágenes que acabamos de comentar, se nota luego una diferencia de amplitud social, un contraste que revela ser mucho más que social. Pero al mismo tiempo se percibe un sutil juego de simetrías y de sentido oculto que une estos episodios de retratos, imágenes y pinturas, de tal modo que se viene delineando una red de correspondencias, *una nueva estructura* de la obra.

Don Fadrique encomendó el retrato de Casilda por razones personales, egoístas, con el único fin de satisfacer su ardiente curiosidad sensual, en tanto que las imágenes santas son propiedad de una comunidad y sirven a su mayor bien. Si éstas elevan el alma a la contemplación de la verdad, el retrato de la hermosa Casilda, aunque concebido por un artista, provocará sólo deseo, fuego de pasión, destrucción. El mismo Comendador lo confirma, diciendo de Casilda al pintor:

..... *otro sol*  
*tiene en sus ojos serenos*  
*siendo estrella para ti*  
*para mí rayos de fuego. (1046-49).*

<sup>1</sup> Compárese también lo que Lope escribe en «*El Isidro*», VII: «*Los milagros que pintados / de tiempo antiguo se ven / o por tradición, es bien / que tengan crédito, honrados / como la historia también.*» (*Obras Escogidas*, Aguilar, II, p. 436)

Estrella-rayos de fuego: los mismos ojos de Casilda pueden ser vistos de dos maneras, como luz de hermosura y bondad, o como fuego destructivo. Ojos-estrellas es la tradicional metáfora petrarquista, que ennoblecce y *trasciende* lo que hay de corpóreo en los ojos de la amada. Es ésta la metáfora que corresponde al pintor, pues al artista incumbe espiritualizar la materia. En cambio, el Comendador, dominado por su pasión, rebaja el retrato a mero estímulo de sus deseos: «Pues con el vivo no puedo / viviré con el pintado» (1270-71). Arte que se vuelve *artificio*, contra la naturaleza, y con el artificio se pasa a las intrigas, al engaño. El retrato de Casilda, lejos de ser un elemento superfluo o disonante en el *Peribáñez*, viene a hallarse así en la encrucijada de la obra, que se nos aparece cada vez más no como una estática pirámide, sino como dinámica composición de fuerzas y líneas ascendentes, donde sobre una estructura sólida y firme todo se pone en movimiento.

En esta tragi-comedia, los personajes, dispuestos por «orden natural» en varias clases sociales, se mueven de un escalón a otro, sobre todo el que está en el medio, don Fadrique, cuya posición aparece menos segura. El pueblo trabaja el suelo, va a pie, torea a pie. Don Fadrique se asoma primero en su caballo; su lenguaje es, ya lo hemos visto, más culto, más refinado, a veces etéreo. El rey, aunque de «carne y hueso», como explicará Peribáñez a su mujer, asombrada, encarna la idea de la realeza, del buen gobierno y de la justicia, que tiene su origen en el mismo orden divino. Así la jerarquía social no es nada más que un mero reflejo de ese orden metafísico, de esa platónica armonía del mundo, como se mostró para otra comedia de Lope, *Fuenteovejuna*<sup>1</sup>.

De esto resulta que todo trueque o desplazamiento en la escala social y humana produce necesariamente una repercusión profunda sobre el plano metafísico. Un primer movimiento, hacia abajo, es la caída *al suelo* de don Fadrique. Aprestándose a torear ha sido arrojado de su caballo, él, fiero y valiente, de quien se decía que era «más gallardo que un azor» (y nótese el valor espacial-cualitativo de esta imagen, que pertenece al aire, no a la tierra). Al trabarse su caballo con una soga, don Fadrique cae sin conocimiento en el polvo, en medio de todos. Su caída es una desdicha, un azar de la *Fortuna*, la primera «mudanza» que, destruyendo la armonía inicial, acaba por confundir el orden de las cosas.

Como en muchas obras de Lope, por ejemplo en *El Duque de Visco*, la estabilidad del principio (vista aquí sobre todo como estabilidad en

<sup>1</sup> Véase el estudio de W. C. MC CRARY, *Fuenteovejuna: its platonic vision and execution*, en *Studies in Philology*, 1961, I, VIII, pp. 179-92, inspirado por unas observaciones de L. SPRITZER (*A central theme and its structural equivalent in Lope's Fuenteovejuna*, *Hisp. Review*, 1955, XXIII, pp. 274-92).

el tiempo: «*Largos años os gocéis... casi inmortales seréis*) se rompe por una jugada de la Fortuna. Es esta primera «mudanza» la que enlaza el conflicto dramático: don Ladrigue, creído muerto, al recuperar el sentido en casa de Casilda, ve ante sus ojos, con una mirada aún borrosa, la hermosísima cara de aquélla. Es interesante constatar que Lope, para caracterizar el estupor del Comendador, se sirve igualmente del paralelismo «*suelo-cielo*», del que se ha hablado antes a propósito de Peribáñez, quien describía su admiración ante la imagen de la Virgen. Sólo que estas palabras del Comendador carecen de fundamento:

*Éstuve en el suelo  
y como ya lo creí  
cuando los ojos abrí,  
pensé que estaba en el cielo (316-19).*

Mientras sube en él el fuego de la pasión, se da todavía cuenta de estar entregado a un engaño de los sentidos. «Desengañadme, por Dios...» (320) Demasiado hermosa, esta imagen turbia y borrosa no puede ser real. Sus sentidos, medio dormidos, le engañan y no le dejan conocer la verdadera hermosura de Casilda. Esta, confundida por las exaltadas palabras del caballero, cree oír el lenguaje de un agonizante. No estando acostumbrada a ser llamada «ángel» y «diamante», responde en un tono de ligero reproche: «Veis visiones...» (327). Las visiones, propias de un entendimiento perturbado, aparecen cuando ya no somos dueños de nuestras facultades, cuando la razón cede a los caprichos de la imaginación y cuando los sentidos, por una causa cualquiera, desfallecen<sup>1</sup>. Al abrir los ojos, el Comendador no ve claramente la cara de Casilda. Lo que hay en ella de incorpóreo, su hermosura —según Vives, vestigio y rayo

<sup>1</sup> Compárese esto con las teorías psicológicas de la época (JUAN L. VIVES, *De anima et vita*, 1538; J. HUARTE DE S. JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, 1575). A Vives le consta que los sentidos no pueden engañarnos, a no ser que el objeto se nos presente a distancia, que sea movido o que aparezca *detrás de humo o niebla*. (*De an. et vita, Obras Completas*, I, Madrid, 1947).

Según J. Huarte el entendimiento se engaña más fácilmente que los sentidos; éstos tienen como objeto seres reales, mientras que el entendimiento contempla y conoce lo que él fabrica, antes de razón: «de donde les nazca a los sentidos tener tanta certidumbre de los objetos, y el entendimiento ser tan fácil de engañar con el suyo, bien se deja entender, considerando que los objetos de los cinco sentidos y las especies con que se conocen tienen que ser real, firme y estable por naturaleza, antes que los conozcan. Pero la verdad que el entendimiento ha de contemplar, si él mismo no lo hace y no la compone, ningún ser formal tiene de suyo, todo está desbaratada y suelta en sus materias, como casa convertida en piedras, tierra, madera y teja, de los cuales se podrían tener tantos errores cuantos hombres llegasen a edificar con la imaginativa...» (*Examen*, cap. XIV).

de la infinita hermosura de Dios— no lo atribuye al Creador, idea de hermosura o hermosura ideal, sino que lo exalta con su fantasía como propiedad de una criatura que intenta hacer suya, rebajándola de tal modo a mero objeto. Fue el cura, al unir en matrimonio a los novios, quien pronunció esta palabra esencial acerca de la hermosura de Casilda, con referencia a su *cara*, precisamente, (y quizás merezca por eso el tratamiento de «señor doctor») <sup>1</sup>.

*Bien es que a Dios se atribuya  
que en el reino de Toledo  
no hay cara como la suya (32-34).*

La *cara* de Casilda, hermosa por naturaleza, viene por tanto a contrastar con el *retrato*, hermoso por arte, imagen artificial, objeto de placer; tanto que, al lado del motivo de la imagen, no faltan textos para constituir lo que llamaremos «el tema de la cara». Otra vez, antes que nada, el contraste entre naturaleza y arte, en perjuicio de un arte *sin dimensiones metafísicas*. La composición del *Peribáñez*, mucho más que un «cuadro de género» (M. Pelayo), se erige sobre esta dialéctica: la hermosura de Casilda, la belleza de Toledo, las imágenes santas, remiten a un plano más alto, al origen de toda belleza, en cambio el arte como artificio, y con ello la codicia y los celos, empujan hacia abajo, llevan al «lodo de la infamia» (3055). Los dos, naturaleza y arte, son caminos hacia la verdad, pero el segundo revela ser infinitamente más arriesgado, y será el del dramaturgo Lope.

La armonía conyugal entre Casilda y su esposo es, según el modelo de Luis Vives <sup>2</sup>, «toda *natural*»: si Peribáñez sabe apreciar a su mujer, es que la conoce con sus cinco sentidos, inmediatamente, la confianza que tiene en ella, en el mundo, en Dios, excluye casi una posibilidad de engaño. Es éste el poético alcance de todas aquellas comparaciones (41 – 120), que abrazan y comprenden la entera naturaleza conocida, la de la villa y de sus campestres alrededores; éste es el sentido verdadero de aquel curioso «abecé» de los novios—ida y vuelta entre el ser humano y el mundo, confiada apertura de amor hacia lo real y, a la vez, enrique-

<sup>1</sup> Esto no excluye que se trata, como opina N. SALOMÓN, *op. cit.*, p. 42, de un «cura a lo gracioso», ya que la boca del gracioso pronuncia la misma verdad de los personajes «serios», con otra perspectiva.

<sup>2</sup> J. LUIS VIVES, *De Institutione mulieris christianae* (citado por N. SALOMÓN, pp. 362-65, quien afirma que estabilidad y armonía del matrimonio entre gente rústica era considerada natural y común, ejemplar, en todo el siglo de Lope). Lo repite FRAY LUIS DE LEÓN, en *La Perfecta Casada*, cap. V.

cimiento esencial del propio ser <sup>1</sup>. Casilda, hermosa y honrada, y Peribáñez, limpio por su sangre, al mirarse uno a otro en los ojos son como *dos limpios espejos* que reflejan recíprocamente su imagen. Aunque de igual virtud, cada uno es comparable sólo consigo mismo: «*Y pareciste a tu mismo / porque no tienes igual*». (119-20). Mientras se quieran con esta confianza, no quedará lugar para engaños, para visiones falaces y fantasmas de los celos. «*Fantasmas*» llamará Peribáñez (después de descubrir el retrato de Casilda en el taller del pintor) a todas las pinturas que no sean de santos. He aquí lo que va explicando a su mujer, mientras corre a arrancar los reposteros que le ofreció don Fadrique:

Timbre y plumas *no están bien*  
*entre el arado y la pala*  
 .....  
*fuera de que sólo quiero*  
*que haya imágenes pintadas:*  
*la Anunciación, la Asunción,*  
*San Francisco con sus llagas,*  
*San Pedro Mártir, San Blás,*  
*contra el mal de la garganta,*  
*San Sebastián y San Roque,*  
*y otras pinturas sagradas,*  
*que retratos, es tener*  
*en las paredes fantasmas (2044-2065).*

Al decir esto, Peribáñez afirma su voluntad de mantener a todo precio el lugar que le está asignado en el mundo. Su elemento es la *tierra*: el arado, la pala, el *suelo*, como hemos visto antes, y no el aire movedizo con sus tentaciones y dudas, con sus «*fantasmas*», timbre y plumas. Y Casilda está conforme, ya que dice a Inés: «...*Plumas y*

<sup>1</sup> Algo parecido a este «abecé» se encuentra ya en otra comedia de Lope, en *San Isidro Labrador de Madrid*. El «abecé» de Isidro se refiere a un tema religioso, a la trinidad; no obstante esto, hay una correspondencia notable entre esta comedia, escrita —según N. Salomón— antes del 1598, y el *Peribáñez*. Las dos obras tienen en común el tema del matrimonio perfecto, entre labradores. Pero hay más: María, la esposa de Isidro, muestra la misma veneración que *Peribáñez*, para una imagen de la Virgen, su imagen ideal, así que tiene razón N. SALOMÓN (*op. cit.*, p. 221) al sostener que esta comedia «*porte en son sein l'embryon de la plus réussie des comedias lopesques (Peribáñez)*». Desde nuestro punto de vista podemos confirmarlo: no sólo hay en el *Isidro* una alusión a Peribáñez (acto II), sino que encontramos allí, los mismos temas del *rostro* y de la *imagen*, aunque no tan entrelazados. Hay hasta la misma rima, con sentido idéntico. Dice Isidro de María: «*Hermosa está / en su rostro alabo a Dios. / Si tiene tanta hermosura / una mujer en el suelo, / que será un ángel del cielo?*» (acto I).

palabras / todas se las lleva el viento» (1965-66). Aunque no letrado, Peribáñez conocerá la verdad sobre Casilda intuitivamente, por una revelación de la tierra, es decir divina, al oír cantar por la noche la copla de un segador, en la que se prueba la inocencia de Casilda. Sin duda ninguna se trata aquí (como en el *Caballero de Olmedo*) de una advertencia del cielo que proviene «del suelo». Es esta canción reveladora la que tal vez inspirase a Lope escribir esta comedia: «Más quiero yo a Peribáñez...» (1925), donde importa dar al «más» todo su valor y significación de superación, de *trascendencia*.

Sólo al entrar en su casa, Peribáñez consigue vencer sus celos, y es la misma vista de Casilda la que le inspira nueva confianza: «*El verte basta para que mi salud se recobre.*» (1992-93) Peribáñez, hombre del campo, necesita este contacto inmediato y directo con la realidad, *necesita ver para creer*.

El motivo de la *cara* vuelve a figurar en un contexto aparentemente muy distinto, pues esta vez se carga de un sentido social. El Comendador está aguardando a Peribáñez con impaciencia, desea verle para reconocer en él un *reflejo* de la hermosura de Casilda. Para expresar su sentimiento, recurre a una verdad general, afirmada también en la *Civitas* de San Agustín<sup>1</sup>: según la cual, en los criados se nota siempre algo del carácter de sus dueños, una impronta. Lo mismo pasa a los amantes, que al ver a la criada de su dueña, creen reconocer en ella la cara de la amada:

*Di que entre; que del modo que a quien ama,  
la calle, las ventanas y las rejas  
agradables le son, y en las criadas  
parece que ve el rostro de su dueño,  
así pienso mirar en su marido  
la hermosura por quien estoy perdido (836-41).*

Don Fadrique, quien por su pasión va olvidando sus deberes sociales, no se da cuenta de la profunda verdad de sus palabras. La ironía del texto está en que es él quien tendría que *echar un limpio reflejo* de su conducta sobre las caras de su gente y no lo hace. Para que el mundo siga en su orden, es menester que los que gobiernan sean para los demás un luminoso ejemplo, espejo de virtud. «*Divino espejo*», dirá por fin el rey de su infante, «donde se ven agora *retratados* mejor que los presentes, los pasados» (2937-39). El amor posesivo del Comendador, lejos de alumbrar y mejorar el mundo, oscurece su propia vida y la tiene pri-

<sup>1</sup> *De civitate Dei*, cap. XV, XVI del libro XIX.

sionera en la cárcel del pecado <sup>1</sup>. En la historia de los hombres no faltan famosos «exemplos» de pasiones, que tuvieron como objeto a un ser inferior, inferior en la escala del «natural orden» de que habla San Agustín: Jerjes que adoraba a un árbol, el joven griego que se enamoró de una estatua de mármol. Lope los hace recordar por boca del mismo Comendador, quien demuestra así a los oyentes su extravío moral. Casilda, campesina y además casada, ligada a otro mundo, no está hecha para él. Pero su amor extraviado se opone al orden de las cosas, pues no corresponde al principio de que el amor sea incentivo al bien.

Una última y decisiva referencia al tema de la *cara* se encuentra al final de nuestra comedia, cuando Peribáñez, de rodillas y todo avergonzado, culpable de haber matado al Comendador, levanta sus ojos hacia *la cara del rey*. Nunca se había imaginado poder contemplar un día, desde tan cerca, la figura de su rey, casi «*facie ad faciem*». Peribáñez conocía sus derechos y sus deberes hacia el monarca: respeto y obediencia. A don Fadrique había dicho —no sin insinuar un reproche— que debía responsabilidad primero a él, su señor, y después al rey. Y había añadido que si su modesto nombre no podía llegar a los oídos del soberano, era porque «su estatua *excede* / todos mis cinco sentidos» (2226-29). El simple Peribáñez, tan ligado a lo visible y lo concreto, sabe muy bien que hay cosas que «*le exceden*». A Casilda, quien ingenuamente creía que los reyes eran de damasco y terciopelo, le había contestado que el rey era *también* hombre de «carne y hueso», pero al mismo tiempo Inés le explicaba:

*Los reyes son a la vista  
Costanza, por el respeto,  
imágenes de milagros  
porque siempre que los vemos  
de otra color nos aparecen* (1000-1004).

Son palabras que aclaran la primera afirmación de Peribáñez. Las «*imágenes de milagros*», con su variedad de colores que cambian según el punto de vista, es algo que se hurta a la evidencia de las cosas concretas. Con ellas se expresa la ambigüedad de la persona del rey, a la vez hombre de «carne y hueso» y encarnación de una idea.

<sup>1</sup> En *De civitate Dei*, libro XI, S. AGUSTÍN explica primero *los grados del ser* según el orden de naturaleza: Dios, los ángeles, los hombres, los animales, los árboles, etc. Sin embargo, cuando se trata de juzgar, la razón muchas veces difiere de la necesidad (= codicia, utilidad, etc.): «Ita libertate iudicandi plurimum distat ratio considerantis a necessitate indigentis, seu voluptate cupientis, cum ista quid per se ipsum in rerum gradibus pendat, necessitas autem quid propter quid expetat, cogitet; et ista quid verum luci mentis appareat, voluptas vero quid jucundum corporis sensibus blandiatur, exquirat.» (Lib. XI, cap. 16).

Y ahora, Peribáñez se encuentra *ante el rey*. Merece la pena citar sus palabras, llenas de un profundo respeto:

«Cómo, señor, puedo hablar,  
si me ha faltado el habla  
y turbados los sentidos  
después que miré tu cara? (3012-15).

*Ver la cara* del rey significa oír la verdad desde su origen, *conocerla inmediatamente*. Y esto le pasa a un ser tan humilde, que suele confiar en lo que le dicen sus cinco sentidos. Si le pasa esto, es que vive un momento excepcional, un momento de gracia en que lo imposible se hace posible: pasar desde las sensaciones («la tierra») al conocimiento directo de la verdad («el cielo»), exactamente como sucede, a través de la ficción artística, en las pinturas, en el arte, *en las comedias barrocas* (y como le sucedió a Peribáñez ante la imagen llevada en procesión).

Lo característico del mundo lopesco es que un simple labrador, de modesta condición y de poca cultura, llegue a la vista del rey, sea oído y comprendido, y reciba de él gracia y absolución. Quizá no la obtuviera sin la clemente intervención de la reina, quien, con su gesto misericordioso, recuerda a su vez la imagen de la Virgen, abogada de los toledanos. Es cierto que el rey, si quiere ser rey de verdad, no podría emitir otro juicio, ya que le incumbe reponer las cosas en su natural orden. Todo esto nos confirma que es insuficiente valorar las comedias lopescas con medidas de carácter histórico-social, solamente. Lope, además de trazar un cuadro de historia, ensalza todo lo que toca —desde la copla popular de *Peribáñez* a la acción, a los personajes y al enlace— para asumirlo en su *obra de arte*, verdadero panorama del mundo, de tal manera que el momento excepcional de una vida viene a coincidir con el punto culminante de la comedia.

*Cara e imagen*: o sea naturaleza y arte. Lo esencial es que todo converja hacia un solo punto, hacia la imagen de aquel rostro que en este mundo no podremos ver jamás «*facie ad faciem*». La referencia a las célebres palabras de San Pablo resulta obvia: «*Videmus nunc per speculum in aenigmitate, tunc autem facie ad faciem*»<sup>1</sup>. San Agustín, precisamente en el último libro de *Civitas Dei*, repite tres veces esta frase para comentarla detalladamente. A nosotros nos parece reconocer en ella *el verdadero «leitmotiv»* del *Peribáñez*: no el único motivo de inspiración (ya que no hay que olvidar la copla), sino la respuesta de Lope al caso singular de Peribáñez, basada en la visión ideal con que el autor

<sup>1</sup> I Cor., XIII, 12.

suele contemplar e incorporar cualquier suceso histórico. A las apariencias engañosas de la vida, se oponen estas verdades, dictadas por la fe, confirmadas y repetidas por la cultura del tiempo; pero como son elementos de fe auténtica, activos y creadores, son también *susceptibles de poesía*.

Por eso, los episodios de la «cara» y de la «imagen» no son menos poéticos que las escenas campestres. Todos se integran perfectamente en la estructura del *Peribáñez* que, lejos de aludir solamente a un problema social, pretende ser y es *poesía cósmica*, representación y *transformación artística de la naturaleza*. En su estructura, este cosmos es comparable a *una serie de espejos* colocados como sobre una escalera (la escala de valores); espejos que reciben su luz desde un punto de perspectiva muy alto y muy lejano, algunos directamente, otros gradualmente, ya que todos reciben y dan la luz reflejándose en otros espejos debajo de ellos: el rey en sus súbditos, pero también, respecto a sus antepasados, en sus antecesores y sucesores; los labriegos, en la naturaleza que les rodea; los amantes, en su bien querido.

Solamente don Fadrique fracasa, como muchas veces —en Lope— los nobles en su posición intermedia. Su error o pecado es interrumpir aquel juego de reflejos, proyectar una sombra sobre aquella luminosa secuencia de las ideas cósmicas. Debida a la imperfección humana, la sombra sirve, por fin, para intensificar aquella luz. Es «felix culpa», sin la cual no puede haber redención ni podría Lope componer sus tragicomedias. El artista o dramaturgo, al integrarla en su orden nuevo, le atribuye un sentido, le da su justa proporción. *Peribáñez* aparece así como la tragicomedia del hombre y de la *naturaleza*, corrompida y redenta por el *arte trascendente* de un autor cristiano.

Raramente, como aquí, la poética de Lope se encarnó con tanta perfección. La copla «Más quiero yo...» dio a Lope el asunto —un caso del mundo efectivo, de la vida. Al darle forma dramática, Lope se apoyó en un sistema de pensamiento establecido, en que la presencia de San Agustín y del platonismo cristiano aparece extraordinariamente viva y fecunda. Digo fecunda, pues ciertas páginas de *Civitas Dei* se transforman en sustancia poética, ciertas imágenes pasan a ser elementos estructurales de nuestra comedia. La poesía del *Peribáñez* no debe verse solamente en los pasajes inspirados por la naturaleza (en el sentido de «campo»), pues no emana toda de aquella copla popular, no está toda en la representación de la vida campestre. Si así fuera, Lope se quedaría en aquel poeta «de la naturaleza» que decían los críticos románticos. Nos parece, en cambio, que la inspiración del *Peribáñez* tiene *dos fuentes*: una popular y «natural», otra literaria y culta, no

menos rica de resultados poéticos<sup>1</sup>. El arte lopesco está también en esta transformación sensible de un pensamiento y de una creencia, en la conversión de éstas en formas de lenguaje plástico y concreto, y por eso *concreto-abstracto* a la vez. Es lo que Lope puso de manifiesto en nuestra comedia, al aplicar la frase de San Pablo con su *tema generador* de la cara-imagen-espejo y al realizarla dramáticamente en los episodios que acabamos de examinar. De nuestro estudio resulta así un Lope algo menos «espontáneo», algo menos «poeta de la naturaleza», a no ser que se entienda «naturaleza» en el sentido más amplio de cosmos y de totalidad.

Sabemos que con eso no hemos dado una nueva definición del arte lopesco. Pero nos importaba mostrar que, una vez más, lo que cierta crítica consideraba como superficial, ornamental y superfluo, se llena de sentido, con tal que sepamos leer la obra debidamente, en todas sus dimensiones, restituyéndole así toda su resonancia de creación poética.

GEORGES GÜNTERT

<sup>1</sup> Un examen de las formas métricas lo puede confirmar: a las canciones de mayo, folías, romancillos, redondillas y otras coplas de arte menor se oponen (para fundirse con aquellas) las formas cultas de origen italiano (soneto, lira, octava). *Naturaleza y arte*, una vez más.