

# De la comedia áurea a la zarzuela: *Peribáñez* frente a *La Villana*

R. de la Fuente Ballesteros y F. Gutiérrez Flórez  
Universidad de Valladolid

La tragicomedia de Lope de Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, como es bien sabido, fue refundida en una zarzuela en tres actos por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, con el título de *La villana*. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela en Madrid en la noche del primero de octubre de 1927, su éxito fue fulgurante, aunque parece que no alcanzó el de *Doña Francisquita*, también refundición de la lopesca *La discreta enamorada*, asimismo con libreto de Romero y Fernández-Shaw y música de Amadeo Vives. No fueron estos los únicos casos en que Fernández-Shaw se enfrentó con la adaptación de textos clásicos, pues hubo varios más: *Don Lucas del Cigarral*, con Tomás Luceño el libreto y la música de Vives –refundición de *Entre bobos anda el juego*–; *La buena ventura* (Vives, 1901), que se basa en *La gitanilla* de Cervantes o *La venta de don Quijote* (Chapí, 1902), que se crea a partir del famoso episodio cervantino.

El que traigamos hoy aquí a colación un tema como éste que ya fue tratado por M. J. Izquierdo<sup>1</sup> es porque, creemos, la comparación entre el texto clásico y el moderno puede tener interés por varios motivos:

1. El diferente público obliga al adaptador a una serie de estrategias que modifican más o menos profundamente el texto original.
2. El diferente género, de la misma manera, trastoca las formas de la tragedia clásica, en esta ocasión.

La adaptación de textos clásicos, por otro lado, era algo común en estos años en el teatro español, pues los dramaturgos y comediógrafos estaban sometidos a un proceso de superproducción que les abocaba a la colaboración –muy notable en la zarzuela y en el género chico–, a la refundición –ya sea de obras propias o, lo más normal, ajenas–, a la adaptación y a la traducción. Buen número de autores fueron seducidos por la refundi-

<sup>1</sup> Vid. M. J. IZQUIERDO ALBERCA, «*Doña Francisquita*» y «*La villana*». *Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega* (Madrid: Fundación J. March, 1983).

ción de nuestros clásicos, desde los hermanos Machado (*El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina) hasta el mismo Muñoz Seca con *Las famosas asturianas* de Lope de Vega. Tan común era esta costumbre de no representar los autores de la comedia nueva *in puris naturalibus* sino a través del escalpelo del adaptador que Salvador Canals diagnosticó a nuestra escena de anacronopática; esto es, una enfermedad moral que hace que quienes la padezcan sean estériles para el bien, por buenos que así sean:

Nuestro teatro clásico es hoy un caso evidente de anacronopatía, y los primeros en confesarlo son los mismos que se dicen sus partidarios más entusiastas. ¿Qué otra cosa significa la labor de refundir aquellas obras a que se han abrazado, hoy como ayer los más ardientes enamorados de aquella musa dramática? Molière es representado en Francia tal como se produjo, sin refundiciones ni recortes. Tampoco son estos necesarios en Shakespeare. Hace unos años estrenó Sarah Bernhardt una traducción de Hamlet, cuyo gran mérito consiste en ser una traducción absolutamente literal, y todos los públicos de América y Europa la han entendido y aplaudido. ¿Hay alguna obra de nuestro teatro clásico que sea representada en esas condiciones ni que al serlo produzca aquel entusiasmo ni alcance aquel éxito que corresponden a la altura de su fama? Del castellano de aquellas obras, por no hablar más que de la forma, al español corriente hoy hasta en su lenguaje literario, hay tanta diferencia como si se tratara de un idioma extranjero<sup>2</sup>.

Nuestro trabajo se basa en el estudio de las obras propuestas a través de los esquemas sintáctico-semióticos, los actanciales y el de presencias en escena de los personajes de ambas obras<sup>3</sup>.

De los esquemas secuenciales (sintáctico-semióticos) se deduce que la estructura profunda en ambas obras es idéntica. La SO tiene un desarrollo muy similar, pues se trata de un pequeño cambio de perspectiva: de honor-amor pasamos a amor-honor. Las relaciones que se dan entre las secuencias posteriores engendradas a partir de ella son también parecidas. De la misma manera, la secuencia final S9 cierra la obra de una forma idéntica (el perdón real), aunque, claro está, con realizaciones diferentes. También lo son, dentro del desarrollo de la pieza, los tratamientos de las líneas maestras. Tales diferencias son las que nos ponen en claro en qué ha consistido el proceso de adaptación a un nuevo tipo de público, y a un diferente género.

Mientras en *Peribañez* tenemos una situación inicial de boda y la acción comienza inmediatamente con alguna digresión sobre el amor entre los contrayentes, para resaltar el amor matrimonial del que se parte, en *La villana*, por mor de la estructura tópica que la zarzuela ha de tener, el inicio de la acción será el de los preparativos de la boda y la boda misma; de esta manera, se pueden desarrollar los coros necesarios, los movimientos de masas en el escenario y el habitual accionar de la orquesta, además, por el pintoresquismo pedido generalmente en la zarzuela.

También hay que considerar el cambio de espacio, la bodega, y un canto al vino que no está en el original.

<sup>2</sup> Vid. SALVADOR CANALS, «Crónica general», *El Teatro*, 25 (1902).

<sup>3</sup> Una justificación metodológica de nuestro trabajo puede verse en F. GUTIÉRREZ FLÓREZ, «Aspectos del análisis semiótico teatral», *Castilla*, 14 (1989), 75-92.

La secuencia primera en *Peribáñez* nos muestra ya al Comendador, mientras que en *La villana* nos encontramos con una secuencia primera correspondiente a la boda con coiros, movimiento de masas, canto al vino... Las secuencias de primera y segunda de *Peribáñez* se corresponden con la S2 y la S3 de *La villana*, inicio del amor-deseo del Comendador y de las tentativas de éste para conseguir el amor de Casilda.

Pero las secuencias que siguen muestran las variaciones que se han introducido en *La villana* hasta la nueva confluencia que se da en las dos últimas secuencias de cada obra: S8' y S9 (fracaso definitivo del Comendador y huída de Peribáñez y Casilda en la obtención del perdón).

Así, la semejanza inicial entre las S3, S3' de *Peribáñez* y S4 y S4' de *La villana* (viaje de Peribáñez a Toledo y estrategia primera del comendador) no se mantiene en su desarrollo. En *Peribáñez* el viaje primero del sujeto se relaciona por enlace con la estrategia primera del Comendador. El viaje segundo de Peribáñez, también a Toledo, coincide con la primera tentativa de D. Fadrique. Y mientras se desarrolla la secuencia de celos generada por el descubrimiento del retrato de Casilda, el Comendador desarrolla una nueva secuencia de estrategia. Las secuencias 7 y 7', relacionadas nuevamente por enlace, suponen el viaje tercero de Peribáñez (a la guerra) y la tercera estrategia del Comendador (alejar al marido). Y, por fin, las secuencias 8 y 8' —también relacionadas por enlace— representan el regreso y la venganza de Peribáñez, frente a la última tentativa (la 2ª) del Comendador, que culminará con su muerte a manos de Peribáñez.

En *La villana*, sin embargo, la S4 (viaje de Peribáñez a Toledo) se alarga de manera indeterminada, y, mientras tanto, el Comendador participa en tres secuencias: la de la ronda (S4'), la estrategia primera (S5), y, por último, la tentativa para tener a Casilda (S6).

La S7, castigo del oponente en el personaje David, no existe en *Peribáñez*, aunque guarda ciertas semejanzas con la S5 de la obra de Lope, la secuencia de los celos.

No se desarrolla en *La villana* la estrategia tercera del Comendador, el envío de Peribáñez a la guerra, sino que, de un modo más rápido, vemos que todo el proceso de alejamiento y regreso se funde en la S8', la cual sí aparece relacionada por enlace con la S8', en la que las dos obras confluyen secuencialmente.

Además de lo dicho, hemos de precisar que incluso secuencias etiquetadas con el mismo rótulo en ambas obras, se desarrollan de modo distinto. Por ejemplo, las secuencias 8, 8' y 9, cuidadas dramática y espectacularmente en Lope, se convierten en escenas con un desarrollo más precipitado en *La villana*.

Por lo que respecta a los esquemas actanciales, de nuevo observamos la semejanza en la estructura profunda de ambas obras, con igualdad de fuerzas básicas: Peribáñez como sujeto, Casilda como ayudante primera y destinataria al lado de peribáñez y el Comendador como oponente primero. La semejanza entre las fuerzas destinador y objeto también es notoria, siendo la única diferencia la prelación entre ellas: honor-amor, en *Peribáñez*, amor-honor, en *La villana*. En ambas el sentimiento es el destinatario y la defensa el objeto. Es decir, los puntos de partida y llegada en ambas obras están en poner los puntos sobre las íes en conceptos iguales pero invertidos; algo lógico considerando el cambio de época y los gustos de los espectadores. La prevalencia del honor en la comedia aurisecular está tan justificada como el amor en la zarzuela, temática básica del género chico y del grande, con su gusto habitual por el melodrama.

Además de estas pequeñas diferencias, hay otras más importantes que nos conducen a la oposición actancial entre el drama de Lope y la zarzuela. Tales diferencias pueden ser reducidas a éstas: la clase baja puede incorporarse a la casilla actancial de destinatario en *Peribáñez* –en una lectura ampliada de la obra–, mientras que su ausencia en *La villana* es notoria. Peribáñez es un labrador rico en la zarzuela, es decir, cualquier matiz de diferencia social, populista, que pudiera servir para hacer una lectura del drama clásico, queda aquí, si no anulada, sí disminuida.

La Reina, ayudante decisivo en el perdón real de Peribáñez, desaparece en *La villana* y es sustituida por los ballesteros de Ocaña.

Dentro de los oponentes de *Peribáñez*, Luján y Leonardo tienen agudizada claramente su función actancial; en *La villana* tales personajes son sustituidos por David, el judío. Finalmente, la labor de tercería está encomendada a Inés en *Peribáñez* y a Roque y Blasa en *La villana*.

El volumen total de presencias de los personajes en escena es obviamente mayor en *La villana* (186 frente a 170), donde ha de tenerse en cuenta que hemos delimitado personajes colectivos –el coro, por ejemplo–, cuya cuantificación es mayor en la zarzuela que en la obra de Lope.

Los personajes principales tienen en ambas obras un número semejante de presencias, con las matizaciones siguientes: en la obra de Lope, Peribáñez y el Comendador destacan por un número importante de presencias (cuyo número damos entre paréntesis al lado del número total de presencias): 25 (11) Peribáñez y 26 (10) el Comendador. Les siguen, por este orden, Casilda con 23 (6), Luján 18 (3), Inés 16(0), Leonardo 9 (2), etc.

Sin embargo, en *La villana* es el personaje de Casilda el que más destaca a este respecto, 17 (9), delante de Peribáñez 16 (8) y el Comendador 9 (6). Otros personajes, inexistentes en la obra de Lope, tienen un elevado número de presencias, superior incluso al de los protagonistas, aunque de muchísima menor importancia: Juana Antonia 19 (1), Olmedo 16 (2), Miguel Ángel 15 (2), Roque 14 (0), y el coro 13(1). El que estos personajes aparezcan en *La villana* y con tanta actividad hay que enlazarlo con un carácter que nuestra experiencia como lectores nos enseña: en zarzuela y género chico son típicos los personajes de relleno o funcionales que ocupan un gran espacio dramático, pero de poca importancia significativa por lo que se refiere a la acción o al contenido de la obra. Esto por dos motivos, los tiempos muertos, que son muchos en estas piezas, y también el tratamiento poco profundo de los personajes protagonistas que necesitan para destacar a estas figuras que, generalmente, giran a su alrededor en citación constante a ellos, les dan el diseño por medio de las informaciones que nos proporcionan, pues sabemos más de los protagonistas por lo que estos personajes vicarios nos dicen que dicen y hacen, que por las acciones que desarrollan.

En fin, desde el punto de vista estructural, en *Peribáñez* hay un comportamiento paralelo entre las acciones del protagonista masculino y el Comendador –viajes del primero y tentativas de seducción del segundo–, mientras que en *La villana* los comportamientos de Peribáñez quedan difusos y se mantienen con variantes las tentativas del Comendador.

Mientras que en la obra de Lope la tercería la desempeña Casilda, en el libreto de Fernández-Shaw éste personaje es sustituido por el judío que convencerá a los tíos de Casilda para que hagan de alcahuetes, teniendo, además, una función farsesca de cara al

espectador –odio racial, personaje ridículo...-. El hecho de que no existiera en la versión original le confiere también un valor ideológico emblemático.

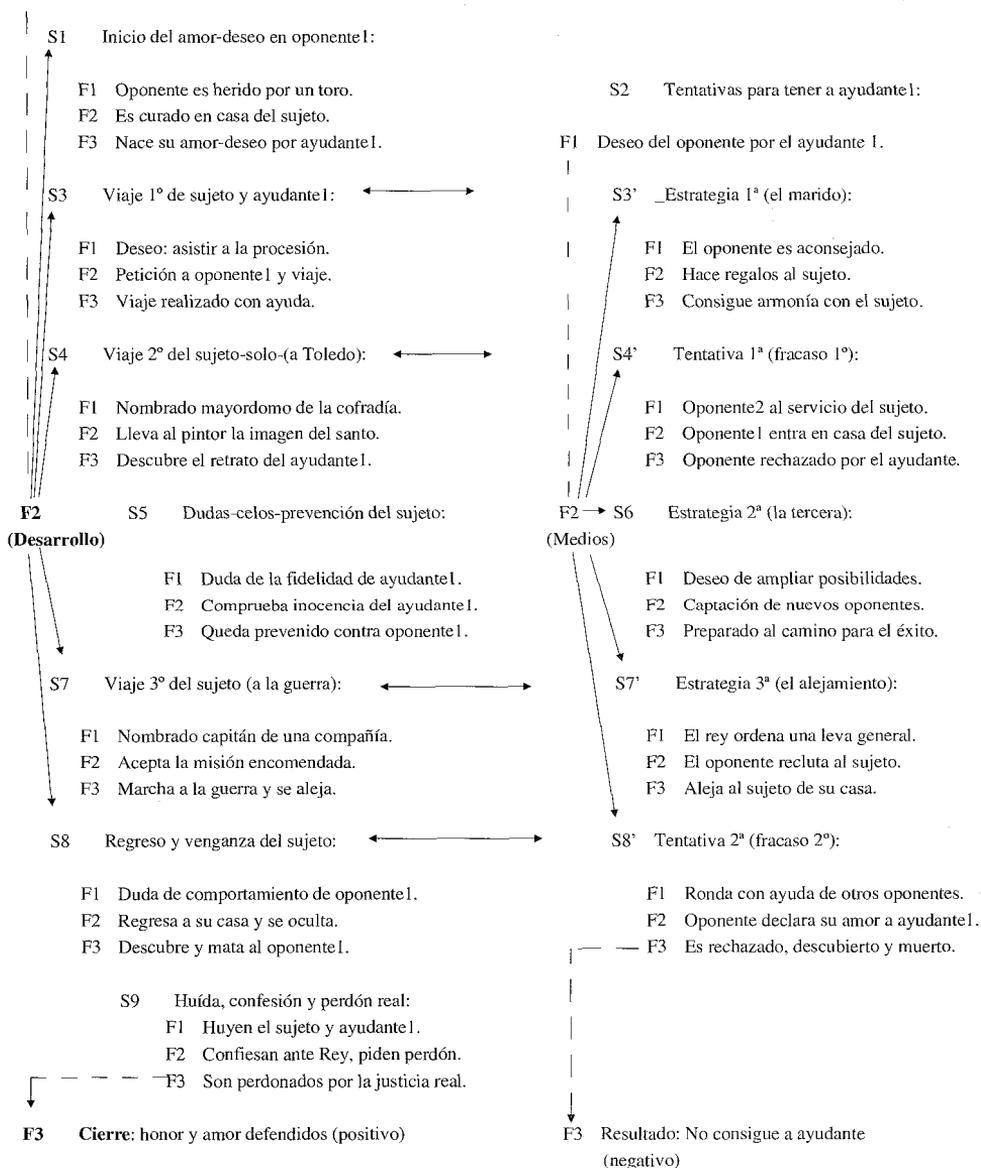
El problema de mandar a la guerra a Peribáñez y la tentativa final de conseguir a Casilda, que era muy importante en *Peribáñez*, queda aquí diluida, tras un intermedio musical. sin matizar, y muy de prisa, casi como si no se supiera cómo terminar.

Asimismo, en la obra de Lope la parte espectacular-cortesana tenía más peso, lógico también dada la configuración del público al que iba dirigida la obra; en la refundición, al contrario, el Rey sólo aparece fugazmente.

En suma, como hemos visto, el diferente tipo de público y el diferente género han provocado unos desajustes en la obra refundida que han aparejado unos desequilibrios como, por ejemplo, la ralentización de acciones y el final precipitado, la privilegización del tema amoroso frente al honor y una inverosimilitud en el final, más lógico en el original con la Reina otorgando el perdón.

## So Hª de una defensa del honor-amor matrimonial:

F1 Inicio: boda-felicidad en sujeto-ayudante I.

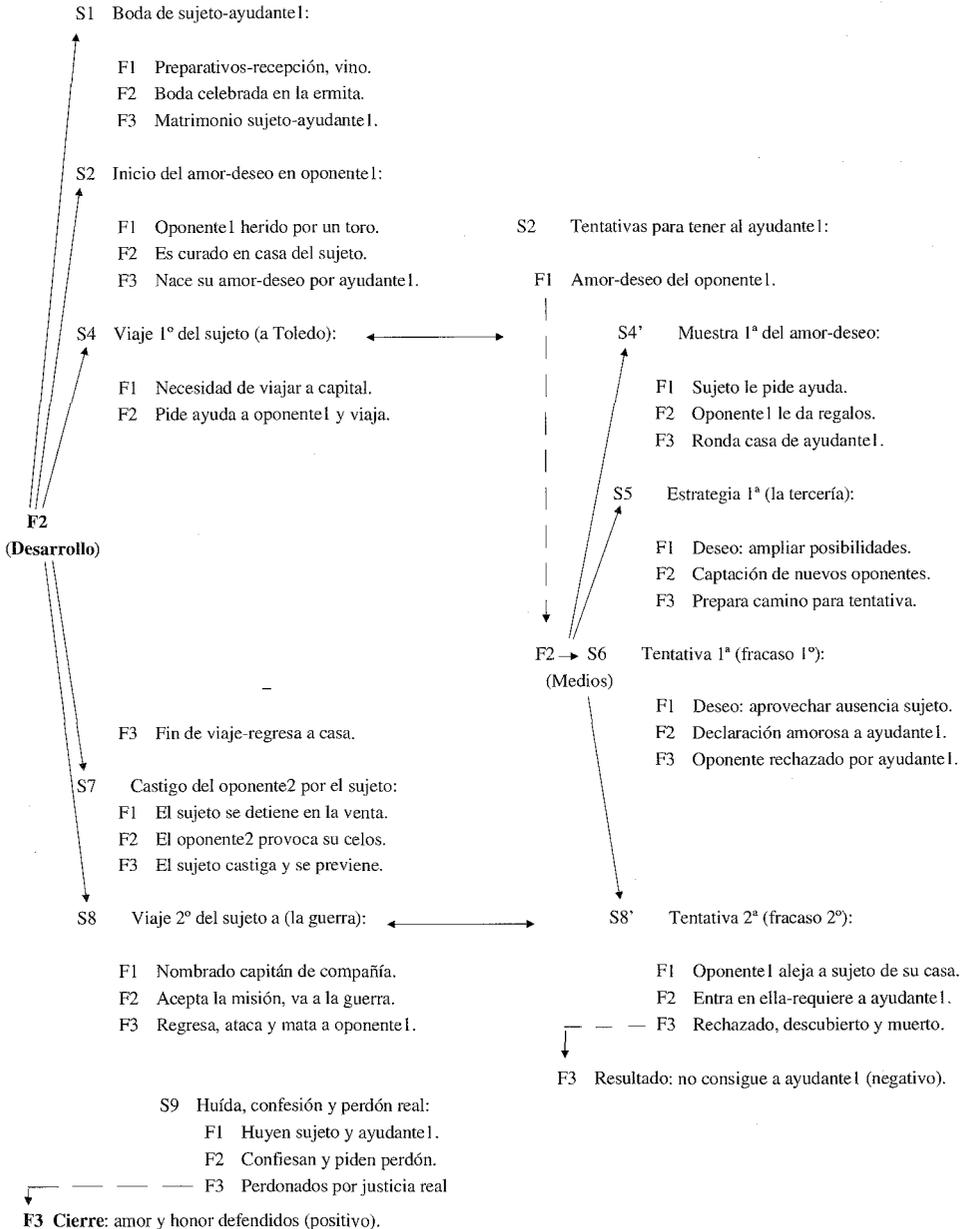


LA VILLANA

ESQUEMA SECUENCIAL

So **Hª de una defensa del amor-honor:**

**F1 Inicio:** tranquilidad amorosa.



## PERIBÁÑEZ...

## PRESENCIA DE PERSONAJES EN ESCENA

PERSONAJE/ACTO	I																	
	ESCENA 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
CURA	+	+																
INÉS	+	•			+							+	+					+
CONSTANZA	+	+										+						+
PERIBÁÑEZ	X	•	+	+	+		+	X				+		X				+
CASILDA	X	•	+	+	+	X	+	X				X	+					+
COMENDADOR					•	X	+		X	X			+	X	+			o
LUJÁN					+		+			X			+	•	+			+
LEONARDO									+					+				
PINTOR																		+
REY																X	•	
REINA																		
ANTÓN																		
LABRADORES		+		X														
SEGADORES																		
MÚSICOS	+	•																
OTROS					+		+									+	•	
<b>TOTALES</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>3</b>

PERSONAJE/ACTO	II																		
	ESCENA 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
CURA																			
INÉS					+												+	+	+
CONSTANZA																			
PERIBÁÑEZ		X									+	+	X			X	X	+	
CASILDA					+				X								+	X	•
COMENDADOR			X	X			+	+	X	+				+	+				
LUJÁN				X		+	+	•		+									+
LEONARDO			X	•			+	+						+					
PINTOR											+	+							
REY																			
REINA																			
ANTÓN	+	X									+					+			
LABRADORES	+	X																	
SEGADORES						X		+		+									
MÚSICOS																			
OTROS																+			
<b>TOTALES</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>

PERSONAJE/ACTO	III																			TOTALES	
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18		19
CURA						+															3
INÉS					+	+	+				+		+			+	T				16
CONSTANZA				+	+												6				
PERIBÁÑEZ		X				X			X	+		X		+		+	-			X	25 (11)
CASILDA				+	+	+							+	+		+	T				23 (6)
COMENDADOR	X	X	+					X			+		+	+	+						26 (10)
LUJÁN						+	X				+		+			+	T				18 (3)
LEONARDO	X														+		T				9 (2)
PINTOR																					3
REY																	+	+	+	+	6 (1)
REINA																		+	+	+	3
ANTÓN										+											5 (1)
LABRADORES		+			+	+											T				7 (2)
SEGADORES																					4 (1)
MÚSICOS							+				+										4
OTROS					+		+				+						+	+	+	+	12
<b>TOTALES</b>		2	3	1	3	6	5	4	1	2	5	1	4	3	2	4	2	3	3	5	170 (37)

