

FRANCISCO MUNDI PEDRET

LAS ACOTACIONES EN LOS DIÁLOGOS DE PERIBÁÑEZ

Consideramos que una obra dramática del Siglo de Oro, por estar escrita en forma de diálogo —diálogo que encadena a los distintos personajes según la acción que proyecte en escena—, cae dentro del tema fijado por este Congreso, «El diálogo del Siglo de Oro». Y lo creemos porque el teatro es y era una forma de dialogar. El diálogo que se oía en el teatro de los corrales era diálogo en el sentido más amplio de la palabra, porque este teatro de corral carecía de artificio.

Pensando en lo dicho anteriormente, hemos creído que podíamos estudiar las acotaciones dramáticas que este diálogo incluye. Con este prefacio justificamos nuestra aportación, y empezamos sin más preámbulo.

Según el Diccionario de la Real Academia (1970), *acotación* es: «Cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, advirtiendo y explicando todo lo relativo a la acción o movimiento de las personas y al servicio de la escena.» La enciclopedia Espasa y el diccionario de J. Casares dan la misma definición, con ligeras variantes. El *Diccionario de Autoridades* (1726) no define este término en su acepción teatral, pero indica: «ACOTACIÓN. Vale asimismo anotación, señal, y apuntamiento, que se hace y pone al margen de alguna escritura, o libro. (...) Lop. *Dorot.* fol. 41. Veis ahí lo que te ha dexado Don Fernando, versos, *acotaciones* y vocablos nuevos.»

En el teatro del Siglo de Oro, «el lector queda sorprendido por la escasez de indicaciones para los actores»¹. Las decoraciones en los *corrales* eran rudimentarias y los actores tenían que aludir con frecuencia, por ejemplo, al lugar donde se hallaban². Es oportuno considerar, como hacen Gómez Ocerín y Tenreiro, que: «Si Lope sabe sentir y apreciar la épica española y *hace de su teatro como una continuación del romancero*, no es menos asombroso su sentimiento de la lírica popular (...) A cada paso en el teatro de Lope, ya un romance o ya una canción del pueblo, deliciosamente escogido, vienen a realizar un altísimo efecto dramático, y no faltan en su obra comedias construidas sobre la base de un canto popular.»³

¹ Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977 (B.R.H., Est. y Ens. 260), pág. 161.

² Puede consultarse la obra citada de Arróniz, y también García López, José, *Historia de la literatura española, Barcelona*, Vicens Vives, 1972, pág. 302. Reeditada en 1983.

³ Vega, Lope de, *Comedias*, I, edición, prólogo y notas por J. Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, Clásicos Cast., 39, pág. 40. El subrayado es nuestro.

Lope había manifestado con garbo que para hacer una comedia sólo necesitaba de un tablado, dos actores y una pasión⁴. Quiso lograr una escena con los más estrictos y elementales resortes dramáticos. Sin embargo, también utilizó las tramoyas y otros artilugios escenográficos.

Podemos tener también en cuenta lo siguiente: «El teatro de Juan de la Cueva aparece, por su presentación, ligado a las formas de la primera mitad del siglo. Nos referimos en primer lugar a los largos resúmenes del argumento precedentes a cada jornada»⁵. Estos resúmenes rompen el *suspense*. Utilizan el mismo procedimiento las comedias de Torres Naharro. Y *La Celestina* parece ser la iniciadora de esta presentación.

Visto lo que antecede, nos situamos en el hecho de que en el teatro español del Siglo de Oro las acotaciones dramáticas —explícitamente muy parcas— suelen hallarse en los diálogos de los distintos personajes. Esto es lo que intentamos estudiar en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega.

Entendemos que la obra teatral —como dicen los estudios semiológicos— sólo existe en la representación: tienen significado los decorados, el vestuario, la iluminación, la música, el movimiento de los actores, a veces el maquillaje, y la recitación del texto. O sea, como dice Ruiz Ramón «—entendiendo por texto el sistema integral de signos, desde los lingüísticos a los gestuales, y desde los retóricos a los tonales o visuales—»⁶. Porque «absolutamente todo lo que está —y su modo de estar y su momento— en la obra dramática, está por y para algo, (...), cumple una determinada función, tiene un sentido específico, no aisladamente, sino en relación, y relación dinámica, con el conjunto.»⁷

Refiriéndonos ya a la obra objeto de nuestro estudio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, del tiempo en que va a ocurrir la acción nos enteramos por la presentación de los personajes, entre los que ocupa un primer lugar el Rey Don Enrique III de Castilla. La Escena I del Acto Primero tiene lugar, como se indica explícitamente, en casa de Peribáñez, en Ocaña, y se concreta en una «Boda de villanos» a la que asisten, según la acotación, además de los novios y el cura, Inés (madrina), Constanza (labradora), músicos y labradores. Pero es el diálogo el que nos enteramos de que la boda ya está celebrada. Dice el Cura:

ni puede haber bendiciones
que igualen con el misal.
Hartas os dije: no queda
cosa que deciros pueda
el más deudo, el más amigo. (Vv. 9-13.)

Tampoco se habla de la indumentaria de los presentes, por lo que es necesario pensar, de momento, en los usos de la época para vestir a los novios e invitados. Los versos 46-70 nos enteran de que el villano es agricultor, porque exalta a su novia Casilda sobreponiendo su belleza a la de los olivares cargados, a los prados floridos, a la «afeitada» camuesa, al dorado aceite, al vino fino, etc. Los nuevos esposos son jóvenes; dice Casilda de sí misma:

Jamás en el baile oí
son que me bullese el pie (Vv. 89-90.)

⁴ Arróniz, A, *op. cit.*, págs. 184-185.

⁵ Arróniz, O., *op. cit.*, pág. 176.

⁶ Ruiz Ramón, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra-Fundación J. March, 1978, pág. 22.

⁷ Ruiz Ramón, F., *op. cit.*, pág. 25.

Y refiriéndose a Peribáñez, su esposo:

Pareces un verde prado
toro bravo y rojo echado;
pareces camisa nueva
que entre jazmines se lleva
en azafate dorado. (Vv. 111-115.)

La ambientación labriega de esta escena inicial queda maravillosamente cuajada por medio de la letra de canción para la danza (vv. 126-165), una danza movida y rápida, de origen portugués, llamada folía. Se indica cuándo se debe bailar y cantar, o cantar solamente.

La escena IV, caído ya el comendador de su caballo, frente al novillo con el que se divertían los mozos, termina con estos versos, dichos por Bartolo:

Pero, ¿qué os cuento, si aquí
le trae la gente en hombros? (Vv. 270-271.)

Y en efecto, la escena V está previamente acotada así:

(El Comendador *entre algunos labradores; dos lacayos de librea, Marín y Luján, borcegués, capa y gorra.*)

Los lacayos van a buscar una silla de mano que no será vista por el espectador, porque en la escena VIII, ya vuelto en sí el comendador, asistimos a este diálogo:

LUJÁN. Señor, la silla está aquí.
COMENDAD. Pues no pase del portal;
que no he menester ponerme
en ella. (Vv. 366-369.)

El montador de la obra puede ahorrarse, pues, una silla de transporte —silla de seda—, no en cambio otra silla, sencilla, que sí sale en la escena VI, y en la que está sentado el comendador conmocionado por el accidente del toro.

En la escena IX, recitados los dos conocidos abecés amorosos, la novia pide al marido que la lleve a Toledo para la próxima fiesta de la Asunción y de la Virgen del Sagrario. Estamos por tanto próximos al 15 de agosto, aunque ignoremos por ahora el año.

El día de la Asunción
se acerca; tengo deseo
de ir a Toledo, y creo
que no es gusto, es devoción
de ver la imagen también
del Sagrario, que aquel día
sale en procesión. (Vv. 496-502.)

En la escena XIII Casilda prepara el viaje, en el que le acompañarán sus primas Inés y Constanza. Descubrirá este parentesco Peribáñez, en el v. 864, escena XVII. Por el diálogo entre las tres, además de enterarnos de que el viaje en carro dura diez horas, factor a tener en cuenta, se nos dan datos sobre los vestidos femeninos.

- CONSTANZA. En verano
suelen muchas veces ir
en diez horas, y aun en menos.
¿Qué galas llevas, Inés?
- INÉS. Pobres, y el talle que ves.
- CONSTANZA. Yo llevo unos cuerpos llenos
de pasamanos de plata.
- INÉS. Desabrochado el sayuelo,
salen bien.
- CASILDA. De terciopelo
sobre encarnada escarlata
los pienso llevar, que son
galas de mujer casada.
- CONSTANZA. Una basquiña prestada
me daba Inés, la de Antón.
Era palmilla gentil
de Cuenca, si allá se teje. (Vv. 664-679.)

Los pasamanos eran los adornos del borde de los vestidos; la basquiña, una falda; el paño llamado palmilla, se fabricaba en Cuenca.

Al prepararse este viaje, ¿cuántos días han transcurrido desde el de la boda? Unos pocos días, sin más precisión. Sigue la escena:

- INÉS. ¿Quiérete bien tu velado?
- CASILDA. ¿Tan presto temes mudanza?
No hay en esta villa toda
novios de placer tan ricos;
pero aún comemos los picos
de las roscas de la boda. (Vv. 696-701.)

El matrimonio no ha podido experimentar aún crisis alguna. En su hogar no es que se saboreen todavía los restos de las golosinas nupciales, pero sí los dulces de la luna de miel. Si ha de tomarse como real, no como un sueño de Casilda, su efusión amorosa contestando a Inés, desde luego han pasado ya unos días desde la boda, aunque sigamos en el Acto Primero:

Cuando se muestra el lucero
viene del campo mi esposo,
de su cena deseoso;
siéntele el alma primero,
y salgo a abrille la puerta,
arrojando el almohadilla,
que siempre tengo en la silla
quien mis labores concierta. (VV. 706-713).

... ..
Acabada la comida,
puestas las manos los dos,
dámosle gracias a Dios
por la merced recibida,
y vámonos a acostar,
donde le pesa al aurora
cuando se llega la hora
de venirnos a llamar. (VV. 754-761.)

Así debe interpretarse también la frase que Peribáñez dirige al señor:

yo soy, ya lo sabrás, recién casado (v. 856, esc. XVII).

Aquí «ya lo sabrás» equivale a «ya lo sabes» o «ya lo recordarás», puesto que el comendador se accidentó el día de la boda de los villanos. En esta escena XVII Peribáñez ha entrado —sencilla acotación— *con capa*. Luego compara así su felicidad:

Tanto,
que no trocara a este sayal grosero
la encomienda mayor que el pecho cruza
de vuestra señoría, (...) (VV. 875-878.)

El mozo viste sayal, «tela muy basta, labrada de lana burda», reza el *Diccionario de Autoridades*. El comendador lleva el emblema de su dignidad, una cruz en el pecho, sin otros detalles ahora.

La escena XXI tiene acotación:

(*Entren INÉS, y CONSTANZA y CASILDA, con sombreros de borlas y vestidas de labradoras al uso de la Sagra, y PERIBÁÑEZ; EL COMENDADOR, de camino, detrás.*)

En los versos 970-983 a Lope le interesa situarnos en la genealogía real de Enrique III. Y en los vv. 1024-1027 sabemos cómo viste Casilda en el momento de ser retratada, sin que se dé cuenta, por el pintor, a encargo del Comendador.

COMENDADOR. No tanto;
basta que de medio cuerpo,
mas con las mismas patenas,
sartas, camisa y sayuelo.

Covarrubias explica el concepto de *patena*: «Una lámina ancha, que antiguamente traían a los pechos con alguna insignia de devoción, que el día de hoy tan solamente se usa entre los labradores.» Las sartas son collares.

El resto de las acotaciones del Acto Primero se han reducido a indicar las entradas, salidas y apartes de los actores, y los lugares de la acción: Casa de Peribáñez en Ocaña (escena I), Sala en casa del Comendador (escena X), sala en casa de Peribáñez (escena XIII), sala en casa del Comendador (escena XV), Entrada a la catedral de Toledo (escena XIX). Ediciones posteriores han añadido otras acotaciones, muy breves, con mayor o peor fortuna.

El Acto Segundo se inicia en la «*Sala de juntas de una cofradía, en Ocaña*». El diálogo nos sirve una vez más para situarnos en el tiempo (vv. 1109-1116, escena II):

Pensé venir otro día
y hallarme a la procesión
de nuestro Roque divino,
pero fue vana mi intención,
porque mi Casilda vino
con tan devota intención,
que hasta que pasó la octava
no pude hacella venir.

Han transcurrido más de ocho días desde el 15 de agosto, y estamos en plena siega. Peribáñez volverá a Toledo, por asuntos de la Cofradía de San Roque. Dice refiriéndose a su mujer (vv. 1197-99):

pienso que enojarla puedo
pues en tiempo de la siega
me voy de Ocaña a Toledo.

En la escena X del Acto 2.º, los labradores Llorente y Mendo, que han acudido para la siega, espían —aparentemente dormidos— al Comendador entrando furtivamente en casa de Peribáñez (vv. 1504-8).

LLORENTE. Sé que no es gente de a pie.
MENDO. ¿Cómo?
LLORENTE. Trae capa con oro.
MENDO. ¿Con oro? Mátenme aquí
si no es el comendador.

El director sabrá, pues, cómo vestir al Comendador en esta escena.

La escena XII, Acto 2.º, es el famoso diálogo nocturno entre Casilda y el Comendador. Contiene precisos detalles sobre vestuario.

CASILDA. Ponte tu tosca antipara,
del hombro el gabán derriba,
la hoz menuda en el cuello,
los dediles en la cinta; (Vv. 1558-1561)
(... ..)
El comendador de Ocaña
servirá ama de estima,
no con sayuelo de grana
ni con saya de palmilla.
Copete traerá rizado,
gorguera de holanda fina,
no cofia de pinos tosca
y toca de argentería. (Vv. 1570-1577)
(... ..)
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al comendador de Ocaña
con la suya guarnecida. (Vv. 1594-1597)
(... ..)
que ver al comendador
con gorra de seda rica,
y cubiertos de diamantes
los brahones y capilla;
que más devoción me causa
la cruz de piedra en la ermita
que la roja de Santiago
en su bordada ropilla. (Vv. 1606-1613)

Destaquemos que la encomienda del Comendador (Acto 1.º, escena XVII, v. 877) es la cruz roja de Santiago.

Por otra parte, no pueden ser indicativos de un tiempo histórico, sino imaginario, los versos 1598-1601, en los que Casilda alude a su esposo:

Más precio verle venir
en su yegua la tordilla,
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa,

Siendo Peribáñez «recién casado» —como repetirá en el Acto 3.º, escena II, v. 2267— y transcurriendo el mes de agosto, no ha convivido aún en tiempo de invierno. Este inciso es una digresión que se permite la obra teatral, escrita para ser representada y no leída, obteniendo así más amplitud. Recurso empleado asimismo en la efusión amorosa de Casilda, que hemos mencionado.

La escena XII termina al amanecer:

BARTOLO. Yérgete cedo, Chaparro
que viene a gran prisa el día. (Vv. 1643-1644.)

Antes de anochecer regresa Peribáñez de Toledo, donde ha visto el retrato de su esposa encargado al pintor por el Comendador. Decide, con el consentimiento de ella, quitar los reposteros que adornan la casa del matrimonio, regalados por el señor en el Acto 1.º, escena XVII. Estos ocho reposteros pueden consecuentemente adornar el escenario.

Las acotaciones explícitas son muy pocas, como en el acto anterior.

Acto Tercero, escena I. Leonardo, criado del Comendador, relata a éste en la plaza de Ocaña «lo que ha pasado en Toledo» (v. 2087). Enrique III, el Justiciero, el año 1406 recibió cartas en Madrid con la noticia de la insubordinación del rey moro de Granada. Enrique III «determinó hacerle guerra» (v. 2108) y juntó cortes en Toledo,

donde al presente se hallan
prelados y caballeros (vv. 2115-2116)

entre ellos el sustituto provisional del difunto Arzobispo de Toledo, fallecido históricamente en 1399. Lope maneja hábilmente la historia, y entre otros datos nos aporta el referido de 1406, que ha de suponerse sólo algo anterior, en todo caso, al de la acción dramática.

Ocaña va a colaborar en la lucha. La escena II está acotada:

(Entra una compañía de labradores, armados graciosamente, y detrás PERIBÁÑEZ con espada y daga.)

PERIBÁÑEZ. Que yo ¿cuándo mereciera
ver mi azadón y gabán,
con nombre de capitán,
con jineta y con bandera
del rey, (Vv. 2222-2226)
(... ..)
¿Vengo bien vestido?

COMENDADOR. Bien.
No hay diferencia en los dos. (Vv. 2232-2233)

Además de la capa y la espada, el nuevo capitán viste como conviene a su rango, lleva jineta, lanza corta insignia de tal graduación, y la compañía su bandera. En esta escena II del Acto 3.º dice con profunda ironía al Comendador:

Mi casa y mi mujer, que dejo
por vos, recién desposado,
remito a vuestro cuidado
cuando de los dos me alejo. (Vv. 2266-2269)

El «recién casado» se despide desde la calle frente a su casa (escena V). Casilda le entrega en prenda una cinta de seda.

CASILDA. Tomad,
mi Pedro, este listón negro.
PERIBÁÑEZ. ¿Negro me lo dais, esposa? (Vv. 2422-2424)

Blas recibe de Constanza:

Bras, esta cinta de perro,
aunque tú vas donde hay tantos,
que las podrás hacer dellos. (Vv. 2431-2434)

El labrador-soldado Belardo (es conocido este aspecto autobiográfico) recibe de Inés, en recuerdo, un chapín:

INÉS. ¿No pides favor, Belardo?
BELARDO. Inés, por soldado viejo,
ya que no por nuevo amante,
de tus manos le merezco.
INÉS. Tomad aqueste chapín.
BELARDO. No, señora, deteneldo,
que favor de chapinazo,
desde tan alto, no es bueno. (Vv. 2438-2445)

Naturalmente es necesario disponer de las cintas y del chapín, para que las mujeres hagan entrega de los mismos desde las ventanas.

En la sala en casa del Comendador asistimos —escenas VIII y IX— a las tretas de éste preparando su definitivo intento de hacerse con el favor de la desposada. Se va indicando en el diálogo el transcurso del tiempo, y el frenesí en la espera:

LUJÁN. Ya son
casi las nueve. (Vv. 2526-2527)
(... ..)
COMENDADOR. ¿Dan las once?
LUJÁN. Una, dos, tres...
no dio más.
MÚSICO 2.^o Contaste mal. (Vv. 2582-2583)

Y también se indica la indumentaria apropiada para el caso.

PAJE. La capa tienes aquí.
COMENDADOR. Muestra. ¿Qué es esto?
PAJE. Bayeta.
COMENDADOR. Cuanto miro me inquieta.
Todos se burlan de mí.
¡Bestias! ¿De luto? ¿A qué efeto?
PAJE. ¿Quieres capa de color?
LUJÁN. Nunca a las cosas de amor
va de color el discreto.
Por el color se dan señas
de un hombre en un tribunal.
COMENDADOR. Muestra color, animal.
¿Sois criados o sois dueñas?
PAJE. Ves aquí color. (...) (Vv. 2594-2606)

La escena X la ocupa Peribáñez «solo en la calle», que ha regresado de incógnito y entra por la casa de Antón. En la XIII Inés sale a la puerta, al oír el requerimiento de los músicos.

Peribáñez ha penetrado en su casa: escena XIV, *Sala en casa de Peribáñez*.

No duermo yo, que sospecho,
y me da mortal congoja
un gallo de cresta roja,
porque la tiene en el pecho. (Vv. 2772-2775)

Se enciende su furor contra el intento adúltero, la encomienda del señor aparece rebajada a la cresta de un gallo de pelea.

En esta saca de harina
me podré encubrir mejor
que si es el comendador,
lejos de aquí me imagina. (Vv. 2800-2803)

La «saca de harina» indica, por ampliación, cómo debe estar decorada la «sala».

En la escena del primer homicidio, la XVII, las acotaciones han sido añadidas al texto original.

PERIBÁÑEZ. (*Aparte.*) ¡Ay honra! ¿qué aguardo aquí?
Mas soy pobre labrador,
bien será llegar y hablalle...
Pero mejor es matalle.
(*Adelantándose con la espada desenvainada.*)
Perdonad, comendador,
que la honra es encomienda
de mayor autoridad.
(*Hiere al Comendador.*)

COMENDADOR. ¡Jesús! Muerto soy. ¡Piedad! (Vv. 2843-2850)

Encontramos más precisiones históricas en la escena XXII:

REY. ¿Cómo queda don Juan?
REINA. Por veros llora. (V. 2936)
(... ..)
REINA. El príncipe don Juan es hijo vuestro.
Con esto sólo encarecido queda. (Vv. 2940-2941)

Después se indica incluso la edad del futuro Juan II:

REINA. Como tiene dos años, le quisiera
de edad que esta jornada acompañara
vuestras banderas. (Vv. 2948-2950)

En la escena final, XXIII del Acto 3.º, entra Peribáñez, *de labrador, con capa larga, y su mujer*, según la acotación. El labrador, hasta ahora soldado, se somete espontáneamente a la justicia real, por haber matado al Comendador; y pide que la recompensa sea entregada a su mujer, puesto que es ella quien presenta al encausado al Rey. Éste hará justicia: «hace gracia» al marido y además entrega la renta a la esposa. Lope se había propuesto destacar la justicia que ejercía la monarquía. La obra concluye con esta moraleja:

PERIBÁÑEZ. Con razón todos te llaman
don Enrique el Justiciero. (Vv. 3123-3124)

Y termina con un rasgo femenino, que corrobora y suaviza la conclusión:

REINA. A vos, labradora honrada,
os mando de mis vestidos
cuatro, porque andéis con galas
siendo mujer de soldado. (Vv. 3125-3128)

Lope utilizará en otras obras, tramoyas y artilugios escenográficos al estilo italiano. El que se distinguió por dar indicaciones fue Cervantes, «a veces desmedidas para el propósito seguido —dice Arróniz—, en un tiempo (la década de 1580-1590) en que nos esperaríamos lo contrario»⁸. Debemos señalar que la tradición editorial de la época de Lope no incluía en el texto división de escenas, y se dejaba un blanco en las salidas y entradas de personajes⁹. Nosotros hemos indicado las escenas para mayor claridad, utilizando un texto de divulgación que preparó Isasi Angulo, en el que además hay acotaciones añadidas¹⁰. Terminamos señalando que, como se ha podido observar indirectamente aquí: «Lope acude a la fértil tradición literaria del Renacimiento en donde confluyen géneros clásicos, medievales y modernos para componer numerosos pasajes y escenas dramáticas»¹¹.

⁸ Arróniz, O., *op. cit.*, págs. 161-162.

⁹ Véase Blecua, Alberto, ed. Lope de Vega, *Peribáñez, Fuenteovejuna*, 1981, Madrid, Alianza Editorial, pág. 41.

¹⁰ Isasi Angulo, Amando, ed. Lope de Vega, *Fuenteovejuna, Peribáñez, El caballero de Olmedo, La dama boba*, Bruguera, 1970, Barcelona.

¹¹ Blecua, A., *loc. cit.*, pág. 15.

EDICIONES

- Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de J. E. Hartzzenbuch, 1857, Madrid, BAE, XLI, págs. 281-302.
- Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Panceira, 1938, Buenos Aires, Biblioteca Hispánica, I.
- Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Bonilla y San Martín, 1916, Madrid, Ruiz Hermanos, Clásicos de la Literatura Española.
- Cuatro comedias*, ed. de John M. Hill y Mabel Margaret Harlan, 1941, Nueva York, W. W. Norton Co., págs. 3-177.
- Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Ch. V. Aubrun y J. F. Montesinos, 1943, París, Hachette.
- Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Joaquín Buxó Montesinos, ilustraciones de J. Azpelicueta, 1962, Barcelona, Juventud. (Nos ha interesado por cuanto sus ilustraciones interpretan precisamente las acotaciones implícitas en los diálogos.)
- Peribáñez y el Comendador de Ocaña. La dama boba*, ed. de A. Zamora Vicente, 1963, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 159. (Reeditada en 1969. Su prólogo es de calidad extraordinaria.)
- Fuenteovejuna, Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de F. García Pavón, 1967, Madrid, Taurus.
- Fuenteovejuna. Peribáñez. El caballero de Olmedo. La dama boba*, ed. de Amando Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 1970.
- Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín, 1979, Madrid, Cátedra.
- Peribáñez. Fuente Ovejuna*, ed. de Alberto Blecuá, 1981, Madrid, Alianza Editorial. (Se distingue por su crítica muy razonada y profunda.)

BIBLIOGRAFIA

- Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, 1969, Madrid, Gredos.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, 1977, Madrid, Gredos.
- Asensio, Eugenio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante», en *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, 1981, Roma, Instituto Español de Cultura, págs. 257-270.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, 1982, Buenos Aires, Edics. Paidós.
- Carilla, Emilio, *El teatro español en la Edad de Oro*, 1968, Buenos Aires, Centro de Estudios de América Latina.
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, 1976, Madrid, Castalia.
- Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, 1978, Barcelona, Antoni Bosch.

- Falconieri, John V., «Los antiguos corrales en España», *Estudios Escénicos*, XI, 1965, páginas 91-118.
- Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, 1968, Salamanca, Anaya.
- Gómez Ocerín, J., y Renreiro, R. M., ed. *Lope de Vega, Comedias I*, 1967, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 39.
- Herrero, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, 1977, Madrid, Castalia.
- Hesse, J., *Vida teatral en el Siglo de Oro*, 1965, Madrid, Taurus.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, 1972, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, 1975, Barcelona, Ariel.
- McCready, Warren T., *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, 1966, Toronto, Universidad de Toronto.
- Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, 1974, Londres, Tamesis Books.
- Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, 1969, Barcelona, Planeta.
- Porrata, F. E., *Incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, 1972, Madrid, Plaza Mayor.
- Prades, Juana de José, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, 1963, Madrid, C.S.I.C.
- Recoules, Henri, «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, 1974, págs. 479-496.
- Recoules, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 1975, págs. 109-145.
- Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. 3. Siglos de Oro: Barroco*, 1983, Barcelona, Crítica.
- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, 1976, Madrid, S.G.E.L.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español, I. Desde sus orígenes hasta 1900*, 1979, Madrid, Cátedra.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, 1978, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra.
- Salomon, Noël, «Sur les représentations théâtrales dans les "pueblos" des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *Bulletin Hispanique*, LXIII, 1960, págs. 298-427.
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, 1965, Burdeos, Bibliothèque des Hautes Études.
- Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 1972, Madrid, Gredos.
- Sanchís Sinesterra, José, «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro», *III Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro*, 1980, 1981, Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 95-130.
- Valbuena Prat, Angel, *El teatro español en el Siglo de Oro*, 1969, Barcelona, Planeta.
- Wardropper, Bruce, W., *La comedia española en el Siglo de Oro. En Teoría de la comedia*, volumen con E. Olson, 1978, Barcelona, Ariel.
- Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XLV, 1976, México, págs. 101-138.
- Wilson, E. M., y Moir, Duncan, *Historia de la literatura española, 3. Siglo de Oro: teatro*, 1974, Barcelona, Ariel.