

pas des traits comiques. Ces travers ne le deviennent que par un décret esthétique conditionné par l'orientation idéologique d'une époque et d'un milieu» (p. 91). Es decir, que el campesino es objeto de una risa extraña a él mismo.

Esto se ve particularmente bien en el tema de los alcaldes, especie de polichinelas, que salen para hacer reír. Los alcaldes son, sí, autoridad, pero de pueblo. Su presencia en escena responde a la tendencia de los pueblos de Castilla y León, durante los siglos XVI y XVII, a obtener la «jurisdicción de por sí», y a la doble resistencia que encuentran, feudal y ciudadana, centralizadora. Al ridiculizar al alcalde, se ridiculiza la función, tanto más cuanto que los dramaturgos los presentan en escena como fantoches orgullosos de su autoridad, especie de reglamentos vivientes. Su poder real era muy limitado, pero los dramaturgos se divierten en presentarlo desmesurado y terrible. Su justicia—la horca—y sus funciones de policía aldeana aparecen siempre desproporcionadas.

Los alcaldes—y, en general, toda la masa agrícola—alardean también de «limpieza de sangre». Para Salomon, los alegatos y contraalegatos de limpieza empiezan siendo instrumento de lucha entre familias aristocráticas. Su adopción por los campesinos, que en la realidad se creyeron y se afirmaron cristianos viejos, hay que entenderla como expresión de su conciencia de clase mistificada y alienada. En la comedia o en el entremés, el alcalde campesino que alardea de limpieza está puesto por el dramaturgo para divertir a su público aristocrático, que sabe que tal cosa no tiene sentido. Cervantes, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, parece haber sido el primero en utilizar cómicamente la pretensión de limpieza. En este entremés, Cervantes adoptó el punto de vista señorial, y no el de los alcaldes que realmente habían luchado contra su señor, conde de La Coruña. Más tarde, en *El retablo de las maravillas*, al reconsiderar el tema, le añade una dimensión de profundidad: Cervantes, lo que ridiculiza ahora es el racismo, alucinación de toda una clase.

El tipo del alcalde divertido triunfó en escena a partir de 1610-1615. Un actor, Cosme Pérez, lo encarnó con acierto, hasta el punto de que su seudónimo teatral, *Juan Rana*, de origen folklórico, hizo olvidar su propio nombre. Juan Rana (Pedro Rana en Cervantes), Juan Ranilla, etc., fueron nombres típicos de alcalde.

Con esto tocamos otro punto de interés: el de los nombres campesinos destinados a subrayar el ridículo; lo mismo que el uso de una lengua convencional, sayagués de finales del XV, *fabla*, etc., en realidad fácil e intencionada desfiguración del castellano corriente. «L'usage de noms conventionnels et d'une langue relativement arti-

ficielle pour les personnages paysans comiques tendit à se stéréotyper et à se constituer en "système". Cette mécanisation de l'expression linguistique a fortement contribué à déshumaniser le paysan comique...» (página 159). El campesino cómico acaba siendo convertido en marioneta. El rústico risible no es la «figura del donaire» de las comedias de ambiente urbano, consciente de su humor—el verdadero gracioso—, sino, como ya se ha dicho, mero objeto de risa.

Antes de estudiar la figura del campesino ejemplar y útil, advierte Noël Salomon cómo no está en contradicción con el tipo cómico, o más bien tan diferentes valoraciones del campesino reflejan la contradicción ideológica de la sociedad que les dio nacimiento. Una sociedad no es nunca monolítica: en ella se cruzan corrientes y contracorrientes, lo nuevo contra lo viejo; todo ello, expresión de las circunstancias históricas, sociales y económicas que obran en su seno.

A partir de los Reyes Católicos y de la derrota de los comuneros, la antigua nobleza medieval tuvo que hacerse cortesana. Acabó añorando su vida anterior; huyendo de la realidad, escritores nobles o al servicio de la nobleza incidieron en el tema de «menosprecio de Corte». El otro polo del famoso título de Guevara, *Alabanza de aldea*, se derivó de la visión idealizada de la vida rústica (lo contrario de la Corte), del crecimiento urbano y consecuente despoblación del campo, que enseñó a los nobles lo que vale la fuerza de trabajo campesina. A partir de 1580, la crisis del campo se generaliza, el absentismo crece, la pequeña propiedad desaparece, pero la ciudad agrandada—desde 1606 está la Corte en Madrid—necesita los recursos que sólo el campo puede dar: el campesino aparece idealizado como modelo de vida y virtud.

Empieza la época de *Horacio en España*, con Virgilio, Teócrito, Ovidio, etc., en lugar menor, pero no despreciable. El fenómeno va más allá de una mera influencia clásica. La boga de Horacio en los siglos XVI y XVII obedece a una situación social pareja a la que se había dado en Roma. "A Rome, au temps où l'«Urbs» tourna le dos à son passé fruste et agraire de petite capitale du Latium paysan pour devenir la cité cosmopolite des marchands, des hommes de lois, des militaires et des banquiers, des poètes se mirent à considérer avec nostalgie le peuple d'où ils venaient; ils s'évadèrent avec délices dans la rêverie des origines romaines patriarcales et agricoles, imaginées comme un âge d'or" (p. 171).

En España, junto a la impureza ciudadana, se encomia la pureza villana. Aparece una literatura que Salomon llama «fisiócrata» (entre comillas, para distinguirla de la verdadera fisiocracia), caracterizada por la vuelta al campo y la exaltación de la tierra; el movi-

miento que presenta como modélicas las costumbres campestres, las virtudes y las riquezas del campo (condenación del oro y exaltación del trabajo), llega hasta la canonización del campesino en la persona de Isidro, labrador de Madrid. En el «invierno» español, después de la muerte de Felipe II, se sueña con un paraíso social perdido, del que se harán eco la comedia y los economistas. Se sitúa la edad de oro en el tiempo anterior a la revolución de los precios: trabajo de todos, virtud del ahorro, poder de compra idílico de la moneda, abundancia campesina. Isidro y María de la Cabeza, su mujer, ejemplares jornaleros, encarnan la abundancia campesina y la virtud del trabajo. Se difunde por Castilla un epicureísmo de labrador rico (feudal agrario), que sólo se diferencia del sentimiento burgués posterior en su decidido cristianismo, y aun podríamos decir franciscanismo, corriente alimentada por los numerosos conventos fundados en tierras señoriales en los siglos xv y xvi.

Así se llega a ensalzar, junto a la vida sana del campo, la del villano filósofo —el que no ve al rey—, que, retirado en sus posesiones, desdeña las intrigas cortesanas, y, contento de su existencia presente —un verdadero horaciano—, se prepara para el tránsito al más allá. Todas las costumbres campestres adquieren ahora aspectos edificantes.

Junto al moralismo idílico del campo, el aspecto estético. «L'impression de la vanité et de la futilité de l'existence aristocratique et urbaine entraîne les nobles et les citadins à trouver dans les motifs artistiques du peuple des campagnes des valeurs esthétiques jugées plus authentiques et plus spontanées. Cette tendance s'étendit aux danses, aux chansons, au langage, et finalement même au costume» (página 427). Así entra en escena el campesino pintoresco y lírico, con sus trajes peculiares, sus instrumentos musicales, cánticos y danzas, juegos y trabajos, fiestas de primavera y verano, romerías, bodas y bautizos y sus saluciones de homenaje y bienvenida. Y así también pueden los poetas sumergirse en pueblo, en naturaleza, y dar entrada en sus obras a un arte eminentemente popular, en el que la frontera entre lo folklórico y la creación personal del poeta se desdibuja. Lope, poeta popular. Lope, por antonomasia. Siendo esto verdad —la belleza y la gran calidad de todo un sector de nuestra cultura popularizante—, conviene no olvidar su inserción social. «Il y a là, en effet, un point important: en tant que phénomène culturel la Renaissance espagnole est une manifestation essentiellement aristocratique et urbaine. En portant leurs regards vers l'art populaire et rural les artistes n'abandonnèrent pas, pour l'essentiel, le point de vue de classe des milieux pour lesquels ils produisaient; en général c'est de ce point de vue de classe, et à travers l'idéologie aristocratique

dominante, qu'ils tentèrent d'atteindre ces valeurs populaires où ils croyaient pouvoir trouver un absolu de l'originel et de la spontanéité» (p. 431).

Salomon desglosa en admirables páginas los elementos populares de la comedia y su significación profunda, a la vez que destaca la libertad creadora del poeta, en el marco de sus circunstancias. Al estudiar los cantos de enhorabuena y de bienvenida, pone de relieve cómo todo el movimiento popularizante, estéticamente logrado, concuerda admirablemente con la sumisión de los de abajo al orden monárquico-feudal, y sirve a este mismo orden. «De tels mouvements lyriques d'unanimité venant des profondeurs du peuple contribuaient à fortifier chez les spectateurs aristocratiques et urbains, propriétaires de fiefs et de bien-fonds ou aspirant à le devenir, le sentiment de la communauté parfaite, l'image favorable qu'ils se faisaient du système dominé par eux. Ces mouvements de ferveur "vassalique" leur donnaient, par des voies esthétiques, une bonne conscience politique, tout en exprimant, aussi, le rapport fondamental des écrivains avec leurs protecteurs nobles» (p. 738).

En la cuarta parte de su libro, Noël Salomon estudia una serie de obras que parecen presentar el punto de vista campesino, puesto que proclaman la dignidad del villano; en su relativa contradicción con los temas ya estudiados, reflejan el antagonismo real entre las clases. Estas obras, al recoger la tradición del campesino «libre» leonés-castellano en el marco de una sociedad feudal—entendido el término en su acepción marxista, no estrictamente jurídico—, se hacen eco del ascenso social del labrador rico y su lucha contra la pequeña nobleza de origen medieval, lucha en la que con frecuencia se vieron apoyados por la Corona y por la alta nobleza. Estos labradores ricos constituyeron una especie de burguesía rural, en la que muchos economistas—y los dramaturgos con ellos—vieron el futuro del país. «Derrière sa morale qui fait coïncider l'intégrité des moeurs avec une attention stricte à établir le tien et le mien, cest un régime de la propriété qui se profile» (p. 766). La dignidad del villano rico, en oposición con la pretendida superioridad del noble y del hidalgo, lleva a los dramaturgos a hablar de «igualdad». «Disons-le tout desuite: l'idée égalitaire qui parfois fait se dresser le héros paysan en face du noble n'est pas, en sa forme, l'idée d'égalité politique que la bourgeoisie révolutionnaire française allait faire triompher en 1789, mais une revendication chrétienne que l'on retrouve fréquemment dans la pensée médiévale: à sa base, il y a le dogme de l'égalité substantielle et métaphysique des hommes» (p. 810). Y frente al noble, el villano tiene también su propia nobleza, su honra, basada en la limpieza de sangre.

Esta concepción le permite, teatralmente, alcanzar cimas de tragedia (*Fuenteovejuna*; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*; *La Santa Juana*, de Tirso; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, etc.). Así, los dramaturgos crearon unos personajes campesinos que en los siglos xix y xx han sido interpretados como esencialmente revolucionarios. No lo eran en sí mismos, en la intención del poeta que los concibió; pero en este caso la creación estética ha ido más allá de los motivos particulares del autor, y se ha erigido en centro de resonancias futuras. Salomon explica el fenómeno diciendo que este grupo de obras transparentaban «el antifeudalismo en el seno del feudalismo» (p. 842). El espíritu antiseñorial se manifiesta en ellas, no a través de una formulación teórica consciente, que sería la de sus autores, sino desde el mismo espíritu señorial; mediante la apelación al Derecho, los dramaturgos ponen de relieve, en casos muy concretos, la diferencia enorme que existía entre la teoría y la práctica de la relación señor-vasallos.

Al acabar de leer este libro extraordinario, de cuyo contenido he dado tan sólo una pálida referencia, surge una pregunta: ¿qué significa en la época histórica considerada, y en relación con la comedia de ambiente rústico, la aparición del Sancho Panza cervantino? Me gustaría que Noël Salomon—si acaso no lo tiene ya en el telar—se plantease este tema en futuras investigaciones.—ALBERTO GIL NOVALES.

GUILLERMO CARNERO: *Dibujo de la muerte*. Edición Angel Caffarena. Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce». Málaga, 1967.

Uno de los muchos análisis en profundidad que el libro *Dibujo de la muerte* admitiría, por su lenguaje, por su estructuración general, podría ser aquel que tratase la renovación de formas poéticas que nos propone este jovencísimo universitario valenciano, Guillermo Carnero, su autor. Y no en vano hablo de diversidad de posibilidades críticas al referirme al libro, puesto que firmemente le creo poseedor de tan grande riqueza de elementos, que muy holgadamente le hacen susceptible de aproximaciones de variada índole. Sólo basta, por justificar mis palabras, repasar superficialmente el libro (por otra parte no muy extenso, 21 poemas) para cerciorarse de la pluralidad de intenciones y realidades que tienen los poemas y diferencian unos de otros, alternando aquéllos de tono narrativo, los contemplativos con predomi-