



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Delgado, W. (1968). *El Villano en su rincón* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:** El Villano en su rincón

**Autor:** Washington Delgado

**Año:** 1968

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Doctorado

**Palabras claves:** Lope de Vega, honra villana, vida villana, honor villano, teatro Lopesco.

**Referencia en APA 7ma. ed.** Delgado, W. (1968). *El Villano en su rincón* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

Tesis dividida en siete capítulos, que tiene por fin ayudar a comprender la intención, el sentido o el valor literario del teatro "*El villano en su rincón*" de Lope de Vega. Esto a través del análisis de la honra villana y la examinación del orgullo villano, aunque también se examinarán otros temas como: las fuentes empleadas para construir "*El villano en su rincón*", su dificultad de la clasificación, la vida villana en el teatro de Lope de Vega, el menosprecio por la corte y el carácter alegórico en la obra.

*Palabras Clave:* Lope de Vega, honra villana, vida villana, honor villano, teatro Lopesco.

O100

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

# UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS

011



"EL VILLANO EN SU RINCON"

TESIS

Para optar el grado de Doctor en Letras

WASHINGTON DELGADO

LIMA - PERU

1968

033



## INDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCION	4
CAPITULO I: FUENTES DE "EL VILLANO EN SU RINCON"	12
1.- Epitafios, cuentos y refranes, 12; 2.- Unas bodas históricas, 19; 3.- La influencia de las églogas pastoriles, 21.	
CAPITULO II: POESIA PASTORIL Y VIDA VILLANA	27
1.- Motivos principales de la comedia, 27; 2.- El pastor, personaje de ficción, 29; 3.- Literatura pastoril y realidad, 35; 4.- Pastores y villanos en el teatro de Lope, 39.	
CAPITULO III: LA VIDA VILLANA EN EL TEATRO DE LOPE	41
1.- Pastores en la poesía y en la realidad, 41; 2.- Significado del término "villano", 42; 3.- "El cuerdo en su casa", 46; 4.- Lope y Molière, 49; 5.- Los villanos de Lope y la sabiduría popular, 52.	
CAPITULO IV: EL ELOGIO DE LA VIDA VILLANA	56
1.- Alabanza de aldea, 56; 2.- Riqueza y sensualidad villanas, 61; 3.- Trabajos y ocios del villano, 69; 4.- El orgullo de Juan Labrador, 73; 5.- Sabiduría villana, 80; 6.- Dos niveles en la vida villana, 82.	



CAPITULO V: EL MENOSPRECIO DE CORTE

- 1.- El castillo, la villa y la corte, 85;
- 2.- Frivolidad y predominio de corte, 90;
- 3.- Imagen degradada del Universo, 93; 4.- Crisis social y desengaño barroco, 98; 5.- Elogio del villano, desprecio del cortesano, 101;

CAPITULO VI: APRECIO DE CORTE Y MATRIMONIO DESIGUAL

109

- 1.- Amor villano a la corte, 109; 2.- Amor noble y a la nobleza, 113; 3.- Los burgueses ennoblecidos, 117; 4.- Fuerza del dinero y poder del amor, 122.

CAPITULO VII: LA EXALTACION DE LA MONARQUIA

125

- 1.- Carácter alegórico de "El villano en su rincón", 125; 2.- Las postrimerías del villano, 132; 3.- Monarquía absoluta y libertad capitalista, 137; 4.- El rey dios, 141.

CONCLUSIONES

150

BIBLIOGRAFIA

155



## I N T R O D U C C I Ó N

- I -

Desde hace tiempo nos atrae el motivo lopesco de la honra villana desarrollado, principalmente, en tres obras maestras: "Fuenteovejuna", "Peribáñez y el comendador de Ocaña" y "El mejor alcalde, el rey". El análisis de este motivo nos ha incitado a tratar algunas cuestiones previas. La primera y fundamental: su nacimiento, su origen.

El honor es una virtud aristocrática, nacida en la Edad Media y que adquiere una especial vitalidad en España, donde su ejercicio e importancia se mantienen hasta el siglo de oro, y después también. En la literatura castellana, la honra, la defensa de la honra, la venganza por la honra dañada, son motivos literarios que se repiten a lo largo de varios siglos. Así, los vemos aparecer en el primer monumento literario del idioma: el "Poema del Cid", cuyo argumento —según Pedro Salinas— es un continuo perder y recuperar la honra. El motivo abunda en la literatura española de los siglos XII, XIII y XIV y tiene su culminación medieval en las Coplas de Jorge Manrique, donde la vida de la honra, aunque inferior a la gloria celeste, es muy superior a la perecedera vida terrenal. El motivo de la honra decae durante el breve renacimiento espa-



ñol; pero es recogido, remozado, enriquecido y transformado por Lope de Vega y sus continuadores teatrales: Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Pérez de Montalván y aun Rojas Zorrilla quien, aunque propiamente pertenece al ciclo calderoniano, en este punto está, acaso, más cerca de Lope que de Calderón. El principal aporte de estos escritores al desarrollo del motivo de la honra es su atribución a villanos y labriegos, a personajes totalmente desvinculados de la nobleza y, más bien, enemigos de ella en muchas ocasiones. Posteriormente, Calderón lleva a su máxima profundidad el análisis y tratamiento dramático de la honra; pero, por otra parte, la empobrece al convertirla en un código formal que determina la conducta mecánica de unos personajes sumamente inconcretos.

Después de un largo decaimiento, que depende acaso de la postración general de la literatura española, el motivo de la honra reaparece de una manera estruendosa, pero vanal, en el teatro altisonante y hueco del siglo XIX; el teatro de Echegaray, Sellés, Dicenta. La generación siguiente, generación por excelencia en la historia española, la del noventa y ocho, considera irrisorios y hasta dañinos muchos motivos y personajes de más o menos vieja tradición: Don Juan, el honor calderoniano, los toros. Hay, de todas maneras, dos obras magistrales donde el motivo de la honra tiene importancia fundamental, pese al tratamiento degradante: "Los cuernos de don Friol-





lera", de Valle Inclán y la dilogía novelística "Tigre Juan" y "Curandero de su honra" de Ramón Pérez de Ayala. Últimamente, todavía, lo hallamos -y sin las degradaciones que sufrió a manos de los escritores del noventiocho, más bien con cierta anacrónica grandeza- en el teatro de García Lorca: en "Bodas de sangre" y sobre todo en "La casa de Bernarda Alba". Entre paréntesis quisiéramos señalar como hecho curioso, que García Lorca y Rafael Alberti vuelven a dar prestigio a lo que había sido despreciado por el noventiocho: los toros, la honra, el folklore andaluz.

La vitalidad del motivo de la honra -que como hemos visto en rápido vuelo tiene una larga y rica historia en la literatura castellana- se debe a que no permaneció unido a la nobleza feudal, de lo contrario hubiera muerto con ella antes de que España alcanzara la madurez cultural y política. La presencia de personajes que no son nobles y, sin embargo, poseen el sentimiento de la honra y se atreven a defenderla y aun a vengarla cuando es ultrajada, es una creación típica y singular de Lope de Vega. Sin embargo, creemos que él no los inventó: los encontró en la realidad.

La honra nació, como piensa Huizinga, de la desmesurada soberbia de los señores feudales; paralelamente, creemos que la honra villana tiene por origen un, no desmesurado, pero sí fuerte orgullo villano. Lo mismo que la honra, el orgu-



llo villano se encuentra también magníficamente desarrollado en la obra de Lope; y no es extraño que suceda así, porque Lope muestra en su teatro multitud de aspectos de la vida villana: usos, trajes, muebles, bailes, canciones, lenguaje y sentimientos.

Para analizar la honra villana en el teatro de Lope hemos considerado necesario, por todo lo expuesto, examinar previamente el orgullo villano que, desde un punto de vista literario, es también una creación lopesca. En este sentido, hay dos obras capitales: "Los Tellos de Meneses" y "El villano en su rincón". La primera, la hemos analizado en un trabajo anterior; la segunda es el objeto de esta tesis.

- II -

"El villano en su rincón" es una extraña comedia, en apariencia carente de unidad, equívoca en su significado y con una estructura doblemente barroca: por su forma y por su contenido. Formalmente, como todo el teatro de Lope y sus continuadores, mezcla tiempos, espacios y acciones diferentes en un tejido deslumbrante por la energía del dibujo y la riqueza del color. En lo referente al contenido, el barroquismo de la obra asombra más por lo inusitado: comienza y se desarrolla como una clásica alabanza de aldea y menosprecio de corte; pero acaba inesperadamente en una encendida y extremada exaltación



del poder absoluto del rey.

El elogio de la vida villana fue un motivo por el que Lope tuvo especial predilección como lo demuestra la frecuencia con que aparecen temas, caracteres y asuntos villanescos en su incommensurable producción dramática. En muchas comedias suyas hay toques, apuntes, rasgos de la vida villana, y un buen número la tienen por motivo principal; las obras fundamentalmente villanescas son, justamente, lo mejor del teatro lopesco: "Fuenteovejuna", "Peribáñez", "El infanzón de Illescas", "Los Tellos de Meneses".

En el conjunto de este teatro de villanía destaca claramente y con luces propias, "El villano en su rincón", obra que a sus muchos méritos agrega el de ser una llave maestra para penetrar, sino en el pensamiento e intención —que acaso no existan— por lo menos en el sentimiento y la actitud lopescas ante la vida villana. Semejante a las comedias citadas de Lope —sobre todo a la historia de los Tellos— se distingue sin embargo por algunas características muy peculiares, entre las que cabe destacar dos: el plano casi exclusivamente moral en que acontece la acción y el carácter abstracto de los personajes.

Aunque existen —y así sucede siempre en el teatro de Lope— escenas acentuadamente realistas, el escenario de la obra es caprichoso y fantástico: una Francia más bien utópica



y por momentos —los momentos realistas— andaluza. La irrealidad escénica se explica porque el conflicto dramático de la comedia no es psicológico, ni histórico, sino moral: aunque hay una intriga amorosa y se suscitan también otras acciones dramáticas, como la clásica disputa entre el padre ahorrativo y el hijo pródigo, los conflictos básicos y principales son el de la vida villana enfrentada a la vida cortesana y la libertad del villano en pugna con el poder del rey.

Por este carácter singular del escenario y los conflictos dramáticos que se suscitan, los personajes de "El villano en su rincón" son marcadamente abstractos; lo que se nota hasta en los nombres de los protagonistas: el rey es simplemente el Rey y el villano se llama Juan Labrador, nombre de transparente alegoría como el de un personaje de las moralidades medievales.

Lo más sorprendente y sujeto a controversia de "El villano en su rincón" es su significado final. ¿A qué obedece el cambio repentino del motivo central de la comedia? ¿Quién vence en definitiva, el rey o el villano? Por esta razón, por esta inexplicabilidad aparente del sentido último de la obra, Zamora Vicente piensa que ante ella fracasan los esquemas clasificatorios del teatro de Lope, el tan conocido de Menéndez Pelayo, por ejemplo. No es, efectivamente, ni una "comedia de costumbres rurales", ni una comedia pastoril, ni un



drama histórico o legendario.

Nosotros creemos que hay dos caminos para explicar la significación, el sentido de "El villano en su rincón": uno es la comparación con otras comedias lopescas similares; el otro, la adecuación de la obra al ambiente histórico y social en que vivió Lope.

En el primer camino hay una obra singularmente parecida a "El villano en su rincón": la dilogía dramática "Los Tellos de Meneses", cuya primera parte sobre todo, nos parece íntimamente ligada a la fábula de Juan Labrador; los motivos centrales son los mismos: la comparación entre vida villana y cortesana, y el enfrentamiento del rey y el villano. "Los Tellos de Meneses" es históricamente más concreta, psicológicamente más veraz, dramáticamente más armoniosa, fluida y unitaria. No quiere decir esto que sea mejor; es más realista, simplemente. "El villano en su rincón", en cambio, es una obra alegórica, semejante a una moralidad o a un auto sacramental; no es extraño, por esta razón, que Juan de Valdivielso haya hecho de ella una versión "a lo divino": encontró una materia fácilmente maleable, una estructura dramática y unos personajes tan propios del teatro religioso que bien se podría denominar a la comedia de Lope: auto sacramental "a lo profano".

El segundo camino, el de la interpretación de la comedia a la luz del ambiente histórico en que fue escrita, per



mite precisar más estrechamente su sentido. Lope no es un escritor de tesis ni de problemas; no es tampoco el intelectual lúcido que tiene una plena conciencia del mundo que lo rodea; no es un filósofo, ni un historiador. Pero Lope es un escritor extraordinariamente receptivo y recoge en su obra todas las influencias, todas las incitaciones de su tiempo. Así, "El villano en su rincón" es como una suma de todos los aspectos, matices y situaciones de la vida villana que Lope conoció por experiencia personal inmediata, o por la tradición y el folklore a los que fue tan aficionado, o por la lectura de crónicas e historias que tantas veces dieron temas y asuntos a su teatro. "El villano en su rincón" no tiene una sola fuente; es el resultado de una múltiple sabiduría literaria, histórica y vital; su explicación exige, por eso, penetrar en el complejo mundo histórico donde nació.

En resumen y para concluir, hemos usado dos métodos para esclarecer el sentido de "El villano en su rincón": la comparación con otras obras lopescas y la interpretación histórica. Esperamos no haber errado totalmente el camino y que este trabajo ayude a comprender la intención, el sentido o el valor literario del teatro villanesco de Lope de Vega.



## CAPÍTULO I

### FUENTES DE "EL VILLANO EN SU RINCÓN"

#### 1) Epitafios, cuentos y refranes

"El villano en su rincón" es una de las comedias más complicadas de Lope, maestro y fundador de las complicaciones barrocas del teatro español. Aparte de las intrigas amorosas, de los donaires de graciosos, de las poesías líricas, coplas populares y danzas aldeanas que matizan esta comedia, su motivo central se va distorsionando y transformando a medida que la acción avanza, de tal modo que el inicial elogio de la vida villana resulta al cabo una mística exaltación de la monarquía. Y como último enredo del tejido dramático encontramos todavía que esta asombrosa comedia no sólo es complicada en su juego escénico: lo es también en sus fuentes.

Marcel Bataillon (1) y Alonso Zamora Vicente (2) son los que con mayor detenimiento y precisión han estudiado este problema. A lo que parece, según sus investigaciones, Lope juntó en su fértil imaginación varias incitaciones diferentes en su contenido y en su especie: refranes, cuentecillos, epita-

---

(1) Marcel Bataillon: El villano en su rincón (incluido en "Varia lección de clásicos españoles").

(2) Alonso Zamora Vicente: Estudio Preliminar de "El villano en su rincón" (en la edición de Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe).



fios, romances y canciones populares, poesía pastoril y prosa didáctica renacentista e inclusive un suceso de la historia hispanofrancesa a comienzos del siglo XVII.

"El villano en su rincón" está vinculado desde su título al refranero castellano. En ese sentido, Zamora Vicente indica tres refranes (3); el primero —recogido por Juan de Valdés— y el segundo —por el maestro Correas— son prácticamente iguales: "Ese es rey, el que no ve rey" y "Ese es rey que nunca vio rey; o que nunca vio al rey". Ambos refranes aluden a la orgullosa independencia del villano en su relación con el Rey o el Estado. El otro refrán citado por Zamora se refiere más bien al agudo sentido de propiedad que tienen los villanos y que es el sustento de su riqueza y de su fuerza; el refrán en la lección del maestro Correas dice: "Ese es rico de vero que con lo suyo está contento" (4). Este refrán alaba la contención y la sobriedad de la vida villana prerrenacentista, virtudes que constituyen la base del carácter de Juan Labrador en la comedia que tratamos y de Tello de Meneses el Viejo en la dilogía "Los Tellos de Meneses". El ideal villanesco de satisfacerse con los bienes personales sin pretender invadir a venturadamente territorios ajenos está expresado también en otros refranes: "Cada uno donde es nacido, bien se está el pá-

---

(3) Alonso Zamora Vicente: op. cit.; p. XXIV.

(4) Gonzalo Correas: Vocabulario de refranes y frases proverbiales; p. 207.



jaro en su nido", "Cada uno está bien en su casa" (5). Tales refranes nacen de la conciencia villana de que su fuerza reside en el señorío de la propiedad, en la posesión de una riqueza concreta, desvinculada de tradiciones o derechos abstractos e ideales (6). Este señorío de la propiedad está refrendado por otras locuciones proverbiales: "Mientras en mi casa estoy, rey me soy", "Cada uno en su casa es rey", "Cada uno puede hacer de su capa un sayo" (7).

El carácter de Juan Labrador parece construido sobre un cimiento de esa sabiduría popular castellana que Lope manejaba tan hábilmente, como lo demuestran otras comedias suyas cuyo título, intriga o caracteres están igualmente sustentados en un proverbio, dicho o conseja popular: "El cuerdo en su casa", "Con su pan se lo coma", "Ya anda la de Mazagatos", "Los novios de Hornachuelos", etc.

Si el carácter de Juan Labrador está cimentado en gran copia de refranes populares, el conflicto dramático inicial se origina en otro tipo de expresión folklórica: los epitafios; este género poético-humorístico tuvo cierta amplitud y popularidad en el Siglo de Oro español y así encontramos citas de epitafios curiosos y extravagantes en el Persiles cer-

---

(5) Ibid.; p. 100.

(6) Alfred von Martin: Sociología del Renacimiento; p. 22.

(7) Gonzalo Correas: op. cit.; p. 100.



vantino, en las Epístolas familiares de fray Antonio de Guevara, en La Dorotea (8), en la comedia que analizamos, el rey y su cortejo al descubrir el epitafio de Juan Labrador adornan su asombro con eruditos comentarios y citas de epitafios famosos (9). Como apunta Zamora Vicente: "En lo que se refiere a los epitafios, los humanistas gustaron de señalar lo que de extraordinario o atrayente encontraban en ellos" (10).

En "El villano en su rincón", el principal conflicto dramático se inicia cuando el rey lee casualmente el epitafio de Juan Labrador en una iglesia de pueblo:

"Yace aquí Juan Labrador  
que nunca sirvió a señor  
ni vio la corte ni al rey  
ni temió ni dio temor,  
ni tuvo necesidad  
ni estuvo herido ni preso,  
ni en muchos años de edad  
vio en su casa mal suceso,  
envidia ni enfermedad."

Estos versos no sólo pertenecen a un género literario que gozó de cierto favor popular; su popularidad es más concreta. En la "Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V" de fray Prudencio de Sandoval, publicada en 1606, se encuentra este epitafio:

- 
- ( 8 ) Alonso Zamora Vicente: op. cit.; pp. XLIV-XLV.  
( 9 ) "El villano en su rincón", acto I, escena 12.  
(10) Alonso Zamora Vicente: op. cit.; p. XLIV.



"Aquí yaz Juan Labrador  
que por jamás al rey vido,  
a nadie envidió, ni ha sido  
testigo, reo ni actor;

mozo y con su igual casó,  
hijos y nietos gozó,  
sin deuda, un sustento asaz;  
con su mujer vivió en paz  
y cual cristiano murió" (11).

Los versos, a lo que parece, tuvieron fortuna y corrieron de boca en boca, de libro en libro; los encontramos de nuevo, con muy ligeras variantes en "El Pasajero", libro del doctor Cristóbal Suárez de Figueroa, publicado en 1617. (12). Las versiones de Sandoval y Suárez de Figueroa son casi idénticas. La de Lope cambia sustancialmente algunos versos; dice, por ejemplo, que "nunca sirvió a señor" en vez de que no ha sido "testigo, reo ni actor", cosa natural tratándose de una comedia, cuyo autor además se hallaba tan a gusto en la compañía de actores y, sobre todo, de actrices y que inclusive llegó en su mocedad a trabajar en las tablas, según noticia de unos malévolos versos de Quevedo (13). Aunque algún crítico, como Ricardo del Arco Garay, ha pensado que el epitafio de Juan Labrador es creación original de Lope y que el texto de

- 
- (11) Marcel Bataillon: op. cit.; p. 347. Alonso Zamora Vicente: op. cit.; p. XLV.  
(12) Marcel Bataillon: op. cit.; p. 348. Alonso Zamora Vicente: op. cit.; p. XLVI.  
(13) Francisco A. de Icaza: Lope de Vega, sus amores y sus odios; p. 26.



"El Pasajero" debe ser considerado como una "variante plagia-  
ria", lo cierto parece ser que pertenecía al "dominio públi-  
co", a la literatura folklórica; esa es la opinión de Valbue-  
na Prat, Zamora Vicente y Marcel Bataillon (14).

Las notas fundamentales del carácter, el tipo mis-  
mo del protagonista de "El villano en su rincón" los encontró  
Lope en boca de su pueblo. El episodio central de la obra per-  
tenece a un cuentecillo también folklórico, de origen fran-  
cés, pero muy leído en España gracias a una adaptación hecha  
por Antonio de Torquemada en sus "Coloquios satíricos", publi-  
cados en 1553. Anteriormente se había pensado en el probable  
origen italiano de la historieta que sirvió a Lope para el ar-  
gumento de su comedia; Menéndez Pelayo había hablado de una  
imprecisa novela de Bandello; y el erudito francés Eugéne Koh-  
ler, de otra escrita por Giraldis Cintio. Pero Marcel Batai-  
llon ha demostrado tanto su origen francés como la existencia  
de la versión española que hemos mencionado y que por su gran  
difusión Lope debió conocer. El cuentecillo, en la versión del  
folklorista Le Roux de Lincy que copia Bataillon, es el si-  
guiente:

"El rey Francisco I, dejándose llevar por  
el ardor de la caza, fue sorprendido por la no-  
che y, encontrándose solo se vio obligado a en-  
trar en la choza de un carbonero, el cual, sin

---

(14) Marcel Bataillon: op. cit.; pp. 340-341.





reconocerlo, lo invitó a cenar. Cuando llegó el momento de sentarse a la mesa, el carbonero ocupó el mejor lugar y sólo dio el segundo al rey, diciéndole: Cada uno es amo en su casa. Luego le dijo que se sirviese él mismo la comida que quisiese. Pero le ruego, agregó, no vaya a decirle al Narigón que yo he dado a usted carne de venado. El rey comió muy bien y a la mañana siguiente sonó su cuerno para hacer saber dónde se hallaba. A la llegada de sus cortesanos, el carbonero se creyó perdido; pero el rey lo tranquilizó palmeándole la espalda y entre otras recompensas concedió, por consideración a él, que el tráfico del carbón quedara exento de todo impuesto" (15).

Antonio de Torquemada transformó la escueta narración francesa en una novelita sabrosa y pintoresca desde su comienzo ("Un rey de Francia, de cuyo nombre no tengo memoria"), complaciéndose sobre todo en la pintura de ambientes y paisajes, en la descripción de personajes, en el primor realista del diálogo, como se comprueba en el siguiente fragmento:

"El rey... por poder disimular mejor quien era, al asentarse porfió mucho con el carbonero que tuviese la cabecera de la mesa y el mejor lugar cabe el fuego; pero el carbonero fue tan bien comedido que no lo quiso hacer. Después, estando cenando, cuando las hijas ponían el primer plato, el rey se hacía de rogar, queriendo que el carbonero fuese primero servido, y así porfiando la segunda vez sobre ello, el carbonero le dijo: "Mirad, señor, cuando estuviéredes en vuestra casa, mandad y obedeceros han, y agora que estáis en la mía, habéis de obede-

---

(15) Ibid.; p. 343.



cer lo que os mandan y hacerlo sin tanta porfía". El rey se rió desto y dijo: "En verdad que vos tenéis mucha razón y yo lo haré así de aquí en adelante, y si alguna vez vos fuérades mi huésped, acuérdeseos que quedáis obligado a hacer lo mesmo" (16).

## 2) Unas Bodas Históricas

Refranes, consejas y epitafios constituyen las materias primas en "El villano en su rincón"; pero no son las únicas. Al teatro de Lope en general y en particular a esta comedia llegan multitud de influencias literarias, tanto eruditas como populares, y también las incitaciones de la realidad inmediata. Marcel Bataillon encuentra en "El villano en su rincón" el reflejo estilizado de un suceso histórico que, aunque no tuvo mayor trascendencia en la política internacional europea, fue considerado el mayor suceso dinástico del siglo: la alianza de las casas, de Austria y Borbón, reinantes en España y Francia por una doble boda, la de Ana de Austria y Luis XIII al mismo tiempo que la de Isabel de Borbón y Felipe IV. Después de unas laboriosas negociaciones que empezaron en 1601, este doble matrimonio se efectuó por poder en 1612; pero solamente en 1615 se hizo efectivo. Según Bataillon el matrimonio de la Infanta, del cual se habla en el acto III de la comedia, alude a esas dobles bodas reales: Lope ha reducido los

---

(16) Id.; p. 341.



dos matrimonios a uno solo y le ha dado a la infanta francesa el nombre de la española. Todo esto parece poco coherente; pero el erudito francés justifica su teoría de un modo bastante sugestivo.

La tesis de Bataillon tiene dos resultados positivos. Uno, precisar la fecha de la comedia. Montesinos, fundado en el análisis de una canción que también está incluida en "Los pastores de Belén", situó la obra entre 1611 y 1616, inclinándose más por la primera de estas fechas (17); Morley y Bruerton, al aplicar sus análisis métricos, no encontraron nada que se opusiera a la conjetura de Montesinos (18). La tesis de Bataillon permite precisar la fecha de la comedia, situándola en 1614, o sea en vísperas de que se hiciera efectivo el doble matrimonio real con el viaje de Ana de Austria a Francia y de Isabel de Borbón a España.

El segundo resultado de la tesis de Bataillon sería la coherente explicación del curioso y deformado ambiente francés de la comedia. En el libro de Torquemada la historia se relata como sucedida en Francia; Lope, gracias a su "prodigiosa memoria", la recordaría siempre como una historieta francesa, y ante la incitación de la alianza matrimonial mencionada, la aplicaría en una comedia alusiva a ese hecho trascendental.

---

(17) José F. Montesinos: Estudios sobre Lope; pp. 274, 275.

(18) Alonso Zamora Vicente: op. cit.; p. LII.





Como dice Zamora Vicente, la tesis de Bataillon "es muy sugestiva, aunque no del todo convincente". De hecho, la referencia a las famosas bodas es muy fugaz; comparada con el brillante desarrollo de otros motivos nos parece una anécdota sumamente disimulada y su importancia en el cuerpo de la comedia, como nota Zamora Vicente, es muy inferior a la del refrán, el epitafio y la conseja.

### 3) La Influencia de las Églogas Pastoriles

"El villano en su rincón" ha recibido todavía otras influencias. En sus dos primeros actos se desenvuelve un sugestivo y dramático "menosprecio de corte y alabanza de aldea". Este motivo, una de cuyas fuentes clásicas es el Beatus ille de Horacio, fue abundantemente repetido durante el Renacimiento (19). En la comedia encontramos dos paráfrasis del poema horaciano: una es el monólogo de Juan Labrador en el acto primero ("Gracias, inmenso cielo, ...") y otra, la canción que cantan los músicos durante la comida que Juan Labrador invita al rey disfrazado ("¡Cuán bienaventurado..."). Zamora Vicente ha examinado con amplitud y agudeza el aporte de los escritores renacentistas españoles al desarrollo de este

---

(19) Elena Fontenla: Menosprecio de corte y alabanza de aldea en el Teatro de Lope. En "Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento"; pp. 160 y s.s.



motivo en la comedia lopesca, destacando sobre todo la "Oda a la vida retirada" de fray Luis de León, que Lope parece tener muy en cuenta al escribir la primera de las paráfrasis horacianas; pero sobre todo, Zamora subraya la importante influencia de Antonio de Guevara, tanto en su "Menosprecio de corte y alabanza de aldea", como en su "Reloj de Príncipes", donde en el relato titulado "El villano del Danubio" se describe a un rústico admirable, miembro de una extraña comunidad que ha vivido aislada del caos de la civilización, lo que le ha permitido conservar una pureza de alma y una felicidad paradisiacas; esta romántica exaltación de la vida natural y salvaje, este elogio de la existencia alejada del ruido mundanal, en el seno de la naturaleza incontaminada, que parece un anticipo de las teorías de Rousseau, fue un ideal compartido en el siglo XVII por los cansados burgueses enriquecidos y los escritores que soportaban el peso de una popularidad ciudadana pecuniariamente codiciada, pero espiritualmente desdeñable. Como dijo el propio Lope con cierta gracia equívoca: "El vulgo paga y porque paga es justo hablarle en necio para darle gusto" (20).

Este contrapunto entre la vida villana y la vida cortesana no es privativo de las literaturas clásicas —griega, ro

---

(20) Cf. Alfred von Martin: op. cit.; pp. 90-91.



mana o renacentista— pues lo encontramos también en la Edad Media. Como lo ha notado Marcel Bataillon, existe cierta similitud entre la historia lopesca de Juan Labrador y las Églogas VII y VIII de Juan del Encina; en estas églogas un Escudero, es decir, un noble, se avillana por amor de una pastora; pero al final, el Escudero lleva a la corte a su pastora y la ennoblece; no es difícil establecer el paralelo con la historia del rey que se humilla yendo a la casa de Juan Labrador y luego eleva a este villano a la dignidad cortesana.

La influencia del Beatus ille y de sus imitaciones y bifurcaciones renacentistas en "El villano en su rincón" es indudable. No son desdeñables, por otra parte, las aportaciones de la poesía pastoril al elogio de la vida villana en la comedia, como lo veremos más adelante. Además de la inspiración culta en la pintura del ambiente villanesco y aldeano de la comedia, es notable —y no podía suceder de otro modo tratándose de Lope— el influjo de la poesía popular. Lope es tan permeable a esta influencia, su espíritu poético está siempre tan dispuesto a navegar las frescas aguas de la poesía tradicional que, como en el caso de Gil Vicente, muchas veces no podemos deslindar cuándo una canción por él recogida es voz auténtica de la calle o creación original suya. En "El villano en su rincón" aparecen cuatro poemas claramente populares: un romance ("A caza va el caballero..."), dos zéjeles ("Por el



montecico sola..." y "¡Ay, fortuna / cógeme esa aceituna..." ) y una canción de vareadores de avellanas ("Deja las avellanicas, moro..."). La mano de Lope es más visible en el romance; el espíritu viejo y original del pueblo, en la canción de vareadores. Pero en estas cuatro composiciones se advierte "una voluntad de tradición manifiestamente perseguida" (21).

#### 4) Un Motivo Clásico: la Disputa del Padre y el Hijo

Hasta aquí, poco más o menos, lo que acerca de las fuentes de esta comedia dicen Zamora Vicente y Bataillon. Por nuestra parte, quisiéramos advertir, todavía, la presencia de otro motivo literario de venerable antigüedad: el de la disputa entre el padre trabajador y el hijo pródigo. Este motivo proviene de la antigüedad clásica; lo encontramos, por ejemplo en "Las nubes" de Aristófanes y debió ser tratado posteriormente por Menandro y Filemón. En una forma amplia y perfecta, como motivo principal de la obra, aparece en "El atormentador de sí mismo" de Terencio, el más fiel y culto imitador romano de la comedia nueva ateniense. En esta comedia romana, el anciano Menedemo, hombre trabajador y ahorrativo, disputa con su hijo Clinias, joven pródigo y enamorado; Clinias, cansado de los reproches y cicaterías paternas, se marcha a la guerra y Me-

---

(21) Alonso Zamora Vicente: op. cit.; pp. LVII-LXIII.



nedemo, arrepentido de su dureza, se condena a un trabajo incesante, a pesar de su edad y de sus riquezas. Al final Clinias regresa, se casa con la mujer que ama y Menedemo, su padre, lo recibe alborozado. Esta línea argumental, en una forma muy apretada y rápida, la encontramos en el acto primero de "Los Tellos de Meneses", donde si bien el hijo no se marcha efectivamente a la guerra, amenaza con hacerlo y su arrepentido padre se apresura a disuadirlo. En "Los Tellos de Meneses" esta disputa es uno de los motivos principales y sirve para que Lope construya una imagen veraz de la evolución burguesa a fines de la Edad Media.

"Los Tellos de Meneses" y "El villano en su rincón", bajo muchos aspectos, parecen comedias gemelas; en ambas los protagonistas villanos están satisfechos y orgullosos de su posición social, de su riqueza; en ambas se niegan a ir a la Corte y ver al rey; en ambas es el rey quien tiene que ir a casa de los villanos para conocerlos; en ambas los villanos son encumbrados a la nobleza; en ambas, mientras los padres son burgueses orgullosos de su condición, de sus bienes, de su trabajo, los hijos aman secretamente la vida aristocrática y llegan a disputar por esta razón con sus padres. Pero mientras en "Los Tellos de Meneses", Tello el Mozo tiene un carácter tan resuelto como el de su padre y en alguna oportunidad, como en la escena mencionada del acto primero, llega a doblegarlo; Fe





liciano, el hijo de Juan Labrador, es un espíritu débil que no se atreve nunca a contradecir la voluntad paterna. Solamente la comparación minuciosa con "Los Tellos de Meneses" nos permite ver cómo en "El villano en su rincón" la disputa entre el padre y el hijo está latente en los dos primeros actos; cómo, de una manera velada, lo mismo que en la obra de Terencio, lo mismo que en la historia y en la vida, el hijo triunfa finalmente y su débil carácter se impone a la férrea voluntad del padre.



## CAPÍTULO II

### POESÍA PASTORIL Y VIDA VILLANA

#### 1) Motivos Principales de la Comedia

"El villano en su rincón" es una extraña comedia que por la multiplicidad de sus elementos y los vaivenes inusitados de la acción dramática resulta difícil clasificar. Como dice muy bien Zamora Vicente, no es fácil encasillarla "en los tradicionales grupos que, desde Menéndez Pelayo, venimos siguiendo" (22). A la primera lectura, sería sumamente problemático decidir si se trata de una comedia de costumbres rurales, de un elogio de la vida villana, de una exaltación de la monarquía, de una comedia pastoril, de una moralidad o de una singular especie de auto sacramental a lo profano. Frente a la rectilínea claridad de "Los Tellos de Meneses", por ejemplo, esta comedia parece crepuscularmente sinuosa. Inspirada en varios romances y tradiciones populares, la comedia "El villano en su rincón" resulta una amalgama de motivos dispares cuyo sentido verdadero suele escapar a los ojos del espectador o lector actuales.

No es por lo pronto una comedia histórica, aunque se

---

(22) Alonso Zamora Vicente: cp. cit.; p. VII.



pueda sorprender aquí o allá, como lo hace Marcel Bataillon (23), alguna velada noticia de la historia española; no lo es siquiera como la citada comedia de los Tello, donde en una fabulosa Edad Media leonesa Lope nos presenta la imagen clara y verosímil de la evolución espiritual y social de la burguesía española. "El villano en su rincón" ocurre en un tiempo y un espacio puramente míticos, repentinamente sembrados —y ése es el estilo de Lope— de entrañables evocaciones concretas.

No es tampoco una comedia de caracteres. Al compararla nuevamente con "Los Tellos de Meneses" —comparación inevitable, pues como veremos en el análisis ambas comedias son similares en muchos sentidos— podemos observar inmediatamente que ni Juan Labrador posee la profundidad psicológica, la grandeza humana de Tello el Viejo; ni Feliciano puede compararse con Tello el Mozo; ni los juegos y amoríos de Finarda alcanzan la altura dramática de las aventuras y la pasión amorosa de la Infanta Elvira.

Sin embargo, "El villano en su rincón" no es un puro juego escénico. Dos cosas nos permiten vislumbrar que en esta comedia se está representando algo vinculado al mundo en que vivía Lope: una, la violencia de ciertas situaciones y paralamientos que aluden incuestionablemente a la sociedad españo-

---

(23) Marcel Bataillon: op. cit.



la del siglo XVII; y la otra, el hecho de que los personajes —el rey, los cortesanos, los villanos— no pertenezcan a una más o menos pura ficción teatral, sino que estén copiados de una realidad viviente e inmediata. Para comprender lo que esta comedia es y significa, creemos necesario analizar separadamente cuatro motivos que son, a nuestro juicio, los principales: 1) el elogio de la vida villana; 2) el menosprecio de la corte; 3) el matrimonio desigual; y 4) la exaltación de la monarquía.

## 2) El Pastor, Personaje de Ficción

El elogio de la vida villana, que aparece como rasgo colorístico en multitud de comedias lopescas, es el motivo central de dos de sus obras más significativas y profundas: "Los Tellos de Meneses" y "El villano en su rincón". En apariencia, este elogio de la vida villana estaría estrechamente ligado a la poesía, teatro y novela pastoriles; no es así, sin embargo, aunque en muchas obras lopescas que desarrollan ese elogio hay toques y huellas del motivo pastoril; por ejemplo: las paráfrasis del Beatus ille puestas en boca de Tello el Viejo y de Juan Labrador. En realidad la vida villana y la vida pastoril son muy diferentes y, en ciertos casos, opuestas; pero, literariamente no son incompatibles.

La vida villana es una realidad concreta cuya impor



tancia, a fines de la Edad Media, se hace cada vez mayor, y constituye el sustento de los dos grandes pilares de la Edad Moderna: el capital y el estado. Los villanos —o burgueses como más modernamente se les llama— contribuyen a la desaparición del feudalismo y reemplazan en parte a los caballeros como sostenedores y rectores de la sociedad. Estos villanos o burgueses, además, permiten, apoyan o precipitan la gran transformación cultural de los siglos XV y XVI. El renacimiento, el humanismo, la ciencia experimental, la filosofía cartesiana y la reforma religiosa llevan, en mayor o menor grado, la impronta de la burguesía. Esta burguesía, que muestra una tan asombrosa actividad a partir del siglo XV en la economía y la política, en el arte y la ciencia, en la filosofía y la religión, impulsó también la formación de un nuevo ideario ético, de unos nuevos valores que poco a poco reemplazaron la caduca moral caballeresca. El orden, el trabajo, la honestidad, la prudencia, la firmeza, la lealtad, pertenecen a la nueva moralidad burguesa, en un principio; y luego, cuando la burguesía se desarrolla hasta el punto de participar no sólo del poder económico del estado sino también del poder político, a estas virtudes propias del ideario burgués se les agregan la magnificencia, la audacia, la generosidad y algunos otros valores éticos de la preterida edad caballeresca (24).

---

(24) Cf. Jaime Vicens Vives: Historia General Moderna; p. 244.



La vida villana es una realidad concreta e ineludible en la época de Lope; algunas ideas y valores de su teatro proceden de ella. Naturalmente, y sin ningún propósito ideológico, Lope recoge en su obra popular los ideales de una burguesía que conformaba gran parte de su público y que había contribuido a formar la España del siglo XVII y que si en ese siglo no había llegado a obtener un poder similar a las burguesías de Francia e Inglaterra, anteriormente, en los siglos XIV y XV, fue la burguesía más fuerte y adelantada de Europa y alcanzó, de todas maneras, una situación social cuya importancia era reconocida por el poder real y la propia nobleza.

Los ideales villanos o burgueses son distintos de los ideales de la aristocracia caballeresca, en la Edad Media; son distintos también de los ideales cortesanos, en la Edad Moderna. Sin embargo las diferencias entre los ideales caballerescos, cortesanos y burgueses, no son absolutas ni irreconciliables. De hecho, el cortesano es un descendiente del caballero medieval; y el burgués que empieza disputándole a los caballeros el poder político y económico, termina aliándose con la nobleza cortesana. "Entre el mercader y el noble —dice Le Goff— no hubo antagonismo profundo, salvo el corto período de lucha violenta contra las sujeciones feudales en la Alta Edad Media. Casi en todas partes un doble movimiento, inverso, pero convergente, de aburguesamiento y de ennoblecimien



to, los fue acercando uno a otro" (25).

La literatura pastoril constituye acaso, en el terreno de la ficción artística, uno de los puntos de unión entre los ideales villanos y cortesanos. Para comenzar, no podemos confundir al pastor con el labriego, quien pertenece de hecho a la villanía. Debemos anotar, entre paréntesis, que el término villano, en la Edad Media y en el Siglo de Oro y hasta en el XVIII, es sumamente ambiguo: unas veces designa al labrador; otras, al habitante de la villa, es decir, al ciudadano o burgués, y en este caso no distingue entre las distintas clases de habitantes de la villa (mercaderes, artesanos, banqueros, industriales, trabajadores asalariados) (26). Esta indeterminación del término villano, que el teatro de Lope recoge y difunde, no es, naturalmente, absoluta y tiene ciertos límites, muy amplios pero precisos: un villano no es un cortesano, no es tampoco un pastor de fingidas arcadias.

El pastor de la poesía bucólica renacentista —de Sannazaro en adelante— es un personaje ideal, puramente ficticio, que no existe en la realidad. Se trata, en todo caso, de un cortesano disfrazado: amante del arte, conocedor de las

---

(25) Jacques Le Goff: Mercaderes y banqueros de la Edad Media; p. 51. Ver asimismo: Roberto Vilches Acuña: España de la Edad de Oro; p. 71. Jaime Vicens Vives, op. cit.; p. 428. Y Alfred von Martin: Sociología del Renacimiento; pp. 16-17.

(26) Johan Huizinga: El otoño de la Edad Media; pp. 81-82.



doctrinas neoplatónicas a la moda, fino enamorado que se expresa siempre con fluidez, elegancia y artificio. Pero lo fundamental consiste en que el pastor es un hijo del arte, desvinculado de la realidad inmediata. Comparando los libros de caballerías y la literatura pastoril, ha dicho Menéndez Pelayo que "a la falsa idealización de la vida guerrera se contrapuso otra no menos falsa de la vida de los campos, y una y otra se repartieron los dominios de la imaginación, especialmente el de la novela, sin dejar por eso de hacer incursiones en la poesía épica y en el teatro y de modificar profundamente las formas de la poesía lírica" (27).

Esta literatura pastoril desarrolla motivos, personajes, ambientes y situaciones de un valor puramente estético y con un carácter idealista, de evasión o ensueño. "A la falsa idealización de la vida guerrera se contrapuso otra no menos falsa de la vida de los campos", la frase de Menéndez Pelayo es justa y se la puede ilustrar con un ejemplo excelente: el de Don Quijote. El héroe cervantino quiere escapar de la dura y prosaica realidad que lo rodea, del aburguesamiento o la miseria que se ciernen sobre los empobrecidos hidalgos provincianos; y se escapa efectivamente por el camino de la locura, de la fantasía: resucita en su imaginación el mundo guerrero

---

(27) Marcelino Menéndez Pelayo: Orígenes de la novela; p. 83.



de la preterida edad caballeresca; pero, cuando incluso esa locura y esa fantasía le son negadas, después de su derrota ante el falso Caballero de la Blanca Luna, Don Quijote encuentra otra vida ilusoria que le permitirá huir nuevamente de la banal realidad cotidiana: la vida pastoril (28). Vida pastoril que es tan falsa como la caballería andante y cuyo valor reside justamente en esa falsedad: nacida en un mundo en crisis quiere disimular la aspereza y violencia de la realidad cotidiana de las ciudades y las cortes, evocando la sosegada paz campestre de los pastores, vaquerizos y cabreros, pero sin admitir "como personajes a labradores ni jornaleros, porque su vida es demasiado laboriosa y sórdida" (29).

La vida pastoril es en realidad un disfraz alegre y romántico que sueñan, y a veces practican, los cortesanos: "Los modales de los principales personajes, aun los pastores, son intensamente cortesanos: nadie habla una grosera jerga rústica, todos tienen sentimientos exquisitos, hablan graciosamente y se comportan con nobleza" (30). Los mismos poetas renacentistas y barrocos reconocen, y aun proclaman, esta condición de fingimiento que constituye el carácter esencial de la literatura pastoril:

---

(28) Miguel de Cervantes: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Segunda Parte, Cap. LXVII.

(29) Gilbert Highet: La tradición clásica; Tomo I, p. 258.

(30) Ibid.; p. 263.



"Fiel a las tradiciones de la aristocracia francesa, Ronsard vistió a sus pastores con ropas cortesanas, y dijo a quienes lo leían:

Estos no son pastores de un cortijo grosero que el rebaño conducen a pastar por dinero: son de ilustres familias y de nobles pañales.

Lo mismo dirá más tarde Honoré d'Urfé; y algo equivalente dirá Lope de Vega, hablando de su Arcadia:

Allí cubrí con áspera corteza  
príncipes generosos,  
almas nacidas en los ricos paños  
de la mayor nobleza,  
iguales a los reyes poderosos,  
que no villanos bárbaros y extraños" (31).

### 3) Literatura Pastoril y Realidad

A pesar de todo lo expuesto sobre la irrealdad de la poesía pastoril, cabría señalar que esa literatura no es totalmente mítica, antihistórica y evasiva; ni sus ficticios pastores carecen por completo de significado e importancia en la evolución de la sociedad que los ha dado a luz. Los poemas, novelas y comedias pastoriles son "sueños irreales y maravillosos" cuya función fue "idealizar aspectos de la vida que pudieron haber sido groseros, y de revestir de fantasía poética lo que es a menudo prosa áspera y pedestre. Son libros hechos para los jóvenes, o para quienes quisieran serlo aún" (32).

---

(31) Id.; p. 270.

(32) Id.; p. 262.



En el caso de España se puede agregar que la literatura past<sup>o</sup>ril cobró una vida más flexible, más natural, más intensa que en Italia, su lugar de nacimiento, y que en el resto de Euro<sup>p</sup>a (33).

Pero hay, sobre todo, un valor en la poesía pasto<sup>r</sup>ril que es necesario subrayar: el desplazamiento de los senti<sup>m</sup>ientos, maneras y palabras propios de la corte a unos perso<sup>n</sup>ajes que, por muy idealizados que parezcan, por mucho que sir<sup>v</sup>an de disfraz a una aristocracia desengañada o hastiada, no son exactamente palaciegos. Comentando la Diana de Jorge de Montemayor dice muy agudamente Francisco López Estrada:

"Su pastor, aun aceptando el ideario plató<sup>n</sup>ico, no por la vía italiana, sino por la ju<sup>d</sup>ía de León Hebreo, con los aditamentos de la concepción psicológica de Ausias March, es la figura que se yergue frente al cortesano para despojarle con buenas mañas de lo más preciado del alma de éste: su teoría del amor. Omnia vin<sup>c</sup>it Amor, y en este caso el pastor lleva a ca<sup>b</sup>o la novedad de quitarle al cortesano la ex<sup>c</sup>lusividad del amor de caracteres plató<sup>n</sup>icos. La trascendencia social del acto es extrema, porque a la teoría del amor sigue lo que está relacionado con ella de una manera directa: el prestigio social, y así, los que merezcan amar pueden también ejercer las funciones políti<sup>c</sup>as, sociales y militares inherentes a su acto"(34).

---

(33) Id.; p. 386.

(34) Francisco López Estrada: La epístola de Jorge de Montemayor a Diego Ramírez Payán. (En "Estudios dedicados a Menéndez Pidal"; Tomo VI, p. 393).



Puede parecer exagerada la importancia que se le da a este aspecto de la literatura pastoril, y la trascendencia social que enseguida se infiere. Por nuestra parte pensamos que no es el fenómeno literario quien provoca el cambio social, sino justamente al revés: son los cambios sociales ocurridos en el Renacimiento los que se reflejan en la literatura pastoril. De todas maneras, López Estrada apunta una verdad importante: el hecho de que la aristocracia pierda el dominio exclusivo del amor; y si esto no tiene trascendencia en el terreno social, sí la tiene en el terreno literario, pues como el mismo crítico agrega: "la multitud de los personajes del teatro nacional habla desde las tablas con una expresión del amor creada a través de la experiencia literaria de los libros de pastores" (35). Aunque tal vez no se había reparado anteriormente en esta sesgada influencia de la poesía pastoril en el teatro villanesco de Lope de Vega, sí se había notado en cambio que es a través del amor y la finura de los sentimientos que sus villanos se ennoblecen y alcanzan la dignidad del caballero o del cortesano; Zamora Vicente, por ejemplo, lo había señalado:

"Siguiendo fiel a sus conceptos sobre el amor, Lope demuestra en Peribáñez cómo el amor y los celos pueden dignificar al villano y ha-

---

(35) Ibid.; p. 395.



cerle noble; incluso los demás villanos imitan su comportamiento, se sienten participando de esa transformación. La relación entre las clases aparece manifiestamente decidida a favor de la justicia y de la rectitud, es decir, se sostiene el principio de la igualdad entre los hombres, manifiesto en el deseo de arreglar los asuntos del alma antes de morir, expuestos por el Comendador, y en la sanción favorable del Rey ante el hecho" (36).

Se podría añadir, a todo lo que antecede, que junto a la poesía pastoril renacentista, influye en la literatura barroca española, y especialmente en Lope, una tradición medieval de poesía que también podemos denominar pastoril y cuyo remoto origen se halla en las agrestes serranías de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, así como su más artística elaboración se encuentra en otras serranías, las de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. El propio teatro español, anterior a Lope, recogió esos temas pastoriles, como sucede en las Églogas VII y VIII de Juan del Encina. En la primera de las Églogas mencionadas, un escudero se hace pastor por amor de una labradora; en la segunda, después de un año de vida campesina, el escudero conduce a la corte, y eleva a la calidad de cortesanos, a su labradora esposa, Pascuala, y a dos de sus camaradas de labranza, Mingo y Minguilla. Aunque el argumento pueda parecer ingenuamente idealista, debemos notar —y esto

---

(36) Alonso Zamora Vicente: Lope de Vega; p. 256.



distingue a estas églogas de la literatura pastoril renacentista— la intensidad del color local, la frescura agreste del lenguaje villano, el realismo con que están retratados los pastores (37).

#### 4) Pastores y Villanos en el Teatro de Lope

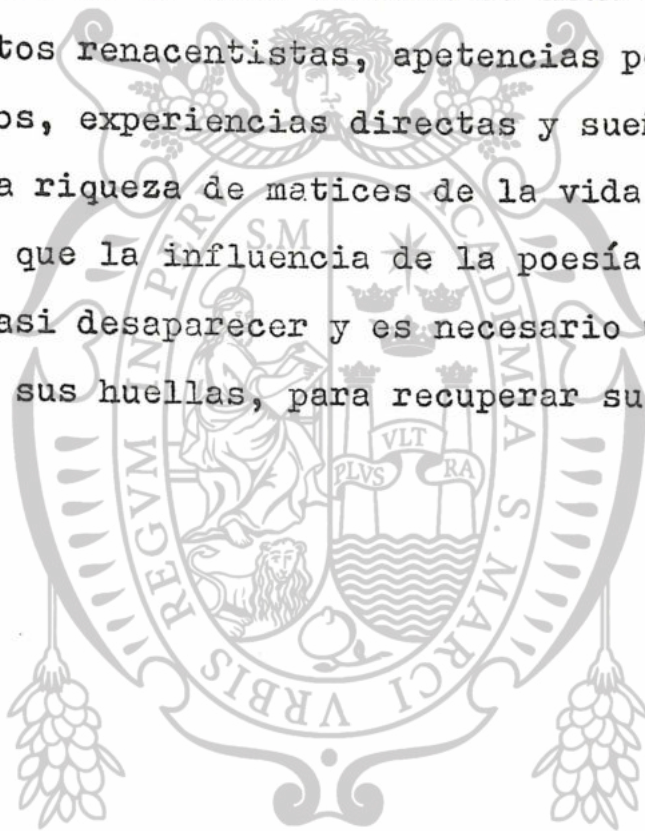
Resumiendo y precisando las ideas expuestas, podemos decir en definitiva que el elogio de la vida villana, tal como se encuentra en el teatro de Lope, no proviene directamente de la difundida literatura pastoril renacentista; pero no está, tampoco, totalmente aparte de ella. Si bien la literatura pastoril posee un aire continuamente ficticio, no debemos asegurar que sea absolutamente falsa. Y si la literatura pastoril transcurre en lugares irreales, en paisajes abstractos, no debemos desdeñar su influencia en el teatro villanesco de Lope que se caracteriza en cambio por la evocación veraz de ambientes concretos. Aunque el teatro de Lope —como se ha repetido hasta el cansancio— se aparta de las normas renacentistas, indudablemente sufre la influencia del Renacimiento; en el caso que tratamos ahora, las relaciones entre la vida pastoril y la vida villana, Lope no se aparta brusca ni definitivamente de las tradiciones clásicas en el tratamiento de temas rústicos y campesinos: sus repetidas paráfrasis del Beatus ille, por ejemplo, así nos lo revelan. En este caso como en o-

---

(37) Juan del Encina: Eglogas VII y VIII, en Guillermo Díaz Plaja: Antología Mayor de la Literatura Castellana; Tomo I, pp. 997-1006.



tros —el del menosprecio de corte, el de la venganza por honor, el del matrimonio desigual— Lope es un espejo que refleja cristalinamente la multitud de situaciones dramáticas que ofrecía la época crítica y complicada en que le tocó vivir; en el elogio lopesco de la vida villana se unen tradiciones del Medioevo y gustos renacentistas, apetencias personales y tópicos literarios, experiencias directas y sueños irrealizables. Es tal la riqueza de matices de la vida villana en el teatro de Lope que la influencia de la poesía pastoril se difumina hasta casi desaparecer y es necesario un examen atento para encontrar sus huellas, para recuperar su rastro.



### CAPÍTULO III

#### LA VIDA VILLANA EN EL TEATRO DE LOPE

##### 1) Pastores en la Poesía y en la Realidad

Aunque la poesía dramática villana, en las comedias de Lope, refleja alguna influencia de la poesía pastoril, ambas expresiones poéticas son muy distintas y Lope tuvo cabal conciencia de esa distinción. En la primera escena de "El cuerdo en su casa" aparecen unos pastores extremeños quienes comentan la gran diferencia existente entre las preocupaciones y estrecheces en la vida real del pastor y la plácida serenidad que el mismo pastor tiene en la vida ficticia que los poetas le atribuyen:

- Liseno.- En soplando el regañón  
Dios lo puede remediar.
- Ergasto.-¿Esta vida es de envidiar?  
Haz lumbre, corta ramón.  
¿Pesia el cierz, que así sopla!
- Gilote.- Él es persona gentil  
para amigo de alguacil.
- Ergasto.-Cautivo en Constantinopla  
esté quien pastor me hizo.
- Liseno.- ¿Al principio del verano  
te quejas, Ergasto hermano?
- Ergasto.-Ésta es la nieve y granizo  
de la montaña avileza.
- Liseno.- Pues si el invierno de allá  
aun fuera verano acá,  
que nunca el invierno cesa.
- Gilote.- Los aires murmuradores  
me pasan.



Liseno.- Quisiera ver  
los que suelen componer  
estos libros de pastores,  
donde todo es primavera,  
flores, árboles y fuentes.  
Gilote.-En los tiempos diferentes  
nunca amor invierno espera;  
que cuanto en verano inventa  
es por tener el que ama,  
Gil. el invierno en la cama.  
Liseno.-¿Cuántos aman tienen renta?  
Gilote.-Sin duda; porque el amor  
es para ociosos no más. (38).

No es usual la queja del trabajador villano en la obra de Lope y la escena que hemos copiado no suele repetirse en su teatro. Abundan en cambio los elogios de la vida villana y campesina, pronunciados por labradores acomodados, ricos y aun opulentos; así sucede en "Peribáñez", en "Los Tellos de Meneses", en "El villano en su rincón".

## 2) Significado del Término "Villano"

La discusión pormenorizada acerca de las diferencias entre el pastor y el villano puede parecer ociosa porque la primera y fundamental distinción salta a la vista: el pastor es un ente de ficción; el villano es una persona real. La discusión no es sin embargo totalmente inútil; en primer lugar, aunque sea una criatura literaria y parezca casi siempre un cortesano disfrazado, el pastor posee algunos rasgos que lo a

---

(38) "El cuerdo en su casa", acto I, escena 1.





semejan al villano. En segundo lugar, porque el término villa no es bastante ambiguo e impreciso, sobre todo en la literatura, pero también en la bibliografía política y jurídica de la Edad Media y del Siglo de Oro. El término villano se refiere a la realidad, pero no lo hace de un modo concreto y la comparación con otros términos próximos como el pastor literario, por ejemplo, contribuye a perfeccionar su imagen.

El pastor es un personaje ficticio, pero claramente definido y cuyas características hemos precisado. El señor feudal y el cortesano, aunque comprendan varias categorías dentro de una jerarquía complicada y cambiante, son personajes de también fácil definición. Los diversos señores feudales, con diferencias de poder casi puramente cuantitativas, cumplen todos la misma función política y económica; así sucede también con los cortesanos. En el caso de la gente villana las cosas suceden de otro modo y resulta difícil definirlos; las diferencias entre un tipo villano y otro, no se agotan en un problema formal de jerarquía, ni dependen de un simple criterio cuantitativo, de cantidades de riqueza o poder. El término villano designa diversas funciones y diversas clases sociales.

"El escaso aprecio hecho de la burguesía proviene de que no se había corregido con arreglo a la realidad el tipo bajo el cual se imaginaba al tercer estado. Era un tipo simple y tajante, como una estampa de calendario o un bajorrelieve, que representase los trabajos del



año: el esforzado labrador, el laborioso menes-  
tral, el atareado mercader. La figura del podē-  
roso patricio, que desalojaba de su puesto a la  
misma nobleza, el hecho de que ésta se alimen-  
tase continuamente de la sangre y el poder de  
la burguesía, no tenía puesto en aquel tipo la-  
pidario, como tampoco la tenía la figura del be-  
licosos hermano de gremio y su ideal de liber-  
tad. En el concepto de Tercer Estado permane-  
cieron unidos hasta la Revolución Francesa la  
burguesía y el proletariado. Alternativamente,  
pasaba al primer término de la imaginación la  
figura del pobre labrador o la del rico y ocio-  
so habitante de la ciudad; pero el concepto del  
tercer estado no llegó a ser definido por su  
verdadera función económico política. Un pro-  
grama de reformas del año 1,412, debido a un  
monje agustino, puede pedir en serio que se ob-  
bligues a todo residente en Francia, que no per-  
tenezca a la nobleza, a ejercer un oficio, a  
trabajar en el campo, o a ser expulsado del país"  
(39).

En el teatro de Lope de Vega el término villano tie-  
ne la imprecisión de la época, pero generalmente designa a un  
labrador rico o a un opulento propietario rural. En raras oca-  
siones los villanos son burgueses, como en "El anzuelo de Fe-  
nisa". Otras veces, poco comunes también, aparecen campesinos  
pobres, como en la escena que hemos visto de "El cuerdo en su  
casa", pero lo hacen siempre como comparsas o personajes secun-  
darios; el héroe dramático noble puede ser pobre, el villano  
jamás, y así, cuando un personaje lopesco dice:

---

(39) Johan Huizinga: op. cit.; pp. 81-82.



Las almas no las visten exteriores;  
que muchos pechos hay en pobres paños  
que pudieran ser almas de señores (40)

es porque se trata de un noble.

Con ciertas limitaciones, se puede asegurar que labrador y villano son sinónimos en la obra de Lope; por eso Juan Labrador puede llamarse a sí mismo villano, aunque sea un labrador hasta en el nombre.

Como conclusión de este examen de villanía podemos decir que los villanos de Lope poseen generalmente tres caracteres típicos. Uno es su condición campesina. El segundo es su riqueza: Los villanos nobles no pueden ser protagonistas del drama, sólo aparecen como personajes cómicos o secundarios. El tercer carácter típico de los villanos lopescos, resultado de la peculiar evolución histórica española, es su notable proximidad a la nobleza: en las comedias de Lope, como lo ha señalado Almasov, quien remarca este hecho como un rasgo exclusivo de la literatura española, aparecen unos personajes híbridos: los "caballeros villanos" (41); personajes de este tipo son Sancho de Roelas en "El mejor alcalde, el rey" y Tello de Meneses. El primero es un hidalgo venido a menos; el segundo, aunque se precia de su hidalguía, se comporta continuamente co

---

(40) "Pobreza no es vileza", acto III, escena 6.

(41) Alexey Almasov: "Fuenteovejuna" y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega; p. 712.



mo villano, y lo mismo que Juan Labrador se precia y ufana de no ir a la corte ni ver al rey.

3) "El Cuerdo en su Casa"

"El cuerdo en su casa" es una obra ejemplar para la comprensión del significado e importancia que Lope prestó a la vida villana. En esta comedia el conflicto dramático entre el villano y el noble no tiene carácter cruento, ni pasional; no es una pugna de poderes ni, como sucede en otros casos, el noble trata de vencer o humillar al villano. El conflicto es puramente dialéctico.

Un simple labrador, Mendo, y un hidalgo letrado, Leonardo, se hacen amigos por la vecindad de sus propiedades. El hidalgo al observar de cerca las costumbres del labrador, su vida apacible y serena, su buen juicio y ánimo despejado, se siente ganado por una profunda y creciente admiración y quiere convencerlo para que, de acuerdo a su riqueza y virtudes, abandone los hábitos villanos y procure ennoblecerse; pero Mendo el labrador responde con estas palabras a las reiteradas insinuaciones y consejos:

El que nació para humilde  
mal puede ser caballero;  
mi padre quiere morir,  
Leonardo, como nació;  
carbonero me engendró,  
labrador quiero morir. (42).

---

(42) "El cuerdo en su casa", acto II, escena 24.



Leonardo empeña toda su sabiduría y prestigio de hidalgo letrado en conseguir que Mendo cambie de gustos, vestidos, muebles, comidas, costumbres y negocios; sus buenos propósitos se estrellan, sin embargo, contra la inquebrantable dignidad burguesa de Mendo. Ambos amigos sufren luego parecidas asechanzas contra el honor conyugal de parte de dos nobles poderosos; Mendo sabe resolver una situación comprometedora con astucia y prudencia típicamente burguesas. En ocasión parecida, Leonardo no sabe, en cambio, qué hacer; su condición social lo obliga a una venganza sangrienta; otra norma del código de honor aristocrático lo constriñe a proceder secretamente mientras su deshonra no sea pública; otra norma, por último, lo conmina a vengarse con la mayor rapidez posible. Confundido ante el número y variedad de imperativos que debe acatar, Leonardo acude ante Mendo en demanda de consejo; y Mendo, el labrador, resuelve con sagacidad y astucia villanescas los problemas del hidalgo letrado, sin derramar una gota de sangre y sin escándalo público.

Mendo representa la severa dignidad burguesa, sosegada y contenida, pero firme. Su carácter tiene un aspecto positivo: la fe en las virtudes villanas, en el valor humano del individuo considerado en sí mismo, independientemente de sus prendas externas. Mendo no se deja engañar por el falso pres-



tigio de la aristocracia (43) y su pensamiento es totalmente fiel a los ideales de su clase social. Pero, en cierto modo, en el carácter de Mendo hay algo de sutilmente negativo: al no querer salir del marco de la burguesía, se resiste a su propio progreso futuro; su pensamiento permanece vinculado al Medioevo, a la época de los exactos e insalvables límites clasistas.

Esta actitud conservadora no es privativamente suya, es una actitud de clase. La alta burguesía renacentista propició el desarrollo de una nueva mentalidad; pero la clase media de pequeños burgueses continuó siendo conservadora, siguió considerando que lo justo estribaba en "la conservación de lo existente, con lo cual hay que estar satisfecho", y mantuvo vivo "el ideal del buen cristiano y buen ciudadano"(44).

En realidad, durante el siglo XVII, el burgués está en la encrucijada: o para progresar se ennoblece y traiciona los primitivos ideales de su clase; o se contenta con las ventajas conquistadas y ya no progresa. Decidir cuál es el camino justo parece imposible y acaso lo más adecuado sea proceder según las circunstancias particulares en cada caso. Pero es necesario tener en cuenta que en la época de Lope, el impulso ascensional de la burguesía se detiene, es la época del

---

(43) Cf. Alfred von Martin: op. cit.; p. 22.

(44) Ibid.; p. 30.





pacto con la aristocracia cortesana. En la comedia que estamos analizando, Mendo es el burgués contento de su posición y fortuna, que ya no desea progresar; su actitud, en las circunstancias especiales que lo rodean, resulta justa y acertada: Mendo ha sabido resolver su propio dilema. Resulta curioso que Lope lo haya imaginado así y que Mendo sea un personaje sin defectos ni vacilaciones; Tello de Meneses y Juan Labrador acaban, en cierto modo, por ser vencidos. Mendo termina imponiendo sus ideas y su victoria confirma cierta íntima inclinación de su creador por el estilo e ideales de la vida villana.

#### 4) Lope y Molière

En algunas ocasiones —y ésta es una de ellas— Lope parece adelantar ideas que luego desarrollará plenamente el maestro de la comedia moderna: Molière. Molière ha ridiculizado el afán de ennoblecimiento que poseían los burgueses de su tiempo y lo ha hecho no desde un punto de vista aristocrático, sino, justamente, desde un punto de vista burgués. "Como escritor humanista, Molière veía en el comportamiento personal y no en los privilegios de clase, el criterio de la superioridad social y moral de las personas" (45).

---

(45) Bohiadzief y Dzhivelégov: Historia del teatro europeo; T. II, p. 182.



La crítica de Molière se desarrolla en varias obras como, por ejemplo, "Jorge Dandin o el marido burlado"; pero se perfecciona y culmina en "El burgués gentilhomme", cuyo héroe —M. Jourdain— es el reverso exacto del Mendo lopesco. "Frecuentando la nobleza —dice M. Jourdain— demuestro mi buen juicio; y eso es mucho mejor que frecuentar vuestra burguesía". Mendo es el burgués satisfecho de su condición, practicante empecinado de las virtudes burguesas y que advierte el ridículo que envolvería la adopción de unos usos y maneras que no estuvieran de acuerdo con sus condiciones, aptitudes y propósitos personales. M. Jourdain, en cambio, es el burgués admirador de la aristocracia, a quien le parecen prosaicas y banales las estrechas normas de la burguesía.

"Monsieur Jourdain tiene su lógica propia; no obstante toda su simplicidad, es consecuente en su afán de elevarse hasta la clase superior, venciendo así su estrechez burguesa. Y la desgracia de M. Jourdain consiste en que él veía esa superación sólo en una servil imitación de la aristocracia, que evidentemente se tornaba una clase social parasitaria. Jourdain, en el afán de salir de los límites de su propia clase, no llegaba a levantarse en nada por encima de ella. El contacto con la aristocracia no ampliaba los horizontes de su actividad, sino que, al contrario, lo alejaba de la obra real y adormecía su sentido práctico. La superioridad de Jourdain era evidentemente cómica; deseando levantar la dignidad de su persona lo que hacía era perderla.

De esta manera, Molière, tomando como tema básico para su comedia el ensayo del burgués de apartarse de sus hermanos de clase y ligar-



se a la clase superior, critica categóricamente a su personaje no porque no quiera quedarse en virtuoso burgués, sino porque es incapaz de levantarse prácticamente por sobre su clase, justamente debido al hecho de estar ridículamente deslumbrado por la teatral esplendidez de los holgazanes de corte" (46).

Lope exalta al burgués sincero y consecuente con su clase. Molière humilla al burgués que olvida o traiciona los ideales y costumbres burgueses. Ambos persiguen el mismo fin —aunque Molière sea, en este caso, más agudo y preciso en su crítica dramática— y ambos tienen razón, en cierta medida; desde un punto de vista ético, puramente ideal, el comportamiento de M. Jourdain y el que según Leonelo debe adoptar Mendo, parecen traicionar los ideales burgueses que les dieron su fortuna; hay siempre algo de vergonzoso en el villano que se finge aristócrata.

Pero en el plano de las realidades concretas, el ennoblecimiento del villano no constituye una traición al ideal de su clase; marcha de acuerdo con él pues supone un buen negocio: "El hecho de ser caballero importaba una serie de prerrogativas, de entre las cuales sólo citaré la exención de impuestos y de gabelas, cosa ésta que significó un considerable perjuicio para la hacienda del reino" (47).

---

(46) Ibid.; pp. 183-184.

(47) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 71.



Por este motivo, Mendo es, en cierto modo, la excepción y está equivocado; M. Jourdain es la regla y no deja de tener razón. "Por todas partes comprobamos que los burgueses de la más diversa extracción se sienten atraídos hacia la nobleza: ésta es su sol. Toda su ambición es entrar en sus filas, fundirse con ella o, por lo menos, casar a sus hijas, ricamente dotadas, con maridos nobles" (48).

Pero, desde otro punto de vista, acaso Mendo no se equivoca: la máxima nobleza a que puede aspirar un villano es siempre una nobleza intermedia, en la cual se ahogan todos sus impulsos y que ya no le permite progresar. "A lo que tiende naturalmente el mercader es a la nobleza. Pero la nobleza significa las más de las veces una medianía no exenta, sin embargo, de honores y de orgullo... pero, al fin de cuentas, una medianía" (49).

##### 5) Los Villanos de Lope y la Sabiduría Popular

"El cuerdo en su casa", como muchas otras comedias de Lope, está construida sobre un fondo tradicional, de sabiduría popular. Coplas, romances, cuentecillos que andan de boca en boca dan ocasión de desplegarse al ingenio de Lope. A ve-

---

(48) Fernand Braudel: El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II; T. II, p. 14.

(49) Ph. Wolff, citado por Le Goff: op. cit.; p. 51.



ces, sus materiales primigenios son más humildes todavía que la copla volandera —como en el caso de "El caballero Olmedo—, que el romance popular —como sucede, acaso, en "Peribáñez"— o que el cuentecillo folklórico —como en "El villano en su rincón"—, y Lope se inspira en refranes vulgares, en frases coloquiales. Tal es el caso de "Ya anda la de Mazagatos", "Los novios de Hornachuelos", "Fuenteovejuna" o el de la comedia que tratamos ahora. El conflicto dramático de "El cuerdo en su casa", el del sabio que quiere gobernar la casa del ignorante sin ~~parar~~ mientes en lo que sucede en la suya, está indicado en un refrán popular ya en el Siglo de Oro y que circula aún con plena vigencia: "Ver la paja ajena y no la viga en lo propio" (50). La actitud de Mendo está, además, justificada o avalada por multitud de dichos populares: "Cada uno en su casa es rey", "Cada uno está bien en su casa", "Cada uno en su negocio y Dios en el de todos", "Cada uno donde es nacido, bien se está el pájaro en su nido" (51). El título mismo de la obra es parte de un proverbio popular que aparece indistintamente en dos formas: "Más sabe el necio (loco) en su casa que el cuerdo en la ajena" (52). Lope usa sólo la primera parte del refrán y además ha trocado necio (o loco) por cuerdo; pero ya el maestro **Correas** anota en

---

(50) Gonzalo Correas: op. cit.; p. 378 a.

(51) Ibid.; p. 100.

(52) Id.; p. 297 a. Sebastián de Covarrubias: **Tesoro de la lengua castellana o española**; pp. 378a y 770b.



su vocabulario que los términos del refrán algunas veces se truecan por gracia.

El uso continuo de refranes, proverbios, frases coloquiales, cuentos folklóricos, coplas y romances populares en sus obras más profundas y significativas, nos ayuda a comprender cómo Lope carece de una ideología clara, coherente y personal; cómo es más bien el portavoz de un pensamiento popular multiforme y, a menudo, contradictorio. El error de gran parte de la crítica, como apunta certeramente Almasov (53), estriba en atribuirle a Lope un pensamiento político que no tuvo y que lo convierte en un adelantado de la Gran Revolución Francesa y aun de la Revolución de Octubre; pero el error de otra parte de la crítica, minoritaria y culta, entre la que se cuenta el propio Almasov, consiste en acentuar extremadamente las influencias medievales hasta convertir a Lope en un erudito tradicionalista y rendido adorador de la nobleza. Lope no es ni lo uno ni lo otro; es apenas un escritor popular del siglo XVII que no puede ocultar, a pesar de sus pretensiones aristocráticas, una íntima simpatía por el pueblo villano que lo aplaudía y admiraba. Así lo ha visto Henríquez Ureña con certera intuición crítica (54). Así lo demuestran multi-

---

(53) Alexey Almasov: op. cit.

(54) Pedro Henríquez Ureña: Plenitud de España.



tud de comedias suyas y entre ellas, ésta de "El cuerdo en su casa", donde el humilde villano le enseña a vivir al noble hueco y vanidoso.



## CAPÍTULO IV

### EL ELOGIO DE LA VIDA VILLANA

#### 1) Alabanza de Aldea

En "El villano en su rincón", no sólo el elogio de la vida villana es uno de los motivos principales de la comedia sino que, por su densidad y riqueza de matices, no tiene parangón en la obra lopesca, tan abundante en el desarrollo de asuntos villanescos. Para el análisis de este elogio, verdaderamente paradigmático, creemos necesario separar y destacar los siguientes aspectos: 1) la clásica alabanza de la placidez y deleites propios de la vida campestre; 2) una singular y muy española sensualidad en el relato de los placeres campesinos; 3) las referencias a los trabajos y dificultades de la vida villana; 4) el orgullo villano; 5) la descripción de una sabiduría y moral burguesas; y 6) la existencia de dos niveles en la vida villana.

La clásica alabanza de la quietud y placidez de la vida campestre es uno de los tópicos de la literatura renacentista, inspirada en los poetas latinos, especialmente en Horacio, cuyo Beatus ille es un modelo ineludible. La mezcla de tópicos literarios tradicionales, abstractos e idealistas con observaciones concretas y directas de la vida villana puede parecer ahora monstruosa y extravagante; en la época de Lope, e



sa mezcla se consideraba natural, no sólo porque el arte barroco del siglo XVII puede ser considerado como normalmente monstruoso, sino también porque el Renacimiento había literaturizado la vida en una escala apreciable. María Rosa Lida ha señalado, por ejemplo, cómo la abundancia de citas y locuciones latinas en boca de los personajes de "La Celestina", incluso de los criados, rufianes y prostitutas, no debe considerarse un hecho anormal o inusitado, pues era la moda de la época el culto a las letras antiguas y así, en los siglos XV, XVI y XVII "la lectura era una experiencia vital, la literatura ni se oponía ni se sobreañadía a la vida y, en consecuencia, la reminiscencia erudita no implicaba esterilidad de pensamiento, pobreza emotiva o insinceridad" (55).

El elogio de los placeres de la vida campesina se opone, según el modelo horaciano, al disgusto por los trabajos de la ciudad y de la corte; en "El villano en su rincón" aparece de esta manera, por ejemplo, en un clásico soneto que declama el Rey:

REY.- La vida humana, Sócrates decía,  
cuando estaba en negocios ocupada,  
que era un arroyo en tempestad airada,  
que turbio y momentáneo discurría.

Y que la vida del que en paz vivía

---

(55) María Rosa Lida: Dos obras maestras españolas; pp. 105 - 106. Cf. también, de la misma autora: La originalidad artística de "La Celestina"; pp. 330-332.





era como una fuente sosegada,  
que, sonora, apacible y adornada  
de varias flores, sin cesar corría.

¡Oh vida de los hombres diferente,  
cuya felicidad estima el bueno,  
cuando la libertad del alma siente!

Negocios a la vista son veneno.  
¡Dichoso aquel que vive como fuente,  
manso, tranquilo, y de turbarse ajeno! (56).

En este caso, por tratarse de un encumbrado personaje, las reminiscencias clásicas no resultan chocantes para el lector o espectador actuales y, por el contrario, éste es el tono justo tratándose de un rey. Pero, así como los personajes humildes se elevan a veces en el teatro de Lope a la suprema dignidad del endecasílabo y siembran sus razones con rebuscadas citas y artificios clásicos, así también los personajes nobles y principales suelen descender a la humildad y llaneza del viejo octosílabo, como el Rey francés de esta comedia, que en ajustadas redondillas pronuncia el más encendido elogio no sólo de la vida del villano, sino también de su orgullo:

REY.- ¡Que con tal descanso viva  
en su rincón un villano,  
que a su señor soberano  
ver para siempre se priva!

¡Que trate con tal desprecio  
la majestad sola una,

---

(56) "El villano en su rincón", acto III, escena 7.



sin correrse la fortuna  
de que la desprecie un necio!

¡Que tanto descanso tenga  
un hombre particular,  
que pase por su lugar,  
y que a mirarme no venga!

¡Que le haya dado la suerte  
un rincón tan venturoso,  
y que esté en él poderoso,  
desde la vida a la muerte!

¡Que le sirvan sus criados,  
y que obedezcan su ley,  
y que él se imagine rey  
sin ver los reyes sagrados! (57).

Estos elogios de la vida villana pronunciados por nobles y reyes que nunca la vivieron y a los cuales les es imposible adoptarla, no son un tópico literario, corresponden a una realidad social de los siglos XVI y XVII. Se inscriben en una tradición, pero no son puramente formales: su continuidad y abundancia nos revelan una posición espiritual en la que el elogio de la vida en el campo expresa la censura o el cansancio de la vida en la ciudad o en la corte y, también, la angustia e inseguridad de una vida cada vez más agitada y sin sentido (58).

Lo notable en la obra de Lope no estriba en que, a la manera renacentista y con el velado propósito de censurar las amargas realidades cortesanas, haya cantado idealizadas ex

---

(57) "El villano en su rincón", acto II, escena 1.

(58) Alfred von Martin: op. cit.; p. 86.



celencias de la vida apartada en rústicas soledades horacianas; lo verdaderamente notable es que se asomara a la intimidad de la vida villana para celebrar sus méritos reales y concretos. Juan Labrador, el protagonista de "El villano en su rincón" es, en este sentido, un personaje paradigmático, verdadera esencia y modelo de villanos. El propio Juan Labrador pronuncia un cálido y entrañable elogio de su forma de vida; este elogio, aunque es una paráfrasis del Beatus ille, no se dilata en primores ni artificios de erudición. Debemos señalar todavía que este elogio es semejante a la oda, también paráfrasis del Beatus ille, que Lope pone en boca de Tello de Meneles el Viejo y sucede así no tanto porque a Lope le sedujera el tema poético, sino principalmente porque ambos personajes son almas gemelas. En la oda de Juan Labrador destacan el gusto por la placidez de la vida en el campo, la satisfacción por su riqueza material y, consecuentemente, un espíritu conservador, propiamente labriego y medieval. Después de la enumeración de sus riquezas —trigos, viñas, ganado, colmenares— Juan Labrador agradece al cielo el haberle dado "contento" del estado en que vive y proclama enseguida su deseo de permanecer en la heredad donde ha nacido, es decir, de conservar lo que ya posee sin dejarse arrastrar por ambiciones vanas y peligrosas, pues quien tiene casa y comida en su propia tierra: "¿qué busca, adónde va ni adónde viene?". Termina su monólogo



riéndose del soldado que marcha a la guerra como si tuviera mil piernas y mil brazos que perder, y del aventurero que surca el mar, confiado en el viento como si buscara una incierta sepultura (59).

Aunque no agrega nada esencial a las innumerables versiones españolas del poema horaciano, esta paráfrasis del Beatus ille posee un aire de sinceridad y naturalidad que corresponde exactamente al carácter de Juan Labrador. Por otra parte, su sentido es más teatral que poético: recitada al comienzo de la comedia, viene a ser algo así como un prólogo lírico a la vida rústica y villana que se desarrollará dramáticamente después.

## 2) Riquezas y Sensualidad Villanas

Algunos rasgos que componen el motivo del elogio de la vida villana, merecen ser destacados especialmente. En primer lugar, la riqueza del labriego. Hemos dicho ya que el villano debe ser rico para constituirse en héroe dramático. Tratándose de un tan extremado villano como Juan Labrador ("¡Hay tan grande villanía!", dice de él su propio hijo), Lope abunda en menciones a su riqueza; así, por ejemplo, aparece muy a lo vivo en este diálogo:

---

(59) "El villano en su rincón", acto I, escena 6.



Juan.- ¿Cuántos salieron a arar?

Salvano.- Veinte mozos, diez con bueyes  
y diez con mulas.

Juan.- ¿Qué reyes  
no me pueden envidiar?  
Ve tú, Salvano, a la viña  
de la ermita con tu carro.

Salvano.- Como ha llovido y es barro  
lo más de aquella campiña,  
otra mula llevaré.

Juan.- Lleva cuatro: Dios loado,  
que tantos pares me ha dado  
que aun contarlos no sé (60).

La escena (en su totalidad y no sólo en el fragmento que hemos reproducido), nos revela la riqueza del protagonista; pero también su amor al trabajo y el continuo cuidado de su hacienda, virtudes acendradamente burguesas (61).

En un trabajo sobre la dilogía dramática "Los Tellos de Meneses", hemos estudiado el carácter típico de su protagonista —Tello de Meneses el Viejo— y también el de su hijo, con el propósito de precisar la situación de ambos caracteres en el marco de la evolución histórica de la burguesía. En el caso de Juan Labrador no creemos pertinente proceder de la misma manera, pues ya no tratamos con un tipo de burgués o villano sino, más bien, con un arquetipo. Posiblemente, y por lo mismo, Tello el Viejo tenga más calor humano, mayor riqueza anímica y, en un sentido psicológico, un orgullo villano más sólido y profundo que Juan Labrador. Pero éste posee un valor

---

(60) "El villano en su rincón", acto I, escena 5.

(61) Alfred von Martin: op. cit., pp. 22-23.



ejemplar, más abstracto y menos histórico, pero más universal.

Para decirlo en dos palabras: Juan Labrador no es un villano, es el villano.

Teniendo en cuenta este carácter del protagonista de "El villano en su rincón", nos parece oportuno destacar su rica y poderosa sensualidad, también burguesa a nuestro juicio. Mientras la aristocracia medieval está dominada por el formalismo y la artificiosidad en todos los aspectos de la existencia (62), la burguesía —desde el medioevo— está en contacto continuo con el mundo y las cosas. Su actitud, por eso, siempre es realista y racional (63). Esta actitud impulsa la secularización, el desencantamiento del mundo, como dice Alfred von Martin, y da lugar al nacimiento del arte nuevo, concreto y racional, así como también a un perfeccionamiento y extensión del gusto, de la sensibilidad. Íntimamente ligada a la transformación renacentista del mundo, al predominio del capital en la vida económica y política de la sociedad, aparece la sensualidad villana. Por eso, es curioso, pero no inexplicable que un personaje tan abstracto y simbólico como Juan Labrador, muestre repentinamente una sensualidad densa y, por momentos, refinada:

---

(62) Cf. Johan Huizinga: op. cit.; pp. 326-327.

(63) Alfred von Martin: op. cit.; p. 14.



Juan.- ¡Ea!, tú, Bruno, a la cuesta  
donde vendimia Constanza.

Bruno.- Yo voy.

Juan.- Tú, Fileto, alcanza  
la más blanca y limpia cesta,  
y de unas uvas doradas  
que se vengan a los ojos  
y estén sus racimos rojos  
por las mañanas heladas,  
descubriendo como el sol  
el puro color del oro,  
la llena y lleva a Peloro,  
nuestro vecino y doctor.

Fileto.- Manda a Gila que me dé  
un paño de manos bueno,  
labrado o de randas lleno,  
y en somo lo posaré.

Juan.- ¿No eres más necio? ¿No sabes  
que a peligro el paño está  
de que se te quede allá? (64).

Entre paréntesis, debemos señalar en esta escena, junto a la rica sensualidad en la descripción de las uvas, el contraste de liberalidad y mezquindad en el carácter de Juan Labrador; lo que nos recuerda inmediatamente el carácter de Tello de Meneses el Viejo. Sin embargo, mientras Lope insiste, se solaza y demora en presentar multitud de contrastes semejantes en la conducta de Tello, en el caso de Juan Labrador se contenta con el que hemos reproducido. Esta diferencia en el desarrollo dramático nos parece que confirma la tesis de que en "Los Tellos de Meneses", Lope se preocupa principalmente por

---

(64) "El villano en su rincón", acto I, escena 5.



lograr el verismo psicológico en el carácter de los villanos; y que en "El villano en su rincón", procura y alcanza a crear un villano arquetípico, para lo cual, como en este caso, no necesita muchas veces sino un rasgo, un trazo afilado y rapidísimo.

Zamora Vicente ha notado también la sensualidad lo-pesca en esta comedia y lo ha hecho deteniéndose justamente en esta escena que, según su análisis, tiene principalmente dos motivaciones: la propia personalidad de Lope y el espíritu barroco de su época (65). Lope, efectivamente, sintió gran afición por el arte pictórico como lo demuestran en su poesía las abundantes menciones a la pintura y a pintores; Lope tuvo, además, talento de dibujante, heredado de su padre, pues diseñó la portada de alguno de sus libros y tuvo dedicada a estudio de pintor una de las habitaciones de su casa, según consta en su testamento (66). Su continua afición a la pintura y —naturalmente— a la poesía, la demuestra en los versos citados por Zamora Vicente, en los cuales dice que Marino es un "gran pintor de los oídos" y Rubens un "gran poeta de los ojos"; el soneto al que pertenecen tales conceptos, significa para Zamora Vicente, una "profesión de fe barroca". En ese sentido, Zamora ha visto la escena que comentamos como una pin-

---

(65) Zamora Vicente: op. cit.; pp. LXV-LXVII.

(66) Francisco A. de Icaza: op. cit.; pp. 72-73.



tura:

"Estamos asistiendo a una morosa contemplación de un cuadro. Vamos disponiendo los objetos, pendientes de que salten a los ojos los contornos, la sombra protectora de los paños. Es un bodegón, de Zurbarán, de Sánchez Cotán, de cualquiera de los pintores contemporáneos. Quizá una de esas opulentas naturalezas muertas de los pintores flamencos del siglo XVII, que Lope vería con frecuencia en los palacios de los nobles que trataba. Lujo de color, pompa y maestría de unos pocos versos, por donde se le escapa a Lope su peculiar sensibilidad, traicionándole. Las frutas, la cesta inerte, el paño con encajes, están, además, envueltos en una gozosa luz, que les proporciona una aureola religiosa, de ofrenda santa, de visión casi mística" (67).

Esta sensualidad lopesca, o barroca, impregna diversos pasajes de la obra y es manifestada por varios personajes, incluso nobles; uno de éstos, el mariscal Otón, futuro yerno de Juan Labrador, es quien pronuncia el más sensual elogio de la vida villana:

Otón. - ¿Qué mal, Finardo, conoces,  
si nunca te sucedió,  
llegar de noche mojado,  
o a la siesta con el sol,  
o perdido por un monte,  
si de lejos te llamó  
el fuego de los pastores  
o de los perros el son,  
después que de voces ronco  
te dieron alguna voz,

---

(67) Alonso Zamora Vicente: op. cit.; pp. LXVI - LXVII.



y entraste en pobre cabaña  
que tiene por guardasol  
robles bañados en humo,  
que pasa el viento veloz,  
y haber de sacar las migas  
y el cándido naterón,  
y sin manteles en mesa,  
cuchillo ni pan de flor,  
sino sentado en el suelo  
sobre algún pardo vellón,  
rodeado de mastines,  
que están mirando al pastor,  
lo que se estima y ensanCHA  
El villano en su rincón! (68).

Tenemos aquí un nuevo aspecto de la vida villana. Hemos visto, primero, los trabajos y afanes de los pastores reales; luego la vida sobria, los placeres medidos y saludables de Juan Labrador. Ahora contemplamos una placidez desatada, una sensualidad que se despereza al calor del hogar. Esta visión, natural en un noble constreñido continuamente por las formalidades de la etiqueta cortesana, asemeja la vida villana a la picaresca. El trato picaño, efectivamente, tiene —entre otros atractivos— el del ocio, la comodidad y el desahogo. En un poema en tercia rima, publicado en 1604, se dice, por ejemplo:

Si quieres de tu sueño hacer provecho,  
procura hacer de pícaro, que al punto  
dormirás sosegado y satisfecho ...

¿Qué gusto hay como andar desabrochado  
con anchas y pardillas zaragüelles,

---

(68) "El villano en su rincón", acto I, escena 15.



y no con veinte cintas atacado?...

Tú, pícaro, de gradas haces sillas,  
y sin respeto de la justa media  
a tu placer te sientas y arrodillas...

Dormís, seguramente, por rincones,  
vistiéndoos una vez por todo el año,  
ajenos a sufrir amos mandones.

¡Oh vida picaril, trato picaño!  
Confieso mi pecado: diera un dedo  
por ser de los sentados en tu escaño (69).

En la visión del noble, tienen cierta semejanza el villano que come su pan rústico y su requesón, sin manteles ni cuchillo; y el pícaro que hace sillas de las gradas, donde se sienta o arrodilla a su gusto, flojamente vestido y desabrochado. El noble no aprecia fácilmente los trabajos y sinsabores del villano, ni tampoco su contextura moral.

Volviendo al caso de Juan Labrador, nuestro protagonista, debemos señalar el carácter posesivo de su sensualidad. Así, comparando sus placeres villanos con los deleites del rey en la Corte, Juan Labrador le dice a su hijo:

"el ave que hago matar  
sábele allá de otro modo,  
ni el vino oloroso es todo,  
porque le falta haber sido  
él mismo quien le ha cogido  
para que le sepa más;

---

(69) Versos citados por Angel Valbuena Prat: Estudio Preliminar a "La novela picaresca española"; pp. 14-15.



que en las viñas donde estás  
lo que he sembrado he cogido" (70).

He aquí un rasgo psicológico típicamente villano; este "placer de la propiedad" le presta a la sensualidad de Juan Labrador un matiz de clase, una coloración burguesa. Las palabras de Juan Labrador nos revelan, además, otra característica singular del elogio de la vida villana en esta comedia de Lope: el trabajo.

### 3) Trabajos y Ocios del Villano

Juan Labrador ha sembrado su viña, ha cosechado sus uvas, ha elaborado sus vinos; y al beberlos siente que ha fabricado íntegramente su placer.

La literatura pastoril y los poemas a la manera horaciana provienen de un gusto aristocrático y describen la vida retirada en la "villa" o en el campo, como un ocio dulce, deleitoso, sin riesgo. La vida villana, según cuenta Lope, tiene en cambio, como acabamos de ver, placeres y deleites; pero es una vida de orden, de cuidado continuo y de trabajo. Hemos visto anteriormente que en "El cuerdo en su casa", Lope compara irónicamente dos formas de vida pastoril: la que cantan los poetas y la que revelan los pastores de la realidad. En "El

---

(70) "El villano en su rincón", acto I, escena 7.



villano en su rincón", hay varias escenas de trabajo campesino que, naturalmente, no hubieran tenido lugar en las obras bucólicas de Sannazaro o Montemayor. La primera aparición de Juan Labrador, asimismo, lo muestra en pleno trabajo: vigilando y ordenando las tareas de sus servidores (71). Tenemos aquí, inmediatamente, la impresión de hallarnos ante un hombre enérgico, cuidadoso, no desprovisto de cierto humor punzante. Posee además una clara y altiva conciencia del trabajo, y así dice: "reyes los que viven son del trabajo de su mano" (72).

Algunas declaraciones posteriores del personaje parecerían contradecir nuestra tesis. Por ejemplo, esta sucinta descripción de su vida diaria: se levanta al alba para ir a misa; almuerza frugalmente y trabaja en sus negocios hasta el mediodía; come con rústica abundancia y entretiene la sobremesa con algunas sanas diversiones hogareñas; acabada la siesta monta en una yegua y, después de inspeccionar su heredad, se va de caza o a pescar, de lo que siempre saca algún provecho; a su regreso cena brevemente, higiénica costumbre que comparte con Tello el Viejo, el otro personaje lopesco que es como un hermano gemelo suyo (73). En esta vida encontramos más de-

---

(71) Ibid, acto I, escena 5.

(72) Id., acto I, escena 7.

(73) Id., acto II, escena 11.



leites que afanes, y algunos tan cortesanos como la caza. Sin embargo, lo importante es la organización racional de esta vida; en este sentido, sus diversiones no se salen del marco de la vida burguesa:

"Gastar menos o no más de lo que se gana, economizar fuerzas, administrar con economía tanto el cuerpo como la mente (la higiene y el deporte son para Alberti medios para obtener fuerza y belleza), ser trabajador y afanoso (en contraposición a la organización señorial), estos son los medios para prosperar y elevarse" (74).

Más sorprendente todavía que la descripción de su vida cotidiana, es esta otra declaración de Juan Labrador:

Soy rey de mi voluntad,  
no me la ocupan negocios,  
y ser muy rico de ocios  
es suma felicidad (75).

Contra lo que podría pensarse estas palabras reflejan un espíritu también villano: el de la decadencia barroca. A la enérgica, expansiva y audaz burguesía del Renacimiento (tan bien encarnada en Tello el Mozo), le sucede una burguesía conservadora, cuya experiencia le ha enseñado que no siempre la virtú vence a la fortuna; esta burguesía se caracteriza por la prudencia económica, por la preocupación de asegu-

---

(74) Alfred von Martin: op. cit.; p. 34.

(75) "El villano en su rincón", acto II, escena 11.



rar lo ya ganado y que, en ese sentido suele invertir sus capitales en fundos agrícolas. Después de la frenética actividad renacentista, sobreviene el cansancio barroco; un burgués de la época dice que el comercio cansa y prefiere la industria textil: "per mio riposo". Como dice Sombart, "el burgués se adormece a medida que se hace más rico" (76).

Caben ahora algunas preguntas: ¿Juan Labrador es un burgués medieval, como Tello el Viejo? ¿Es un hombre del Renacimiento como Tello el Mozo? ¿Es un cansado espíritu barroco? Para esclarecer nuestro concepto debemos repetir que Lope no está preocupado en esta comedia por crear caracteres sólidos y psicológicamente verosímiles como en "Los Tellos de Meneses". Ni tampoco pretende dar, como en la obra mencionada, una imagen estilizada de dos actitudes históricamente sucesivas. "El villano en su rincón" es una suerte de moralidad laica, donde las figuras del rey y del villano cobran un valor arquetípico.

Las palabras de Juan Labrador, lejos de reflejar un pensamiento aristocrático, expresan un ideal burgués. Ideal de cadente —es cierto— de la burguesía que ha renunciado a continuar el proceso ascensional de los siglos XV y XVI y que se conforma con las ventajas políticas y económicas que ha logra

---

(76) Alfred von Martin: op. cit.; p. 77.



do, sin procurar acrecentarlas. En este momento de su decadencia, de su primera decadencia, el burgués coincide con el humanista y el poeta en su admiración por la vida ociosa, alejada del áspero mundo de los negocios ciudadanos, apaciblemente confinada en el idílico panorama de la "villa" (77).

#### 4) El orgullo de Juan Labrador

Juan Labrador no es un villano determinado, histórica o psicológicamente verosímil y concreto. Desde su nombre se nos aparece como un arquetipo, como un ente abstracto en el que confluyen todas las características y virtudes de la villanía: el tradicionalismo y el racionalismo; el amor al trabajo y el gusto por el ocio; la sensualidad del propietario y la sobriedad del hombre laborioso; el amor, el respeto, la sujeción al rey y el ilimitado orgullo villano.

En el cuadro lopesco de la vida villana, los protagonistas no se vanaglorian, como los pastores de la poesía renacentista, de sus venturas o desventuras amorosas, ni de sus dotes versificatorias o musicales; se precian de sus riquezas y de su condición social: el orgullo villano es una característica esencial de estos personajes. En un trabajo anterior acerca de "Los Tellos de Meneses" hemos señalado las causas

---

(77) Ibid.; pp. 90-91.



históricas del nacimiento y desarrollo de este orgullo villano, lo que no interesa tanto ahora; como tampoco interesa medir su profundidad psicológica. El orgullo de Juan Labrador no pertenece a un momento histórico definido, ni es el rasgo más o menos esencial de un carácter: es el orgullo villano, simplemente. O más bien, el orgullo villano magnificado, llevado a sus límites extremos.

La aparición de este orgullo es impresionante y definitiva. El Rey, un día que va de caza, se detiene en la iglesia de un pueblo y allí descubre este epitafio extravagante que lo seduce y preocupa:

"Yace aquí Juan Labrador,  
que nunca sirvió a señor,  
ni vio la corte, ni al rey,  
ni temió ni dio temor;  
ni tuvo necesidad  
ni estuvo herido ni preso,  
ni en muchos años de edad  
vio en su casa mal suceso,  
envidia ni enfermedad" (78).

Este epitafio, -que según palabras del propio rey debería grabarse en letras de diamante-, es el punto más alto al que pueda llegar el orgullo de un villano en el Siglo de Oro. Juan Labrador vivió, y así lo proclama, en una altiva independencia, sin haberse doblegado ante nadie, al abrigo de toda

---

(78) "El villano en su rincón", acto I, escena 12.



clase de necesidades y por encima aún de los más comunes quebrantos físicos y morales de la vida humana: nunca llegó a su casa "mal suceso, envidia ni enfermedad". Con tales prendas y tal fortuna este villano —rico, libre, dichoso y saludable— cifra su orgullo, pues todo lo posee, en no conocer la corte ni haber visto jamás al rey. Juan Labrador mostrará posteriormente su obediencia a los decretos reales, su respeto a la institución monárquica y hasta su amor al rey; pero este epitafio, escrito por él mismo y grabado en un lugar público mucho antes de morir y en la plenitud de su vida, constituye un desafío moral al poder del rey soberano. Juan Labrador es el villano arquetípico: fiado en los poderes de la razón que ha puesto en ejercicio, no conoce límites humanos ni divinos; es el paradigma de los villanos que fundan repúblicas, derriban reyes o sostienen imperios según más les convenga. El epitafio descubierto por el rey no es la única muestra del extremo orgullo de Juan Labrador. A lo largo del primer y segundo acto encontramos manifestaciones semejantes. Así, por ejemplo, cuando el rey pasa cerca de su casa, acompañado de un magnífico cortejo, su hijo Feliciano lo insta a salir a contemplarlo; pero Juan Labrador, entre otras razones, le responde:

Yo propuse, Feliciano,  
de no ver al Rey jamás,  
pues de la tierra en que estás  
yo tengo el cetro en la mano (79).

---

(79) Ibid., acto I, escena 7.



En la misma escena, Juan Labrador llega a exclamar apasionadamente: "¡Ay mi divino rincón, donde soy rey de mis pajas!".

La altiva respuesta de Juan Labrador a Feliciano se encuentra, sin embargo, atemperada por ciertas reticencias y concesiones. Manifiesta su orgullosa decisión de no ver al monarca; pero al mismo tiempo declara que obedece sus decretos como si fueran órdenes de una divinidad terrestre y piensa que realmente es el virrey de Dios. En un trabajo anterior (80), pensábamos que Lope consciente o inconscientemente atemorizado por el atrevimiento del motivo central de "El villano en su rincón", había decidido atemperar los alcances revolucionarios de la obra mediante algunos recursos ingeniosos: situar la acción dramática en una Francia imaginaria y de opereta; eludir toda precisión temporal e histórica; poner en boca del orgulloso protagonista frases de sumisión y alabanza al poder real; y por último, montar en el último acto una aparatosa escena de exaltación del poder real. La tesis es sugestiva; pero creemos ahora que está casi totalmente equivocada, pues supone dos hechos cuya falsedad es fácil demostrar: el primero, que los elogios villanos de Lope obedecen a una ideología coherente y precisa; el segundo, que Lope, además de una ideología explo-

---

(80) Wáshington Delgado: La honra villana en el teatro de Lope de Vega; pp. 18-19.



siva, demuestra tener en "El villano en su rincón", un ingenio maquiavélico y hasta brechtiano, pues los mencionados a-temperamientos parecen haberse inspirado en la lectura de las "Cinco dificultades para decir la verdad" (81), particularmente de la última: la necesidad de una gran astucia para difundir las verdades peligrosas.

Lope no sólo dista mucho de ser un revolucionario: no tiene tampoco ideología alguna, ni tesis o problemas que exponer. Karl Vossler ha observado muy acertadamente este aspecto de la personalidad de Lope:

"Lo particular y decisivo a la observación histórica en la conducta vital de Lope me parece residir en el hecho de que no haya actuado ni como reformador, ni como rebelde, ni como renovador; ni ilustrando, ni demoliendo. Antes bien, todas sus opiniones y convicciones más íntimas iban de tal modo acordes con la época y el pueblo a que pertenecía que lo más llegó a tener enemigos personales y algunos envidiosos literarios, en su larga vida de creador, pero ningún adversario objetivo" (82).

Vossler dice también, que Lope estaba muy lejos de "la rebelión contra la ley, el orden, la Fe y las costumbres"; y que "siempre y en todas partes donde un poder autoritario se le enfrentaba, se sometía con la mejor voluntad" (83).

---

(81) Bertolt Brecht: Cinq difficultés pour écrire la vérité; en Europe, Nº 133-134, p. 247.

(82) Karl Vossler: Lope de Vega y su tiempo; p. 94.

(83) Ibid., pp. 91-92.



Zamora Vicente recalca, asimismo, el conservadorismo ideológico de Lope, y así dice que las razones en las que se sustenta su teatro son siempre "las colectivamente acatadas en la sociedad española de su tiempo" (84). Para Pfandl la concepción del mundo que posee Lope es la de un "español católico de la era de los Hapsburgos", está constituida por "las mismas firmes ideas de sus contemporáneos" y no la perturba ninguna duda, ningún enigma terrestre ni celeste (85).

Henríquez Ureña, seducido por la gracia y profunda humanidad de las comedias villanescas de Lope, llega a decir —a nuestro juicio con certera intuición crítica— que Lope heredó "la medieval antipatía española contra la nobleza y la esencial simpatía hacia el estado llano". Pero comparte también la opinión general que le niega a Lope propósitos revolucionarios u originalidad ideológica:

"Lope, que no tiene otra religión sino la tradicional ni otra estética sino la del Renacimiento, y es innovador en la teoría del drama porque su propio éxito lo convence, en política no tiene doctrina: el mundo es como es, el rey es rey, y no se le ocurre pensar otra cosa ni leer a los pensadores. Lugares comunes, y breves, le bastan" (86).

Los más eminentes lopistas, los más agudos investi-

---

(84) Alonso Zamora Vicente: Lope de Vega; pp. 259-260.

(85) Ludwig Pfandl: Introducción al siglo de oro; p. 443.

(86) Pedro Henríquez Ureña: op. cit.; pp. 255-257.



gadores del siglo de oro español coinciden en negarle a Lope originalidad en el pensamiento y rebeldía en la actitud. El examen somero de una pequeña parte de su ingente obra basta para desechar la idea de que Lope pudo tener una ideología encaminada a defender o exaltar a la burguesía de su tiempo; hay ciertamente en el teatro y la poesía de Lope, una íntima simpatía por la vida villana, como lo ha señalado Henríquez Ureña; pero hay también una continua alabanza de la institución monárquica; alabanza que, a veces, alcanza extremos excesivos y ridículos como, por ejemplo, la encendida loa que en "La juventud de San Isidro" (87) le dedica a Felipe IV, el desbaratado rey, último de su dinastía, que después de haber perdido guerras y territorios insistía en ser llamado grande, lo que suscitó la burla de Quevedo, quien en los versos causantes de su prisión compara a este rey con los hoyos: más grandes cuanto más tierra les quitan (88).

El acerado orgullo de Juan Labrador no se inspira en secretos propósitos, no tiene intención política. Sorprende, sí, que haya aparecido en un teatro del siglo XVII; como sorprende, asimismo, que repentinamente desaparezca y que la comedia, después de un intenso elogio de la vida villana mante-

---

(87) Karl Vossler: op. cit.; pp. 255-257.

(88) Cf. René Bouvier: Quevedo (Hombre del Diablo, hombre de Dios); pp. 127-129.



nido a lo largo de dos actos, repentinamente se transforme en una rendida e inesperada exaltación de la monarquía. Procuraremos explicar este hecho sorprendente cuando analicemos la figura del rey en la comedia; pero podemos adelantar que la sorpresa se debe a la creencia de que la oposición entre el rey y el villano no es un conflicto puramente literario —propio de esta comedia o, a lo sumo, del teatro lopesco— sino que es un conflicto histórico, lo que no es cierto pues, por el contrario, en la Edad Media el rey y los villanos se unieron para derribar el poder feudal. Hemos dicho también, líneas arriba, que los villanos o burgueses fundan repúblicas, derrocan reyes o sostienen imperios según más les convenga: los posibles conflictos entre el rey y los villanos no tienen un carácter esencial o ineludible.

##### 5) Sabiduría Villana

La victoria final de la monarquía en "El villano en su rincón" no es tan definitiva ni aplastante como una lectura apresurada o desprevenida de la obra puede sugerir. El conflicto entre el rey y el villano sucede en un plano casi exclusivamente moral y ni aun en ese sentido podemos asegurar que al final haya una victoria total del rey; aunque éste obligue a ir a la corte a Juan Labrador y le confiera un alto cargo que lo obligará a permanecer en ella, le otorgue el ran





go de caballero a su hijo y dote a su hija para casarla con un cortesano. Esta solución de la intriga dramática "sería un mentís a las premisas, si en el lector no se abrigase la certeza de que no es el labrador quien necesita del rey, sino el rey quien necesita del labrador" (89). A lo largo de la obra, efectivamente, el rey se desespera por conocer al esquivo y orgulloso villano y ante la imposibilidad de atraerlo a la corte, es asimismo el rey, disfrazado para no despertar suspicacias, quien se dirige a la casa de Juan Labrador, donde su admiración por el villano se acrecienta al ver la sabiduría y el orden que rigen su conducta. Durante el diálogo culminante con Juan Labrador, el rey va expresando en numerosos apartes su sentimiento de admiración hacia su huésped villano: "¡Oh filósofo villano! Mucho más te envidio ahora"; "Conozco la envidia mía"; "No he visto mejor villano para estarse en su rincón"; "¿Habrá quien a questo crea?"; "Buen villano y buen rincón"; "¡Qué labrador!"; "Ya el filósofo se fue" (90).

Lo más extraño de la notable admiración del rey, es que haya sido suscitada por un puñado de virtudes que ahora parecerán, sin duda, anodinas: sobriedad, orden, laboriosidad, espíritu ahorrativo, generosidad razonable. Hay que situarse,

---

(89) Diccionario Literario Bompiani; T. X, pp. 328-329.

(90) "El villano en su rincón"; acto II, escenas 11, 12, 13, 14 y 15.



naturalmente, en la época: lo que, en primer lugar, seduce al rey es el carácter anti-heroico, laico, desencantado y racional de estas virtudes; y en segundo lugar, la fuerza espiritual, el vigor inquebrantable con que son ejercitadas.

#### 6) Dos Niveles en la Vida Villana

Queda todavía un punto por esclarecer en esta visión lopesca de la vida villana: la existencia de por lo menos dos tipos de villanos. Aunque, como ya hemos indicado, el término "villano" en la Edad Media es sumamente impreciso y reúne en un solo grupo varias clases sociales sin mayor diferenciación, en el teatro villanesco de Lope —y particularmente en la comedia que estamos analizando— se distinguen, con cierta claridad, dos niveles en la vida villana: el de los ricos y el de los pobres. Los villanos ricos pueden ser protagonistas de una acción dramática: pueden, por ejemplo, defender y vengar su honor agraviado. Los villanos pobres desempeñan solamente papeles secundarios, sin relieve dramático y generalmente de carácter cómico.

En "El villano en su rincón" no es difícil observar la existencia de esos dos niveles: a un lado están Juan Labrador y sus dos hijos, Feliciano y Lisarda; al otro, los demás villanos, servidores de Juan Labrador. Los ricos pueden confundirse con la nobleza o enfrentarse a ella y aun al mismo



rey. Los pobres viven una inconfundible vida de sumisión.

Por sus gustos, hábitos, maneras y lenguaje, los villanos ricos pueden fácilmente pasar por cortesanos. Feliciano va a la corte y podría participar en los deportes aristocráticos si no temiera despertar el enojo de su padre. Lisarda se disfraza de dama y provoca sin mayor esfuerzo el amor del mariscal Otón, quien dice de ella que posee "talla y habla celestial", mientras su amigo Finardo, maestro en desconfianzas y buen conocedor de las astucias femeninas, admite que parece ser persona "noble y principal" (91). Posteriormente, cuando quiere esconder su verdadera identidad, Lisarda imita agudamente, pero con cierto esfuerzo, el habla y ademanes de una persona de clase social inferior, es decir, de una villana pobre e ignorante (92). Esta escena nos recuerda otra de "Los Tellos de Meneses", cuando la Infanta Elvira se finge también una villana ignorante y emplea recursos similares a los de Finarda (93). Lo esencial es que a esta última le resulta más fácil pasar por dama que por rústica labradora.

El villano rico no está situado a mucha distancia del noble cortesano y hay entre ambos semejanzas suficientes como para unirlos. El villano pobre vive en un mundo aparte y

---

(91) "El villano en su rincón", acto I, escena 1.

(92) Ibid., acto I, escena 13.

(93) "Los Tellos de Meneses", acto II, escena 13.



distinto; la distancia que lo separa de la aristocracia cortesana es tan insalvable como si se tratara de especies animales distintas; así lo revela cómicamente esta escena en la iglesia adonde ha llegado el rey y se asoman asombrados los villanos del lugar:

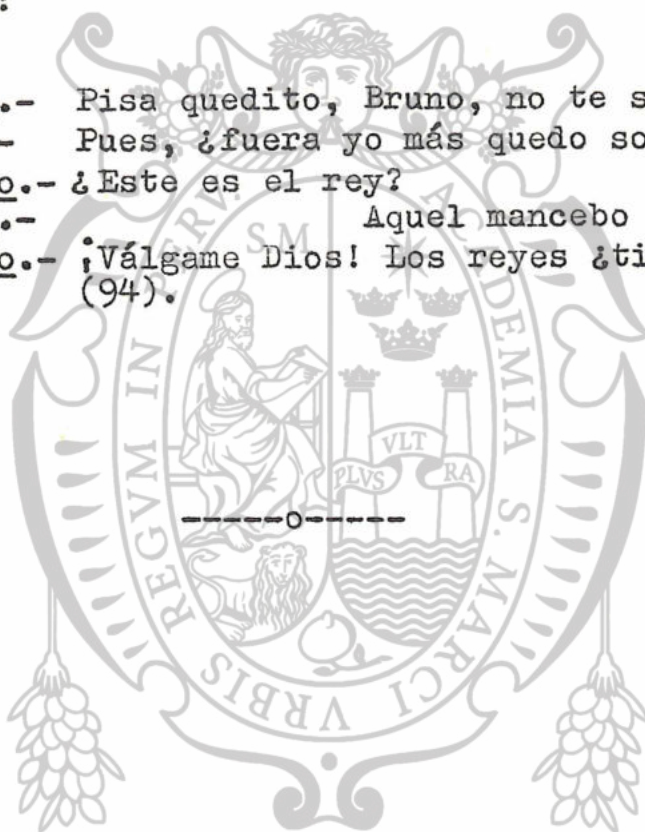
Fileto.- Pisa quedito, Bruno, no te sientan.

Bruno.- Pues, ¿fuera yo más quedo sobre huevos?

Salvano.- ¿Este es el rey?

Fileto.- Aquel mancebo rojo.

Salvano.- ¡Válgame Dios! Los reyes ¿tienen barbas?  
(94).



---

(94) "El villano en su rincón", acto I, escena 12.



## CAPÍTULO V

### EL MENOSPRECIO DE CORTE

#### 1) El Castillo, la Villa y la Corte

El elogio de la vida villana anda unido comúnmente, del Renacimiento adelante, a la censura de la vida en la corte. Esta unidad de loa y escarnio ha quedado acuñada en una frase castellana redonda, título de un libro famoso de fray Antonio de Guevara: "Menosprecio de corte y alabanza de aldea"; pero esta fusión de gusto por la vida campesina y desprecio por la ciudad, aparece ya en el poema que servirá de modelo al Renacimiento: el Beatus ille. En la oda de Horacio, sin embargo, la sátira final es un alfilerazo inesperado e instantáneo; en el desarrollo moderno del motivo, elogio y menosprecio, se equiparan en amplitud, en valor estético, en importancia moral, y el contrapunto de ambos es constante en la estructura de la obra.

Aunque provenga de un modelo clásico, el amplio y continuado uso del elogio de aldea y menosprecio de corte desde el siglo XV, obedece a una realidad inmediata: la aparición, crecimiento y preponderancia, en la vida social moderna, de la ciudad política, llamada corte. Si la gran edificación urbana en la Edad Media es el castillo, en la Edad Moderna lo son la



corte y la villa. Y si el Renacimiento adquirió su fuerza e impulso en las villas libres; en la época barroca, la corte es el modelo ejemplar de las ciudades.

La propiedad de la tierra en el medioevo era la ba- se del poder económico y determinaba el poder político. Ambos poderes se hallaban disgregados en manos de los señores feudales, es decir de los terratenientes. Este panorama cambia —fenómeno que caracteriza a la llamada Edad Moderna— por la aparición de una fuerza económica nueva: el capital. Esta nueva fuerza provoca la radical desvalorización de la tierra y los productos agrícolas a partir del siglo XV. Paralelamente a este proceso económico, se produce otro similar en la política y que significa también una disminución del poder detentado por los señores feudales: el de la unificación del estado bajo la autoridad de un solo rey. Se puede afirmar, en resumen, que los dos fenómenos sustantivos de la Edad Moderna son la aparición y fortalecimiento del capital y la organización de las monarquías absolutas; lo que en términos urbanísticos significa el derrumbamiento de los castillos y la erección de las ciudades políticas, llamadas cortes y de las ciudades industriales y comerciales, llamadas villas o burgos.

Aunque, hablando en términos generales, el rey y la burguesía se unen para derrotar a la nobleza feudal, la historia concreta de la Europa Moderna presenta súbitas complica-



ciones, inesperados avances y retrocesos, alianzas y discrepancias alternativas entre las clases sociales en juego; por eso, si bien las líneas generales de la evolución social se destacan con claridad, el cuadro histórico total resulta a veces confuso. Debemos recordar, sobre todo, que aunque el rey y la burguesía pactan virtualmente para desmoronar el poder feudal, no siempre caminan de completo acuerdo y, por el contrario, suele suscitarse entre estos dos poderes, una guerra sorda y secreta. De hecho, la monarquía se consolidó más rápidamente y mantuvo a las ciudades en una situación de vasallaje; pero cuando el poder del rey fue más débil, como sucedió en el Norte de Italia, "la ciudad alcanzó su grado más alto de independencia como entidad política" (95).

La decadencia de los castillos y la desaparición del poder feudal no significaron la muerte de la vieja aristocracia terrateniente, sino su transformación en nobleza cortesana; transformación que supone un pacto con las fuerzas que la habían derrotado: la burguesía y el rey. Efectivamente, los señores feudales arruinados por las guerras y la desvalorización de la tierra, encontraron una manera de rehacer sus fortunas en el servicio del rey y en los matrimonios con las hijas de los burgueses opulentos, ansiosos a su vez de ennoblecerse. Por o-

---

(95) Lewis Mumford: op. cit.; p. 135.



tra parte, la pérdida del poder político que sufrió la nobleza, se refería sólo a la "organización oligárquica del estado" y no es una pérdida absoluta en cuanto se subordina a la monarquía. Como dice Vicens: "en el siglo XVII las clases nobiliarias se convierten, precisamente, en la más firme columna del Estado" (96).

Esta subordinación al poder absoluto del rey da por resultado que los nobles se desvinculen de la tierra, abandonen los solares nativos y se trasladen a la corte —residencia del soberano— donde estarán a la busca de mercedes, cargos y prebendas, y donde convivirán con los burgueses privilegiados que han llegado a constituir una nueva nobleza: la nobleza parlamentaria, de servicio o administrativa (97). Este fenómeno no se produce lo mismo en Francia que en Rusia, que en España:

"En Castilla, lo más denso y poblado de la Península Ibérica de por mucho, la Corona se robustece grandemente aliándose con las ciudades. La nobleza, inmensamente rica y propietaria de latifundios, era enemiga común de ambas y el más poderoso elemento del reino. El riguroso gobierno de Isabel privó a la nobleza de sus más caros privilegios: se desmantelaron sus fuertes castillos, se limitó grandemente su jurisdicción privada y quedaron prohibidas las pretenciosas imitaciones de los hábitos reales.

---

(96) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 426.

(97) Ibid.; p. 426.



Se les despoja de casi toda su influencia cerca del Consejo real, que recae en favor de los letrados, que se elegían entre funcionarios civiles impregnados de las tradiciones absolutistas del derecho romano, o entre eclesiásticos que debían su posición al real patronato. Atraída a la Corte la nobleza, allí tendía a perder su influencia local, y bajo la celosa vigilancia de la Corona se transformaban gradualmente de poderosos cabecillas en serviciales cortesanos" (98).

En la corte conviven la antigua nobleza y los burgueses favorecidos por el rey; pero estos últimos suelen despreciar "la brillante vida cortesana, las inútiles y estériles diversiones de los grandes" y prefieren "una existencia tranquila y honesta, en la que se mantienen depuradas las tradiciones ancestrales de la burguesía" (99). Quienes dan el tono fastuoso y extravagante a la vida cortesana, quienes la tipifican y le dan su permanente aire de inutilidad y decadencia, son los nobles. En España la nobleza se caracteriza por la altivez, el orgullo de su linaje, el desprecio por el trabajo, la ociosidad, la prodigalidad, la fanfarronería. Los nobles españoles son, dice un embajador veneciano: "cruelles y altaneros para con los extraños, y menospreciadores de los que poseen un rango inferior al suyo; pero rastreros y aduladores de los Reyes y favoritos; guardan entre sí una exagerada cor-

---

(98) R. Trevor Davies: El siglo de oro español; p. 4.

(99) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 426.



tesía, y todo su afán consiste en hacer gala ante todo el mundo de sus ceremoniosas etiquetas y de sus privilegios importantísimos; en su juventud no adquieren sólida ninguna instrucción, y, no obstante, al llegar a la edad madura quieren entender y saber y disputar de todo" (100).

## 2) Frivolidad y Predominio de Corte

La ciudad cortesana tiene aspectos positivos y negativos. Su existencia, de hecho, se justifica históricamente, porque cumple una función rectora en la organización del estado nacional moderno. Este aspecto positivo de la corte lo examinaremos con cierta amplitud al tratar de la exaltación de la monarquía absoluta en el teatro de Lope. Ahora nos interesa más bien el examen de los aspectos negativos de la vida cortesana que dan lugar al cultivo literario del menosprecio de corte.

En una primera impresión, justa en líneas generales, aunque no completamente exacta, la corte se nos aparece como un organismo artificial: no cumple una función útil, al menos de utilidad inmediatamente visible. Tampoco cumple una función cultural comparable a las libres y democráticas ciudades burguesas. El papel de la corte, en todo caso, es exclusiva-

---

(100) Ludwig Pfandl: Introducción al Siglo de Oro; p. 105.



mente político: sirve para consolidar el poder de la monarquía desde una ciudad central colocada bajo la supervisión inmediata del rey. Las cortes desplazaron a las villas o burgos como modelos urbanos; al crecer sin orden ni concierto, pero en la posesión de un poder absoluto, dejaron a las "otras ciudades en la alternativa de aceptar el estancamiento o de imitar sin recompensa alguna a la capital todopoderosa" (101).

Gracias a una aristocracia sometida y a una burguesía cuyo impulso ascensional se ha detenido, la ciudad cortesana crece monstruosamente, sostenida tanto por un ejército de soldados como por un ejército de burócratas. La corte llega a constituir una realidad que se superpone y borra la realidad del país que la rodea:

"La corte era un mundo en sí mismo; pero un mundo donde todas las realidades ingratas de la vida se veían a través de un lente que las disminuía y donde otro lente magnificaba sus frivolidades. El placer era un deber, la pereza un servicio y el trabajo honesto la forma más baja de la degradación. Para llegar a ser una cosa auténtica en la corte barroca, era necesario que un objeto o una función llevara el sello de una exquisita inutilidad. Las ruedas de agua más poderosas y las grandes bombas hidráulicas del siglo XVII, que figuraban entre los instrumentos más conspicuos, sólo se empleaban para hacer funcionar las fuentes del jardín de Versalles" (102).

---

(101) Lewis Mumford: *op. cit.*; p. 141.

(102) *Ibid.*; pp. 184-185.



Este complejo mundo de la corte barroca establece un estilo de vida que llega a formalizarse en una especie de ritual dramático donde la ficción se sobrepone a la realidad:

"No conozco descripción más completa del ambiente ilusorio (de la corte) que este panegírico de Nicolás Bretón: "Oh, la vida galante de la corte, donde hay tantas diversiones, como si el Paraíso del mundo estuviera en esta tierra: la majestad del Soberano, la sabiduría del Consejo, el honor de los señores, la belleza de las damas, la atención de los oficiales, la cortesía de los gentileshombres, los servicios divinos celebrados por la mañana y por la tarde, los discursos ingeniosos, eruditos, nobles y agradables que se oyen todo el día, la variedad del ingenio y la profundidad de los juicios, los manjares exquisitos y bien presentados, los vinos delicados y las frutas raras, la música excelente y voces adorables, las representaciones, el baile y la equitación, la cacería practicada en diversas formas, las preguntas y las respuestas, los poemas, los cuentos y las invenciones del ingenio, las ricas vestiduras, las joyas preciosas, las finas proporciones, el espíritu elevado, los coches principescos, los caballos magníficos, los edificios reales, las criaturas agradables y el cortejar a las damas que constituye todo un arte, nos hacen vivir una vida sobrenatural, a tal punto que si cantara sus loas durante todo el día, no habría terminado cuando llegara la noche" (103).

No es necesario hurgar mucho bajo esta banal y brillante superficie cortesana para encontrar la bajeza, la corrupción, la miseria moral. Originalmente, es decir, en el Re-

---

(103) Id.; pp. 185-186. El paréntesis es nuestro.



nacimiento, las cortes y los palacios de nobles y grandes señores contribuyeron al desarrollo de algunas virtudes nuevas y socialmente valiosas: educación, decencia, cortesía. Se controló, asimismo, un placer novedoso en el intercambio de ideas y se difundió el gusto por la conversación inteligente y refinada (104). Pero, a medida que la corte se perfecciona y aumenta su poder y riqueza, los valores de la cultura renacentista decaen y empieza el predominio de la frivolidad, el profligato, y el encanallamiento después:

"Conspiraciones, duelos, intrigas, aventuras y orgías amorosas, excentricidades de todo género, olvido de la dignidad y del honor, sacrificio de la persona en el altar de los deseos insatisfechos, descomposición de los vínculos familiares en la Corte y en la nobleza: tales fueron las inevitables consecuencias del imperio de la fuerza en la vida europea del siglo XVII. Paradójicamente, la sociedad se presenta, en sus formas externas, enmarcada rigurosamente por una etiqueta y un ceremonial en el que nadie cede puestos y preminencias y se discute con exaltación cuestiones de detalle y sin importancia. Las mismas relaciones diplomáticas están presididas por este espíritu vacuo y superficial, en que la deslealtad y la traición se ocultan bajo un aparato externo de gran pompa y meticulosa ceremonia" (105).

### 3) Imagen Degradada del Universo

La imagen estilizada de la corte en el panegírico

---

(104) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 243.

(105) Ibid.; p. 244.



Nicolás Bretón, equivale a la elevada idea renacentista del papel del hombre en la tierra. Muchos escritores del siglo XVI hablan de semejante modo no acerca de la vida en la corte, si no de lo que podríamos llamar el puesto del hombre en el cosmos. Así, en 1577 Pierre de la Primaudaye comienza un libro monumental hablando de las maravillas del cielo y de la tierra: del sol y de la luna, del día y de la noche, de los astros celestes, de la grandeza del mar y la inmensidad del firmamento, de las bellas y diversas plantas, de las criaturas terrestres y acuáticas, de los minerales y las piedras preciosas... hasta que al final de su contemplación del universo dice que no acaba de maravillarse "de la excelencia del hombre para quien fueron creadas todas estas cosas y mantenidas y preservadas en su ser y movimiento por una divina providencia siempre semejante a sí misma" (106). Todavía en el Renacimiento, la Tierra es el centro del universo y el hombre la criatura privilegiada de la creación. Del mismo modo, la corte es el alma del país y aún, como dice Nicolás Bretón, un trasunto del Paraíso; y el cortesano, el hombre privilegiado que vive una vida sobrenatural y para quien la benevolencia divina o imperial ha creado las diversiones más exquisitas.

La bella y falsa imagen del mundo elaborada trabajo

---

(106) Pierre de la Primaudaye: La Academia Francesa, citado por Theodore Spencer en "Shakespeare y la naturaleza del Hombre"; p. 19-20.



samente en la Edad Media, fue perfeccionada con arte sutil y a la luz del neoplatonismo durante el Renacimiento; pero se derrumba estrepitosamente en la época barroca, en el siglo XVII. La imagen del universo cambia absolutamente, todo se degrada y pervierte; la tierra está "maldita, la influencia de las estrellas alterada, y los cuatro elementos, las bestias, los pájaros, las plantas están ahora prestos a ofendernos... Los cielos nos amenazan con sus cometas, estrellas o planetas, con sus grandes conjunciones, eclipses, oposiciones; ... el aire con sus meteoros, truenos y relámpagos; ... de todo lo cual provienen la sequía, el hambre, las plagas, y toda clase de epidemias que consumen infinitas miríadas de hombres" (107). La tierra, según el pensamiento barroco, ya no es el centro del universo, sino "la región más apartada del Empíreo, el fondo de la creación, en donde se depositaron las heces y sustancias más ruines" o para decirlo en el rudo lenguaje poético de un dramaturgo isabelino: la tierra es "el estercolero mismo en donde los órdenes sublunares arrojan sus excrementos" (108).

Paralelamente a la idea degradada del hombre y de la Tierra, se desarrolla el desordenado y angustioso arte barroco; arte que en el teatro tiene su más alta representación,

---

(107) Robert Burton: Anatomía de la Melancolía; citado por Theodore Spencer: op. cit.; p. 44.

(108) John Marston: The Malcontent; citado por Theodore Spencer: op. cit.; p. 44.



por el desencadenamiento de pasiones desquiciadas y morbosas, en el drama isabelino y especialmente en Shakespeare. Paralelamente, también, a estas ideas y a este arte barrocos evoluciona la vida cortesana: se conserva el lujo y la brillantez y el rígido ceremonial solamente como paradójico disfraz de "todas las concupiscencias y de las pasiones más desenfrenadas". Dos escenas de las Memorias de Saint Simon servirán para mostrar esa depravación de la vida cortesana que explica la difusión e importancia del elogio de aldea y menosprecio de corte en el siglo XVII:

"La señora duquesa de Borgoña asistió a una cena en Saint Cloud con la señora duquesa de Berry. Esta y el señor duque de Orléans, pero ella mucho más que él, se embriagaron hasta el punto de que la señora duquesa de Orléans y todos cuantos allí estaban, no supieron qué hacer. El efecto del vino por arriba y por abajo fue tal, que resultó penoso y no se despejó en absoluto, de tal modo que tuvieron que llevarla en aquel estado a Versalles. Todos los lacayos y servidores lo vieron y no se callaron".

"La señora Panache era una viejecilla de avanzada edad, con un bello y unos ojos rasgados hasta hacer daño a quienes la miraban, una especie de cínica menesterosa que se había introducido en la corte en calidad como de una loca y que se hallaba tan pronto en la cena del Rey como en la comida de Monseñor y de Madame la Delfina, donde todos se divertían en irritarla, mientras ella soltaba pullas a la gente de aquellos banquetes para hacer reír, aunque algunas veces lo hiciese muy seriamente y con injurias que azoraban y divertían más todavía a los príncipes y a las princesas, quienes la llenaban los bolsillos de viandas y guisados, cuya salsa escurría a lo largo de su falda; otros



le daban una pistola o un escudo; otros, papirotazos y cachetes que la encolerizaban, porque con unos ojos legañosos no veía ni a dos palmos quién la había golpeado, y era el pasatiempo de la Corte" (109).

Lo mismo que en Francia la vida cortesana en España sufre un proceso continuo de degradación:

"Se produce una especie de desplazamiento en masa de los señores hacia Madrid, primero, y después hacia Valladolid, por algún tiempo capital de España. La nobleza se desarraiga a medias de la tierra, se deja ganar por la vida de fiestas y representaciones de la Corte y por las corridas de toros en la Plaza Mayor de Madrid. Poco a poco va tendiendo alrededor del soberano la cortina que acabará separándolo de su pueblo. Valiéndose de la debilidad de Felipe III, sus criaturas ocupan los puestos esenciales del gobierno y llevan a ellos sus intrigas y sus pasiones. Es la época de los favoritos, de los "validos". Desde ahora la nobleza se instala en Madrid, y allí se queda, plegándose al lujo de la ciudad y a sus costumbres, a los paseos por las calles y a la vida nocturna; al teatro, y a las damas galantes, que se aprovechan de este lujo y empiezan a vestirse de seda, con gran escándalo de la gente virtuosa. La nobleza embriagada por este cambio de vida, siente, incluso, cierta voluptuosidad en encarnallarse, en confundirse con la gente de mal vivir, con la chusma que pulula por la ciudad. Las cosas llegan a tal extremo que al duque de Medina Sidonia, héroe infortunado de la Armada Invencible, le atribuye la tradición, más o menos adulterada, la fundación, en Madrid, de la taberna llamada de los "Siete Diablos" (110).

---

(109) Hipólito Taine: Ensayos de crítica y de historia; p. 270.

(110) Fernand Braudel: op. cit.; T. II, pp. 32-33.



La nobleza impone en Madrid un modelo de vida muelle y de holganza que se extiende por toda la sociedad. "Madrid concentró y atrajo las gentes —dice Pfandl— que tenían algún contacto con la corte o que dependían de ella o eran reducidos por el ambiente y la vida ciudadanas. Madrid era la ciudad de los empleos y favores, de los cortesanos y de los cazadores de cargos, de los holgazanes distinguidos y de los gaudules y hampones, de los mendigos, de los inválidos y de las rameras (il n'a ville au monde où l'on en voye plus a toutes les heurés du jour, decía con no poca exageración el ya citado Antonio de Brunel en 1655)" (111).

#### 4) Crisis Social y Desengaño Barroco

La depravación de la vida cortesana y el encanallamiento de toda la sociedad están en consonancia con las complicaciones y angustias, con la artística brutalidad y la violencia refinada del arte barroco; están en consonancia también con el pensamiento de teólogos y filósofos que ven nuestro planeta como la escoria del universo, como un globo de barro en el extremo de la creación y sobre el cual se arrastra una criatura miserable, un gusano pervertido: el hombre. Sería ingenuo creer que el pensamiento de los filósofos, o las mani

---

(111) Ludwig Pfandl: op. cit.; p. 213.



festaciones artísticas, o las meditaciones teológicas determinan el pesimismo de la época; la verdadera raíz está en la profunda crisis social de la Europa Mediterránea a partir del siglo XVI. "Todo tiende —dice Braudel— a irse polarizando poco a poco: de una parte una nobleza rica, vigorosamente rehecha en torno a familias poderosas y combativas, apoyadas en enormes extensiones de tierras; de otra parte, una masa de pobres cada vez más numerosos y más miserables, orugas o saltamontes, verdaderas nubes de insectos humanos". En este mundo desgarrado la sociedad entera se degrada y corrompe: la nobleza se encanalla y paradójicamente tiende a confundirse con la chusma; los pobres se debaten entre la picaresca, la prostitución, el delito y la miseria: "son las sorprendentes contradicciones del Barroco, se ha dicho. No del Barroco, sino de la sociedad en que se apoya y que el ropaje del Barroco apenas encubre. Y por todas partes, en el corazón de estas sociedades, angustia y desesperación" (112).

Esta crisis social que se va agravando a lo largo del siglo XVII, particularmente en España, es el resultado de una crisis económica que viene a configurar una primera "banarrota de la burguesía", como la llama Braudel.

La crisis económica se manifiesta por una serie de

---

(112) Fernand Braudel: op. cit.; p. 59.



ruinas financieras privadas y quiebras estatales, por una inflación creciente que determina una continua elevación de los precios, por una progresiva disminución de la capacidad adquisitiva de los trabajadores y por una demanda incesante de dinero.

En España, la crisis del siglo XVI fue particularmente aguda y el estado hizo bancarrota tres veces: en 1556, 1575 y 1596. En Francia el desastre ocurrió una vez en 1559. Inglaterra se salvó gracias a los corsarios y a las confiscaciones de bienes eclesiásticos. Las quiebras estatales arrastraron a las grandes firmas bancarias del Renacimiento (113) y unidas en España a una mala política económica, cuyos remedios —la adulteración de la moneda, por ejemplo— aceleraron el proceso inflacionario (114) y los precios siguieron una continua línea ascendente: "los precios se doblaron en España durante la segunda mitad del siglo XVI, y como no hacían sino repetir el fenómeno dado en la primera mitad del siglo, resultó que en todo el siglo se habían cuadruplicado" (115). Corolario lógico del aumento de los precios fue la disminución de la capacidad adquisitiva de los trabajadores. "La enorme revolución de los precios -dice Braudel-, infla también los salarios, pero

---

(113) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 231.

(114) R. Trevor Davies: El siglo de oro español; p. 285.

(115) Ibid.; p. 231.



más de viento que de sustancia" (116). Ante la pauperización creciente del pueblo ciudadano, el Estado se vio obligado a socorrer a los necesitados mediante organizaciones de beneficencia mantenidas con impuestos públicos y, también, a proteger a los patronos contra las organizaciones obreras (117). Semejante al aprendiz de brujo, la burguesía ha descubierto el poder mágico del dinero, pero no ha podido dominarlo y prontamente se ha visto envuelta por las olas de la revolución social.

5) Elogio del Villano, Desprecio del Cortesano

El Renacimiento significó la destrucción parcial de la imagen armoniosa y feliz del universo, elaborada por la fe ingenua de los pensadores medievales; pero el Renacimiento trajo en cambio una nueva fe en el poder racional del hombre, en su capacidad de manejar inteligentemente los objetos materiales y los negocios humanos. En la llamada época barroca, esta nueva fe se derrumba también y trae por resultado, entre otras cosas, una imagen pesimista del universo, un arte complicado y crítico, una existencia dedicada a la búsqueda de placeres inmediatos, un desorden morbosos de los sentidos. Los espíritus finos y sensibles rechazan íntimamente este estado de co-

---

(116) Fernand Braudel: op. cit.; p. 40.

(117) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 241.



sas que tiene en la corte su representación más alta y cabal. Una de las formas en que se manifiesta este rechazo es el elogio de aldea y el menosprecio de corte, motivo literario de remoto origen clásico, pero de alcances reales e inmediatos.

"El villano en su rincón" no es una comedia barroca solamente por su forma, lo es también por su sentido: su protagonista, Juan Labrador, encarna poéticamente los valores y virtudes de la burguesía de su tiempo, pero, además, es un duro censor de la vida cortesana. En su paráfrasis del Beatus i-lle no sólo se vanagloria por su vida dichosa, sus ingentes riquezas y el apacible transcurrir de su vida villana; en el colmo de su felicidad se compara con el desapacible cortesano, lo que significa un motivo más para su orgullo:

Juan.- Parezco un hombre opuesto  
al cortesano, triste  
por honras y ambiciones,  
que de tantas pasiones  
el corazón y el pensamiento viste,  
porque yo, sin cuidado  
de honor, con mis iguales vivo honrado (118).

No es ésta la única vez en que Juan Labrador compara al villano y al cortesano; ni su tono es siempre tan racional y comedido. Su irónico y dominante natural se expresa en otra ocasión de una manera más emocional y agresiva:

---

(118) "El villano en su rincón", acto I, escena 6.



Juan.- Creo que os he de reñir  
con las hoces en las manos.  
Salid acá, cortesanos.

Fileto.- ¿Ya escopiensas a reñir?  
Pero donaire has tenido,  
pues cortesanos nos llamas,  
pensando que nos infamas  
con ese honrado apellido.

Juan.- Fileto, el nombre villano,  
del que en la villa vivía  
se dijo, cual se diría  
de la corte el cortesano.  
Y pues nos llama villanos  
el cortesano a nosotros,  
también os llamo a vosotros,  
por afrenta, cortesanos. (119).

La depreciación social de la palabra "villano" ~~se~~ semejante, aunque mayor a la de la palabra "burgués"— es agudamente sentida por Juan Labrador, quien con su típico y enorme orgullo, responde con una chistosa y violenta depreciación personal de la palabra "cortesano".

La imagen negativa y deprimente del cortesano no es pertenencia exclusiva de Juan Labrador: la poseen casi todos los villanos de la comedia. Así sucede, por ejemplo, en este diálogo:

Lisarda.- Por vida tuya, Constanza,  
pues eres tan entendida  
(mira que juro tu vida),  
¿tuvieras tú confianza  
en palabras de algún hombre  
de estos hidalgos de allá?

---

(119) Ibid.; acto I, escena 5.



Constanza.- ¿De la corte?

Lisarda.- Sí; que ya  
tengo en el alma ese nombre.

Constanza.- La que pudiera tener  
de amigo reconciliado,  
de juez apasionado,  
y de firma de mujer.  
La que tuviera, sembrando,  
de un campo estéril y enjuto,  
o del imposible fruto  
del olmo que estás mirando.  
La que tuviera de un loco,  
o de un celoso traidor;  
la que de un hombre hablador,  
que siempre son para poco;  
la que de un hombre ignorante  
que presume de saber;  
la que de abril sin llover,  
la que del mar inconstante;  
la que tuviera en la torre  
que se funda sobre arena,  
y en quien no siente la ajena,  
y de su falta se corre;  
la de amigo en alto estado,  
si fuimos pobres los dos,  
ésa me diera, por Dios,  
cortesano enamorado. (120).

En una serie de metáforas degradantes el cortesano es comparado a un campo estéril, al olmo sin fruto, a un loco, a un celoso traidor, a un charlatán, a un ignorante presumido, a un mes de sequía, al mar traicionero, a la torre edificada sobre arena, al amigo ingrato.

El menosprecio del cortesano no se manifiesta única-  
mente como desafío, desdén o queja; también aparece como bur-

---

(120) Id., acto II, escena 2.



la grotesca y zafia, no desprovista de razón:

BRUNO.- Mas dime: ¿sabrás tú ser cortesano?

FILETO.- Pues ¿hay cosa más fácil?

BRUNO.- ¿De qué suerte?

FILETO.- No sé si acierto, lo que pienso advierte:  
cumplimientos extraños, ceremonias,  
reverencias, los cuerpos espetados,  
mucha parola, mormurar, donaires,  
risa falsa, no hacer por nadie nada,  
notable prometer, verdad ninguna,  
negar la edad y el beneficio hecho,  
deber... y otras cosas más sutiles,  
que te diré después por el camino.

BRUNO.- Notable cortesano te imagino. (121).

En esta parodia del cortesano, dicha en un lenguaje extrañamente sincopado, no se alude exclusivamente a su constitución ética, sino principalmente a lo que acaso le es más esencial: a su apariencia, al formalismo externo que tipifica al cortesano con mayor precisión que cualquier rasgo psicológico.

Hemos visto, en el capítulo anterior, cómo se suscita la envidia en el ánimo del rey cuando Juan Labrador le da cuenta del orden, cuidado, sobriedad y compostura de su vida cotidiana. En las palabras del villano no hay, simplemente, una alabanza de aldea; a través de ellas se desliza también una velada censura de la vida en la corte: después de haber enumerado con moroso deleite la distribución de sus ocios y la

---

(121) Id., acto III, escena 12.



bores durante la jornada, dice, al describir finalmente la ma  
nera que tiene de cenar:

En fin, de comer acabo  
de alguna caja que hizo  
mi hija, y conforme al tiempo,  
fruta, buen queso y olivas.  
No hay ceremonias altivas,  
truhanes ni pasatiempo,  
sino algún niño que alegra  
con sus gracias naturales;  
que las que hay en hombres tales  
son como gracias de suegra.  
Este escojo en el lugar,  
y cuando grande, le doy,  
conforme informado estoy,  
para que vaya a estudiar,  
o siga su inclinación  
de oficial o cortesano. (122).

No debe extrañar la envidia del rey, acostumbrado a  
las seguramente no tan santas distracciones palaciegas. Recor  
demos las borracheras de la duquesa de Berry y las bufonerías  
de la señora Panache y comparemos tan morbosos placeres con  
las sanas diversiones hogareñas de Juan Labrador. Él mismo re-  
calca que en su casa no hay bufones —"ni truhanes ni pasa-  
tiempo" dice— y compara, cómicamente y en estilo vulgar, las  
gracias de esos seres degradados con las de una suegra. Compa  
rada con la espantosa inhumanidad de nobles y cortesanos que  
se divierten con las miserias de los bufones, enanos, bobos y

---

(122) Id., acto II, escena 11.



dementes, la salud moral de Juan Labrador —como parece sentirlo el rey— además de constituir un monumento a la villanía, es también una acerada crítica a los placeres y costumbres de la corte.

La censura a la vida cortesana en "El villano en su rincón" no se circunscribe a un plano estrictamente moral. Lo pe parece entrever aspectos más negativos de esa vida, como en estas palabras de Fileto:

Ahora acabo de ver  
que hay acá más de un oficio,  
que es vicioso su ejercicio,  
y viste y come a placer.

Si no hubieran los señores,  
los clérigos y soldados  
menester tantos criados,  
hubieran más labradores (123).

La corte es, efectivamente, un organismo monstruoso que consume gran parte de la producción del país y distrae, a demás, una cantidad de personas (soldados, burócratas, lacayos) que acaso pudieran ser útiles en la agricultura y en la industria, pero que la corte inmoviliza para que presten un servi cio totalmente improductivo.

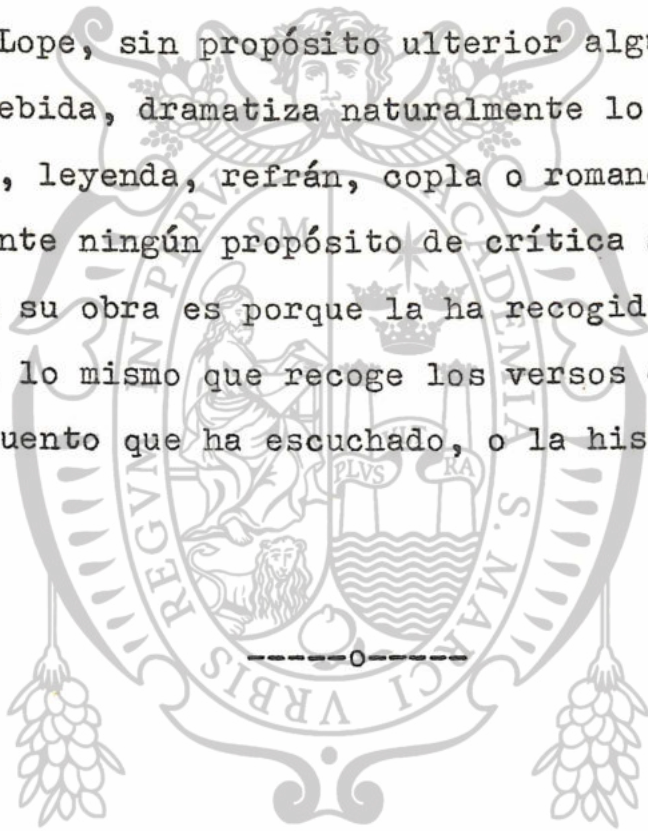
Lo mismo que el elogio de la vida villana, el menos precio de corte en "El villano en su rincón" posee una inten-

---

(123) Id., acto III, escena 17.



sidad y filo verdaderamente inusitados para la época en que fue escrita y representada. Sin embargo, en ambos casos —la exaltación del orgullo burgués y la censura de las costumbres cortesanas— Lope, sin propósito ulterior alguno, sin ninguna tesis preconcebida, dramatiza naturalmente lo que le sale al paso: crónica, leyenda, refrán, copla o romance. Lope no abriga personalmente ningún propósito de crítica social: si alguna aparece en su obra es porque la ha recogido del ambiente que le rodea, lo mismo que recoge los versos de la canción popular, o el cuento que ha escuchado, o la historia que ha leído.



## CAPÍTULO VI

### APRECIO DE CORTE Y MATRIMONIO DESIGUAL

#### 1) Amor Villano a la Corte

Lope no se parcializa fácilmente: si, como sucede en las comedias de ambiente rural, se complace en exaltar las virtudes de algunos personajes villanos, no se inhibe por eso de mostrar los defectos de otros. Del mismo modo, si se expresan determinadas censuras a la vida cortesana, se expresan también alabanzas a esa misma vida.

En "El villano en su rincón" —al igual que en su comedia gemela "Los Tellos de Meneses"— dos personajes encarnan actitudes villanas extremas y opuestas: uno representa el orgullo de su propia clase y la censura de la corte; el otro, amor a la vida aristocrática y afán de ennoblecerse. En ambas comedias, además, el conflicto dramático entre estos personajes, tiene la forma clásica de la disputa entre el padre y el hijo; pero es necesario subrayar que en "Los Tellos de Meneses", esta disputa posee mayor intensidad dramática, los caracteres psicológicos son más reales y, por último, la imagen de la historia social villana es más clara y precisa. Todo esto no entraña un juicio valorativo, pues "El villano en su rincón" es una comedia alegórica en la cual historia y psicolo-



gía no importan mucho. Lo importante es que las dos opuestas actitudes villanas aparezcan en la obra para configurar en toda su amplitud el cuadro de la villanía.

Feliciano, el hijo de Juan Labrador, no tiene los arrebatos, ni la dignidad y osadía de Tello el Mozo; pero ama también la vida cortesana. En su afán de gozar los placeres de esta vida, va a la corte, en cuanto puede y a escondidas de su padre, para contemplar por lo menos las diversiones de la nobleza, ya que no se atreve a participar de ellas ni aun en la mínima parte en que podría hacerlo sin obstáculo ni escándalo:

FELICIANO.- Yo muero por ver la corte  
y andar en honrado traje;  
cánsame este villanaje,  
aunque a darle gusto importe.

Quando me puedo escapar,  
voy a París con vestido  
tan cortesano y pulido,  
que el rey me puede mirar.

Escucho a sus caballeros,  
su grandeza me alborota;  
al juego de la pelota  
voy a apostar mis dineros

ya que no puedo jugar  
(a lo menos no me atrevo)  
porque sé bien que si pruebo,  
conmigo se ha de enojar.

Si en las justas y torneos  
puedo disfrazado entrar,  
allí procuro llegar,  
y si no, con los deseos. (124).

---

(124) "El villano en su rincón", acto I, escena 9.



El amor de Feliciano a la vida aristocrática es tal que, en una ocasión, vence todo temor y respeto: cuando el rey seguido de un cortejo principesco pasa cerca de su casa, no puede contenerse y le hace a su padre —al orgulloso y anticortesano Juan Labrador— una encendida descripción de la regia cabalgata:

FELICIANO.— Pues ven, por tu vida, a ver  
al rey, que muy cerca pasa  
del umbral de nuestra casa  
.....

Ven a ver las damas bellas  
que acompañan a su hermana,  
que sale como Diana  
entre planetas y estrellas.  
Con ella compiten ellas,  
y ella con el sol divino.  
Ven, porque todo el camino  
se cubre de más señores  
que tienen los campos flores  
y fruta verde aquel pinó.  
.....

Verás tanto paje hermoso  
que el pecho tierno atraviesa  
con banda blanca francesa,  
opuesta al rojo español,  
ir como rayos de sol  
por esa arboleda espesa. (125).

Aunque comparado con Tello el Mozo, Feliciano peca de ingenuo, su amor a la vida cortesana no es producto exclusivo de la frivolidad desaprensiva. En la invocación a su padre para que vaya a ver al rey y a su cortejo, junto a la br

---

(125) Ibid., acto I, escena VII.



llante y entusiasmada descripción de la cabalgata regia, dice estas palabras:

¡Ea, padre, que esta vez  
no has de ser tan aldeano!  
Da, por tu vida, de mano  
a tanta selvaticuez.  
Alegra ya tu vejez,  
hinca la rodilla en tierra  
al rey, que con tanta guerra  
nos mantiene en paz. (126).

Feliciano encuentra la justificación exacta de su ardiente amor al rey; porque es el rey, como ya hemos visto en otra ocasión, quien mantiene la paz y el orden necesarios para la realización y prosperidad de los negocios villanos. Pero Feliciano representa, además, lo mismo que Tello el Mozo, el impulso ascensional de la burguesía que, después de una época vagamente "izquierdista", democrática y de antagonismo con la aristocracia feudal, termina en una posición claramente "derechista" y, para poder seguir progresando, se une a la nobleza cortesana (127); por esta razón, Feliciano le reprocha a su padre el empecinado aislamiento burgués en que se mantiene y que carece ya de sentido y utilidad:

¿Para qué el cielo te dio  
tal cantidad de dinero?

---

(126) Id., acto I, escena 7.

(127) Alfred von Martin: op. cit.; pp. 16-17.



Carece de entendimiento  
(perdóname, padre, ahora)  
quien en algo no mejora  
su primero nacimiento. (128).

La crítica de Feliciano a su padre es, naturalmente, más mesurada que la de Tello el Mozo al suyo ("El que su casa no aumenta, / y la deja como estaba, / no es hombre digno de honor, / antes de perpetua infamia"). Esto se explica por lo que ya hemos dicho: las diferencias psicológicas entre ambos personajes y la distinta naturaleza —una realista, la otra alegórica— de las dos comedias.

## 2) Amor al Noble y a la Nobleza

Más débilmente que por Tello el Mozo en "Los Tellos de Meneses", el amor a la aristocracia, a la vida noble, es defendido en "El villano en su rincón" por Feliciano; pero su posición se ve reforzada por la presencia de su hermana Lisarda, quien compensa la natural debilidad femenina con la astucia y audacia propias de las heroínas de Lope. Lisarda declara con más energía que Feliciano su disgusto por las costumbres de villanos y labriegos —cuyas conversaciones le dan sueño y sus maneras, risa— y su amor por la vida noble, que espera disfrutar por la vía del matrimonio, como era usual en la época:

---

(128) "El villano en su rincón", acto III, escena 8.



LISARDA.- Yo no nací, mi Belisa,  
para labrador por dueño:  
para mí su estilo es sueño,  
y su conversación es risa.

Yo me tengo de casar,  
por mi gusto y por mi mano,  
con un hombre cortesano,  
y no en mi propio lugar.

BELISA.- ¿No me llevarás contigo?

LISARDA.- Conmigo te llevaré.  
Para corte me crié;  
su estilo y leyes bendigo. (129).

El espíritu aristocratizante de Lisarda, de Felicia no, de Tello el Mozo, no es invención lopesca, ni proviene de la sumisión personal del poeta a una nobleza que lo protegía y pagaba y que él mismo consideraba superior. Este espíritu es propio de la época y de ella lo ha copiado Lope. La corte de los estados modernos impuso un ideal de vida al cual la burguesía se adaptó prontamente. Desde el renacimiento se puede encontrar familias burguesas que, como la de los Médicis, tratan de convertirse en aristocracia. Estos burgueses hacen revivir usos y costumbres caballerescos, como los torneos, por ejemplo, y manifiestan un aristocrático menosprecio del trabajo y un decidido afán de poseer títulos nobiliarios (130).

Pero el papel de la burguesía no se ha limitado a calcar el estilo vital de la corte; en cierta forma ha contribuido a crearlo. Como dice Alfred von Martin, la formación del

---

(129) Ibid., acto I, escena 10.

(130) Alfred von Martin: op. cit.; p. 103.



estado absoluto es la condición política para que aparezcan las cortes modernas; la decadencia de la caballería y la urbanización de la nobleza es la condición social; y la aparición de las grandes fortunas es la condición económica (131).

Así, el espíritu de Lisarda obedece a los imperativos de su clase. Y, como sucede en otros casos, ese espíritu no es el producto de un ánimo o temperamento personales e innatos; es el resultado de una educación refinada, de una existencia acostumbrada al lujo y la elegancia. Ella misma lo declara cuando habla con un noble, con Otón:

Yo no soy en lenguaje labradora  
que finjo cuando quiero lo que hablo,  
y me declaro como veis ahora.

Sé escribir, sé danzar, sé cuantas cosas  
una noble mujer en corte aprende  
y tengo estas entrañas amorosas. (132).

Lisarda posee gustos, conocimientos, habilidades y aptitudes propios de la nobleza; incluso su lenguaje revela un refinamiento aristocrático. El último verso citado podría parecer una violenta ruptura de sentido debida a la pasión amorosa que siente por Otón; pero no debe entenderse solamente así: es también la culminación lógica del discurso, del inventario de sus virtudes cortesanas. El sentimiento amoroso pare

---

(131) Ibid., p. 103.

(132) "El villano en su rincón", acto II, escena 5.



ce como un producto de la cultura caballeresca, propio de gente fina y no encallecida por el trabajo vulgar. Como dice un personaje de "El cuerdo en su casa": "el amor es para ociosos no más" (133).

Hablando de otra comedia, Zamora Vicente expresa unos conceptos que se ajustan a lo que venimos diciendo: "siguiendo fiel a sus conceptos sobre el amor, Lope demuestra en Peribáñez cómo el amor y los celos pueden dignificar al villano y hacerlo noble" (134). Ya hemos visto, por otra parte, la importancia de la poesía pastoril al haber despojado a los nobles de la propiedad exclusiva del amor.

Las palabras de Lisarda no son, además, meras palabras. A lo largo de la obra muestra, junto a su natural avispaño, la delicadeza de sus gustos, hábitos y sentimientos. A Lisarda le desagrade el ambiente villano y le atrae la corte; para gozar de la vida que prefiere, suele ir a la ciudad, en la compañía de Belisa, vestida y enjoyada como una dama de la nobleza. En uno de esos paseos conoce a Otón, mariscal de la corte y ambos se enamoran mutuamente; pero lo que interesa señalar ahora, es que Otón y su amigo Finardo las toman fácilmente por señoras de la aristocracia: Finardo piensa que deben ser "gente noble y principal" y Otón asegura que es "se-

---

(133) "El cuerdo en su casa", acto I, escena 1.

(134) Alonso Zamora Vicente: Lope de Vega; p. 256.



ñora de gran calidad" (135). Sin esforzarse mucho, con sólo cambiar el vestido y comportándose en lo demás naturalmente, Lisarda pasa ante los ojos más avisados por persona de elevado rango.

En cambio, cuando quiere aparentar baja condición tiene que esmerarse al contrahacer el lenguaje vulgar de los villanos. Así sucede en la escena de la iglesia, cuando el rey ha encontrado el epitafio de su padre y Lisarda, al ver a O-tón en el cortejo real, quiere ocultar que la dama de la ciudad y la villana del pueblo son la misma persona (136). En los tercetos que hemos citado anteriormente, Lisarda dice la verdad simple y llana cuando afirma que su lenguaje no es el de una labradora sino que lo ha imitado y, por el contrario, ella habla normalmente como una persona de elevada condición:

Yo no soy en lenguaje labradora;  
que finjo cuando quiero lo que hablo,  
y me declaro como veis ahora.

### 3) Los Burgueses Ennoblecidos

Lisarda no encarna solamente una actitud villana, la del amor a la vida de corte; muestra también una de las maneras de ennoblecerse que tenían los villanos: el matrimonio.

---

(135) "El villano en su rincón", acto I, escenas 1 y 2.

(136) *Ibid.*, acto I, escena 13.



La rígida división medieval de las clases sociales, lo desaparece a partir del Renacimiento, para beneficio de la alta burguesía cuyas riquezas le permiten "escalar la fase superior de la jerarquía social". El siglo XVI, como dice Braudel, es "un siglo de arrivistas, de nuevos ricos y de nuevos roles" (137). Durante el medioevo este panorama hubiera sido imposible: las clases sociales estaban constituidas como entidades cerradas y resultaba prácticamente imposible ascender en la escala social. El matrimonio desigual, por ejemplo, no significaba la elevación del cónyuge de menor categoría sino la degradación del otro. Según una ley del Fuero viejo (I,V,17), una hidalga que se casaba con labrador se tornaba villana, lo mismo que sus hijos; pero podía recuperar su hidalguía a la orden del marido para lo cual, tomando una albarda y golpeando tres veces la tumba de aquel, debía decir a cada golpe: "villano, toma tu villanía y dame mi hidalguía" (138).

Lo mismo que con el matrimonio sucedía con el trabajo: un noble no podía trabajar. Cuando un noble carecía de dinero para sostener su rango o se veía obligado a trabajar, debía ir a la iglesia y decir ante el Consejo: "sabad que quiero ser vuestro vecino en infurción y toda hacienda vuestra" y

---

137) Fernand Braudel: op. cit.; p. 18.

138) Bernardo Blanco-González: Del cortesano al discreto; p. 62.- Roberto Vilches Acuña: op. cit.; p. 83.



pasando tres veces bajo una aguijada debía agregar: "dejo nobleza y tórnome villano". Desde este momento él y sus hijos pasaban a ser villanos; mas, si por azar recuperaba su fortuna, podía recuperar también su hidalguía, para lo cual debía decir ante el Consejo: "dejo villanía y tomo nobleza y cuantos hijos e hijas hiciere tendrán quinientos sueldos y serán nobles" (139).

El carácter humillante —e incluso caricaturesco y ridículo— de estas leyes medievales demuestra la rigidez de la organización social. Ascender de clase en la Edad Media era casi imposible; descender era más bien fácil. Un grande de España que vendió lana de sus ganados fue despreciado y envilecido con el nombre de mercader (140); los nobles arruinados preferían servir como criados a trabajar, como lo revela el teatro español desde Timoneda hasta el propio Lope (141), pues los nobles pensaban que "la nobleza dormía en la domesticidad, así como moría en el comercio" (142). Mas a partir del Renacimiento se produjo un cambio notable y fue posible una mayor movilidad social. Los burgueses se ennoblecieron con cierta

---

(139) Bernardo Blanco-González: op. cit.; p. 52.

Roberto Vilches Acuña: op. cit.; p. 83.

(140) Roberto Vilches Acuña: op. cit.; p. 84.

(141) Charles David Ley: El gracioso en el teatro de la Península; pp. 32 y 103.

(142) Roberto Vilches Acuña: op. cit.; p. 84.



facilidad y lo hicieron de tres maneras: por su trabajo al ser vicio del estado, por compra directa de títulos o por matri- monio con personas arruinadas de la vieja nobleza.

La monarquía absoluta se apoyó generalmente en la burguesía para el ejercicio de su gobierno y entregó los pues tos administrativos a burgueses, quienes eran gente capaz y honrada. En Castilla, durante el gobierno de Isabel, se despoja a la nobleza de "casi toda su influencia cerca del Consejo real, que recae en favor de los letrados, que se elegían entre funcionarios civiles impregnados de las tradiciones absolutistas del derecho romano, o entre eclesiásticos que debían su posición al real patronato" (143). En Francia los burgueses compraron muchos cargos de responsabilidad, de esa manera nutrían las siempre exhaustas arcas fiscales y se elevaban so cialmente: "nobles de robe o parlamentarios, como fueron bautizados en Francia, forman un escalón intermedio entre la nobleza propia y la burguesía comercial urbana" (144).

Además de la vía del trabajo administrativo en el nuevo estado absoluto, la burguesía rica se ennoblece por un medio mucho más rápido: la compra directa de títulos, operación facilitada por la creciente necesidad de dinero en todos los estados de la Europa Occidental. Si el atractivo de la vi-

---

(143) R. Trevor Davies: op. cit.; p. 4.

(144) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 428.



da aristocrática es grande para la burguesía, mayor es la necesidad pecuniaria de los príncipes y así, dice Braudel, "como sucede con toda mercancía cuando crece demasiado la oferta, los títulos se deprecian de golpe y porrazo, sino los de conde, por lo menos los de marqués" (145). Este es un fenómeno general y la nueva nobleza, la de los "gentileshombres de pergamino" se extiende por toda Europa. En España, si bien se limita el número de Grandes a veinte familias, no hay muchas exigencias en cuanto a la nobleza de menor jerarquía; la creciente necesidad de dinero obliga al rey "a vender a todas horas pergaminos de hijosdalgo a quien pueda pagarlos", a pesar de que a la larga no fuera muy buen negocio, pues los títulos de nobleza otorgaban a sus poseedores franquicias y exenciones de impuestos (146).

Pero la forma más novelesca —o más escandalosa— de ennoblecerse es el matrimonio. "A comienzos del siglo XVI, en Nápoles, estos matrimonios —dice Braudel— causaban asombro y escándalo". Pero lo propio sucede en todas partes y los nobles arruinados se casan con las hijas de los burgueses enriquecidos, sin tener en cuenta los originales oficios paternos: carniceros, labriegos, usureros, comerciantes. Como dice Bandedello: "cuando una mujer tiene más de 4,000 escudos de dote,

---

(145) Fernand Braudel: op. cit.; p. 15.

(146) Ibid., pp. 15-16.



se la puede desposar sin pensarlo mucho, aunque sea de las que prostituyen su cuerpo detrás del domo de Milán. Creedme: quien está forrado de dinero, siempre y cuando esté bien forrado, es noble; sólo la pobreza es plebeya" (147).

La creciente necesidad de dinero que tienen, a la par, los reyes todopoderosos y los nobles arruinados, permite el rápido ennoblecimiento de la burguesía. Esta avidez por el dinero es el signo de la época y la tienen todos: ricos y pobres, reyes y vasallos, villanos y nobles. El afán de "conseguir fondos ilimitados —dice Mumford— infestaba a todas las clases sociales y era la clave de la economía política del estado absoluto" (148).

#### 4) Fuerza del Dinero y Poder del Amor

Lisarda, la villana enamorada de la nobleza en general y de un noble en particular, conoce bien el mundo donde vive y atenazada por las naturales dudas del amor, habla así con su confidente Belisa:

LISARDA.- Para corte me crié;  
su estilo y leyes bendigo.

BELISA.- Vamos, y deja el aldea.

LISARDA.- ¡Ay, si hablase aquel señor!

---

(147) Id., p. 14.

(148) Lewis Mumford: op. cit.; T. I, p. 182.



BELISA.- No es imposible tu amor,  
como título no sea.

LISARDA.- Puédele mi padre dar  
de dote cien mil ducados.

BELISA.- Ducados hacen ducados;  
con duque te has de casar. (149).

Si el dinero permite el ennoblecimiento del burgués, el amor lo justifica pues, como hemos visto anteriormente, la finura de sentimientos, el amor y los celos elevaron la consideración social que se guardaba a los villanos.

Lisarda, cuyo amor por el mariscal Otón es tan verdadero como su deseo de vivir en la corte, se sabe amparada no sólo por los bienes materiales —los ducados de Juan Labrador— sino también por un fino valor espiritual, por su sincero e irreprimible amor. "¡Oh, amor, gran juntador de desiguales!", dice en un instante de conmovida pasión y en otra oportunidad compara al amor con una música de dos voces concertadas, una alta y otra baja (150).

En "Los Tellos de Meneses", comedia gemela de "El villano en su rincón", no hay un personaje semejante a Lisarda, pues su presencia, al complicar el hilo argumental hubiera difuminado la caracterización psicológica de los villanos, que en ese caso era más importante. En "El villano en su rincón",

---

(149) "El villano en su rincón", acto I, escena 10.

(150) Ibid., acto II, escena 5 y acto II, escena 2.



donde se representa una alegoría de la vida villana, la presencia de Lisarda afina la imagen de las relaciones entre villanía y nobleza y es, por este motivo, no sólo aceptable o necesaria, es imprescindible.



CAPÍTULO VII

LA EXALTACIÓN DE LA MONARQUÍA

1) Carácter Alegórico de "El Villano en su Rincón"

Durante dos actos, y parte del tercero, "El villano en su rincón" se desenvuelve como una clásica alabanza de aldea. No faltan, ciertamente, otros motivos literarios: la intriga amorosa de Lisarda y Otón, el menosprecio de corte, la disputa entre el padre trabajador y el hijo amante de los placeres mundanos e, inclusive, encontramos algunos rasgos de vida palaciega. Pero la obra, antes del último acto, es predominantemente villana, es decir y como lo entiende Lope, labriega. La mayor parte de las escenas se sitúan en el campo y nos muestran los usos, costumbres, coloquios, canciones, bailes y amoríos de la gente aldeana. Hay, además, lo que en Lope es característico: arte espontáneo, lenguaje natural, sabor realista. El tratamiento de situaciones, ambientes y personajes es concreto y directo. Aunque se perciben ya ciertas sutiles alusiones a una realidad más elevada, menos inmediata que la del campo, la villa o el palacio; en este sentido podemos señalar dos poemas: la paráfrasis del Beatus ille puesta en boca de Juan Labrador (151); y la canción que cantan los músicos du-

---

(151) "El villano en su rincón", acto I, escena 6.



rante la comida que el villano invita al rey disfrazado, canción que también es una paráfrasis del poema horaciano (152); estos dos poemas tienen un peso ético, encierran una sabiduría moral que no pertenece al estrecho y limitado mundo aldeano; la forma misma de los poemas —versificación "al itálico modo"— nos indica un valor más alto que el meramente costumbrista. El nombre del protagonista, Juan Labrador es, asimismo, simbólico y abstracto, como los de los personajes de las moralidades y autos sacramentales; con el Rey sucede otro tanto, pues está identificado por su función y no por un nombre concreto. El sentido alegórico de la comedia se acentúa por la ausencia de precisiones históricas y por el carácter caprichoso o fantástico del lugar geográfico donde se sitúa la acción: se habla de París, se dice que el rey es francés y se da por sentado que estamos en Francia; pero el ambiente no nos sugiere nada de la tierra francesa: al contrario, de repente nos encontramos en un campo andaluz durante la cosecha de aceitunas o se habla de los moros con típica familiaridad española. Lo curioso es que justamente estos aires españoles le trasmiten a la obra un fuerte y muy lopesco aire de realidad.

Podemos afirmar, en resumen, que a pesar de la equivocada ambientación geográfica y del tiempo mítico en que trans

---

(152) Ibid., acto II, escena 14.



curren los sucesos narrados, "El villano en su rincón", durante los dos primeros actos, no se diferencia apreciablemente de otras comedias villanescas de Lope y parece construida sobre una realidad concreta e inmediata.

En el tercer acto el panorama dramático cambia: la acción se traslada al palacio del rey y, con el predominio de un tono cortesano en los diálogos, los acontecimientos se van tornando abstractos y cobran un definido valor alegórico. Ciertamente, hay todavía rasgos teatrales muy concretos, no sólo en las escenas campestres con que se inicia este tercer acto, sino también en el ambiente mismo de la corte; por ejemplo: los celos del Rey que siente Otón o el matrimonio de la Infanta. Pero la presencia de estos rasgos realistas no disminuye el carácter notoriamente alegórico de la acción. Este carácter culmina en la comida que el Rey ofrece a Juan Labrador, cuando son servidos unos platos simbólicos que nos recuerdan los procedimientos y efectos dramáticos de los autos sacramentales.

En los dos primeros actos de la comedia, el motivo central de la pugna entre el rey y el villano, se resuelve con una clara ventaja para Juan Labrador: el rey intrigado por el curioso epitafio de la iglesia aldeana, y ante la imposibilidad de que el villano vaya a la corte, se encamina a casa del villano y allí le gana una creciente y rendida admiración por



la sabiduría moral y villana de Juan Labrador, como lo expresa en multitud de apartes claros y rotundos. Mas a pesar de su admiración por las costumbres villanescas, en el tercer acto el rey obliga a Juan Labrador a concurrir a la corte y en ella deslumbra a su orgulloso vasallo con la demostración de su poder absoluto.

El carácter abstracto y alegórico que la obra adquiere al final, no se presenta demasiado bruscamente; aparece con cierta sutil lentitud y ha sido preparado de una manera muy teatral y lopesca. En el acto segundo, durante la comida que invita al rey, sin saber quién es realmente y pensando que se trata de un cortesano extraviado, Juan Labrador se porta de una manera ruda, pero generosa y sincera, lo que encanta al rey:

JUAN.- Tomad esta silla os ruego.  
REY.- Sentaos vos; que tiempo hay luego.  
JUAN.- ¡Qué cortesano de fama!  
Sentaos; que en mi casa estoy,  
y no me habéis de mandar;  
yo sí que os mando sentar,  
que en ella esta silla os doy.  
Y advertid que habéis de hacer,  
mientras en mi casa estáis,  
lo que os mandare.  
REY.- Mostráis  
un hidalgo proceder.  
JUAN.- Hidalgo no; que me precio  
de villano en mi rincón;  
pero en él será razón  
que no me tengáis por necio.  
REY.- Si a París vais algún día,  
buen amigo, os doy palabra  
que mi alma y la puerta os abra



en amor y hacienda mía,  
por veros tan liberal. (153).

FILETO.- La mesa tienes aquí.  
JUAN.- A ella os podéis llegar.  
REY.- Aquí me quiero asentar.  
JUAN.- No estáis bien, hidalgo, ahí;  
poneos a la cabecera.  
REY.- Eso no.  
JUAN.- En mi casa estoy,  
obedecedme; que soy  
el dueño.

REY.- Más justo fuera  
que yo estuviera a los pies.  
JUAN.- Haced lo que os he mandado;  
que del dueño que es honrado,  
siempre el que es huésped lo es;  
y por ruin que el huésped sea,  
siempre el dueño le ha de dar  
por honra el mejor lugar. (154).

En el acto tercero, el rey manda concurrir a palacio a Juan Labrador y, en una parodia a la vez cómica y cruel, se comporta de la misma manera que anteriormente su vasallo:

REY.- ¡Hola! Dad a mi huésped un asiento,  
que haber nacido rústico le abona:  
Juan, asentaos.  
JUAN.- Señor, ¿que yo me asiento?  
REY.- Sentaos, pues quiero yo; sentaos, pariente.  
JUAN.- Siéntese vuestra alteza.  
REY.- Sois un necio.  
¿No veis que me mandáis vos en mi casa?  
(155).

---

(153) "El villano en su rincón", acto II, escena 11.  
(154) Ibid., acto II, escena 13.  
(155) Id., acto III, escena 22.



- REY.- A mi hermana llamad, música venga;  
que bien puede tenella mientras come  
un rey en su rincón. El huésped tenga  
este lugar, la cabecera tome.
- JUAN.- No es justo que ese puesto me convenga;  
que no habrá sol que mi ignorancia dome.
- REY.- La cabecera es justo que posea,  
Juan Labrador, por ruin que el huésped sea.  
(156).

No nos parece inoportuno, sino más bien significativo, señalar que la conversación, durante la comida en casa de Juan Labrador, se lleva a cabo en familiares redondillas, en versos octosílabos castellanos, populares y tradicionales. En cambio, el diálogo último está realizado en heroicas octavas reales, en versos endecasílabos contruidos al cortés "itálico modo". Paralelamente, en cuanto al contenido, la charla en casa del villano reproduce un habla coloquial simple y directa; en cambio, en el palacio, las palabras están cargadas de alusiones secretas, de símbolos elaborados; por ejemplo, Juan Labrador rehusa sentarse a la cabecera de la mesa, porque, dice, "no habrá sol que mi ignorancia dome". La frase no es transparente ni directa; el sol de que habla Juan Labrador es el rey, cuyo brillo y majestad iluminan, construyen y perfeccionan a todas las personas que lo rodean. El propio rey lo confirma en una escena siguiente:

---

(156) Id., acto III, escena 23.



vasallo que no se mira  
en el rey, esté muy cierto  
que sin concierto ha vivido,  
y que vive descompuesto.

Mira al rey, Juan Labrador  
que no hay rincón tan pequeño  
adonde no llegue el sol.  
Rey es el sol. (157).

Sin embargo, hasta la escena vigésimosegunda del tercer acto, la alegoría, la abstracción, el sentido casi místico de la comedia no son todavía predominantes y la acción conserva un carácter concreto, subrayado por la habilísima técnica teatral de Lope, quien desenvuelve admirablemente un juego paralelístico muy propio del género dramático de la obra.

Sólo a partir de este momento de la comida en palacio, la acción se torna efectiva y atterradoramente alegórica. En la escena veintitrés, Lisarda, en una breve premonición, al ver a su padre sentado a la mesa del rey y comiendo con él, dice: "Estoy temiendo / que el fin de nuestras vidas sea llegado". En la escena siguiente entran "tres enmascarados con sayos, trayendo en platos que ponen sobre la mesa, el uno un cetro, el otro una espada y el último un espejo". Estamos ante unos símbolos claros muy del gusto del teatro religioso medieval. El cetro significa el imperio del rey al que debe estar sujeto el vasallo; el espejo, la luz del poder real que pro-

---

(157) Id., acto III, escena 24.



viene de cada parte, de cada fragmento de su reino y también los ilumina, como el sol. La espada significa la justicia del rey, pronta a ejecutar a los malos vasallos. Ante la grandiosidad y aparato de este banquete místico no sólo desfallece el ánimo de Lisarda, Feliciano y los otros villanos asistentes, desfallecen también; y el propio Juan Labrador declina en su orgullo y se humilla ante el rey.

## 2) Las Postrimerías del Villano

Nos encontramos ahora en las postrimerías del villano. La literatura religiosa ha demostrado multitud de veces la banalidad de la vida terrenal mediante un dramático recurso: el contraste entre los placeres contingentes de la vida y el inevitable momento de la muerte. Jorge Manrique, por ejemplo, dice que las cosas "tras que andamos y corremos" son de muy poco valor y que al perseguirlas perdemos la ocasión de ganar la gloria eterna, pues cuando queremos dar la vuelta "no hay lugar". En el poema anónimo del siglo XV "La danza de la muerte" se representa la continua impotencia de las fuerzas y virtudes humanas ante el poder de la muerte que hace bailar a todos por igual, su danza macabra y postrera. En "El gran teatro del mundo" de Calderón, un rey muy poderoso, un rico opulento, una mujer bellísima se enorgullecen de su poder absoluto, de sus riquezas ingentes, de su perfecta hermosura; pero estos son do-



nes efímeros y de nada les valen en el momento de la muerte. En "El burlador de Sevilla", don Juan no ve sino los placeres del mundo terreno y ante las advertencias de una muerte infausta, de una condenación futura, responde siempre: "Cuán largo me lo fiáis"; pero al final es muerto y condenado, pues:

Mientras en el mundo viva  
no es justo que diga nadie:  
¡Qué largo me lo fiáis!  
Siendo tan breve el cobrarse. (158),

Este contraste entre las dichas mundanales y el dolor solitario de las postrimerías humanas aparece en "El villano en su rincón" de una manera extraña y sorprendente: no está dedicado a cantar la inmarcesible gloria divina o a demostrar la necesidad de obrar bien mientras dura la vida; el contraste entre la felicidad efímera y las postrimerías inevitables sirve en la comedia de Lope para revelar el poder absoluto del rey; para alabarlo de una manera extremada. En el segundo acto, durante la comida en casa de Juan Labrador, los músicos cantan esta canción:

¡Cuán bienaventurado  
aquel puede llamarse justamente,  
que, sin tener cuidado  
de la malicia y lengua de la gente  
a la virtud contraria  
la suya pasa en vida solitaria!

---

(158) Tirso de Molina: El burlador de Sevilla y Convidado de piedra, acto III, escena 21.



Caliéntase el enero  
alrededor de sus hijuelos todos,  
a un roble ardiendo entero,  
y allí contando de diversos modos  
de la extranjera guerra,  
duerme seguro y goza de su tierra. (159).

Nos hallamos ante el clásico elogio de la felicidad en la "apartada vida", ante la usual alabanza de aldea que ya hemos examinado. Vamos a ver ahora cómo este viejo motivo horaciano se transforma en una inusitada loa al rey absoluto. Desde el siglo XV, en la poesía popular española y también en la italiana, muchas obras literarias que alcanzaron pronta y amplia fama fueron glosadas y parafraseadas "a lo divino", es decir, "convertidas en materia religiosa"; así sucede, por ejemplo, con los poemas de Boscán y Garcilaso (160); así sucede, sin ir más lejos, con la comedia de Lope que estamos analizando, la cual fue vertida "a lo divino" por el inefable Juan de Valdivielso. La canción del villano bienaventurado que acabamos de transcribir sufre en esta misma comedia una transformación parecida; pero no "a lo divino" sino "a lo monárquico". Durante la cena que el rey ofrece a Juan Labrador, la canción aparece así:

---

(159) "El villano en su rincón", acto II, escena 14.

(160) Dámaso Alonso: La poesía de San Juan de la Cruz; p. 48.



Cuán bienaventurado  
un hombre puede ser entre la gente,  
no puede ser contado  
hasta que tenga fin gloriosamente;  
que hasta la noche oscura  
es día, y vida hasta la muerte dura.

Como se alegra el suelo  
cuando sale de rayos matizado  
el sol en rojo velo,  
así, viendo a su rey, está obligado  
el vasallo obediente,  
adorando los rayos de su frente. (161).

La comedia se ha convertido en una exaltación y loa del poder absoluto del rey. Todas las potencias y glorias humanas son nada ante la majestad de Dios, lo que se comprueba en el momento de la muerte. De modo semejante, todo el orgullo, riqueza, independencia y sabiduría de Juan Labrador queda anonadado ante la majestad del rey, como él mismo lo reconoce:

Señor, mi error conozco, digno he sido  
de la muerte; quitad a aquel cordero  
el cuchillo del cuello, al mío os pido  
que trasladéis el merecido acero. (162).

El Don Juan de Tirso desdeñó la futura gloria prometida para vivir orgullosa y libremente en un mundo actual e inmediato; pero sufrió una muerte cruel y la condenación eter

---

(161) "El villano en su rincón", acto III, escenas 23 y 24.  
(162) Ibid., acto III, escena 22.



na. Juan Labrador, que prefirió la segura medianía de su rincón a los azarosos esplendores cortesanos, parece que también será condenado; pero no lo es. Lo salva no sólo su propia virtud, anteriormente tan encomiada por el monarca mismo, sino principalmente su probada fidelidad al rey. Desde el primer acto, Juan Labrador ha dicho continuamente que no quiere ir a la corte, que no desea ver al rey; pero ha dicho también que está dispuesto a entregarle todo lo que posee, incluso su propia vida, pues siente, como el Pedro Crespo calderoniano, que "al rey la hacienda y vida se ha de dar". El rey prueba repetidamente esta declarada fidelidad y Juan Labrador le entrega, en primer lugar, una cuantiosa suma de dinero, después a sus propios hijos y, por último, a pesar de su repugnancia villana, va a la corte conminado por una orden real y se humilla ante su natural soberano, ante su rey por derecho divino. Pero quienes se humillan serán exaltados y Juan Labrador es encumbrado a la máxima gloria a que pueda aspirar un hombre bajo el poder de un rey absoluto: a dignatario de la corte.

Esta solución parece contradecir los postulados iniciales de la comedia. No hay tal contradicción: la evolución histórica de los reyes y villanos explica perfectamente el sentido último de "El villano en su rincón".



### 3) Monarquía Absoluta y Libertad Capitalista

Históricamente no hay oposición esencial entre el rey y los villanos; salvo casos fortuitos y contingentes, que dependen de circunstancias azarosas y que no entrañan una guerra de clases. Por el contrario, entre la institución real y la clase villana funciona una alianza secular desde el siglo XIV, y aun antes, hasta la Revolución Francesa, y todavía después. En la Edad Media el rey y los villanos se unieron para derrotar a la nobleza feudal y en la Edad Moderna continuaron apoyándose mutuamente por necesidades políticas y económicas.

Durante la Edad Media la tarea de unificación nacional emprendida por los reyes europeos cuenta con el apoyo constante y decidido de la burguesía, cuyos intereses económicos coinciden con el interés político de la corona. El desarrollo del capitalismo implicaba, y aun exigía, el fortalecimiento de una autoridad firme y capaz de "regular, fiscalizar y acrecentar la vida comercial e industrial de una nación". Se puede afirmar que las monarquías absolutas son el resultado natural de la evolución del capitalismo (163). El feudalismo, en cambio, impedía esa evolución y la burguesía debía aplastarlo para continuar progresando. El derecho feudal —no sólo el de

---

(163) Jaime Vicens Vives: op. cit.; pp. 17-18.



los señores, también el de las villas o ciudades— obstaculizaba la expansión del comercio y la industria.

El particularismo medieval aparece en todos los ámbitos de la vida de sociedad: en el comercio, en la industria, en la agricultura, en la jurisprudencia. La multitud y diversidad de fueros, privilegios, exenciones, leyes y costumbres, constituye una selva enmarañada que inmoviliza la actividad económica. Los mercaderes medievales, por ejemplo, debían pagar una serie de tributos en calidad de peajes por los caminos que transitaban, aunque tales caminos no eran a veces sino "el lugar por donde se pasa" (164); o debían satisfacer otros derechos engorrosos, como el llamado "de etapa", impuesto por ciertas villas y que consistía en la obligación del mercader que las atravesaba de "descargar sus bultos y ofrecer sus mercancías en venta a los burgueses antes de poder proseguir su camino" (165). A veces, las reglamentaciones medievales llegaban a extremos ridículos: en algunas ciudades solía perderse el derecho por una equivocación involuntaria en la fórmula del juramento, lo cual iba evidentemente en desmedro de los comerciantes extranjeros que dominaban "deficientemente la lengua del país" (166). A estas dificultades legales se

---

(164) Cf. Jacques Le Goff: op. cit.; pp. 14-15. Igualmente: Lewis Mumford: op. cit.; p. 120.

(165) Henri Pirenne: Historia económica y social de la Edad Media; p. 153.

(166) Johan Huizinga: op. cit.; pp. 326-327.



unen todavía otros daños ocasionados por la fragmentación política feudal: el mal estado de los caminos; los bandidos, piratas y los propios señores que solían asaltar y despojar a los mercaderes; el régimen industrial de concesiones, típico de la economía medieval de consumo, que daba a los municipios el poder necesario para detener la expansión, tanto del comercio inter-local como de la industria privada. Por todas estas razones la burguesía capitalista requiere, cada vez más perentoriamente, una legislación general y única: la del estado nacional gobernado por un monarca único y absoluto.

El interés económico de los burgueses coincide con el interés político del rey, empeñado en una guerra continua con los señores feudales. De hecho, hay una alianza virtual que en España se remonta en el reino de León hasta el siglo XI (167) y que en Castilla es notoria desde el siglo XIII. En ambos reinos los villanos integran en gran número los Consejos reales y sostienen económicamente al reino: primero financian la guerra de Reconquista y, prácticamente acabada ésta a fines del siglo XIII, "compran" a los nobles levantiscos o dan el dinero necesario para "legitimar" al rey ante la Santa Sede (168).

---

(167) Pedro Corominas: Por Castilla adentro; pp.

(168) Bernardo Blanco-González: op. cit.; p. 43.



En la Edad Moderna la alianza entre el rey y la burguesía se mantiene y aun se fortalece, pues halla nuevos motivos para subsistir. Los príncipes necesitan una burguesía rica para poder cubrir sus gastos públicos y privados. Los burgueses —mercaderes, armadores, banqueros— necesitan una monarquía fuerte que los proteja de los abusos del fuego municipal, asegure la circulación del dinero o las mercancías, y reprima las insurrecciones urbanas (169).

La solidaridad de intereses que se establece entre el rey y la burguesía produce un fenómeno como de ósmosis: por una parte, las monarquías adoptan formas capitalistas, tanto al crear industrias propias (armas, porcelana, tapicería), como al buscar una balanza de pagos favorable en el comercio con otros países; por otra parte el capitalismo adquiere un carácter militarista y asegura con las armas del Estado sus ventajas económicas: "éstos fueron los fundamentos de la explotación colonial y del imperialismo" (170).

Cabe todavía añadir que la monarquía no solamente tiene una índole liberal con respecto al régimen económico del medievo, es también revolucionaria y, en este sentido, suele sobrepasar los alcances de la propia burguesía. Mientras los

---

(169) Henri Pirenne: op. cit.; pp. 156-157.  
(170) Lewis Mumford: op. cit.; p. 155.



señores feudales y los burgueses de las ciudades sólo estaban atentos a sus menudos privilegios locales, a su inmediato interés económico y gastaban toda su fuerza en objetivos de menor cuantía, "los príncipes dirigían sus miradas de águila a un mundo que entonces ofrecía todos los alicientes que proporciona una decidida política de expansión exterior" (171). La monarquía, ante esta divergencia de intereses, actúa de una manera revolucionaria porque destruye "los moldes y constituciones tradicionales de su respectivo país; porque concentra bajo su dominio único las diversas soberanías territoriales del medioevo; porque se libera de las múltiples y variadas prácticas consuetudinarias que regían la vida jurídica de la Edad Media, y gobierna a los pueblos según los principios de un Derecho racional y absoluto, cuya fuente substancial era el poder del Estado encarnado en el rey" (172).

#### 4) El Rey Dios

El rey no favoreció a la burguesía por motivos exclusivamente financieros: lo hizo también por considerarse protector del "bien común" en su calidad de encarnación de la potencia del Estado Absoluto. La vida económica de la Edad Me-

---

(171) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 27.

(172) Ibid., p. 28.

dia había estado regida y legislada por las villas y municipios; pero, aparte de que sus jurisdicciones se hallaban enmarcadas por límites territoriales muy estrechos, en muchas ocasiones se veían impedidos de favorecer el interés general a causa de sus propios intereses particulares. El poder del rey, en cambio, se elevó a "la comprensión de una economía territorial que abarcara las economías urbanas y las sometiera a su dominio" (173).

A esta superioridad efectiva del rey, en cuanto protector del "bien común", se une la imagen idealizada del monarca que se difunde entre el pueblo villano como resultado de los estrechos vínculos establecidos entre ambos y que se remonta a la época legendaria de la guerra contra el poder feudal. Según esta imagen, los reyes son "príncipes perfectos: justos, buenos, protectores y honradores de sus vasallos, preocupados de la felicidad de sus súbditos, imagen de Dios en la tierra, llenos de piedad para con los inocentes, inmisericordes con los soberbios, autodominadores de sus pasiones" (174). Este prestigio del rey entre el pueblo burgués alcanza el nivel de una verdadera idolatría, como puede comprobarse —dice Jaime Vicens— "no sólo en la Francia estupefacta de 1685 ante

---

(173) Ibid., p. 157.

(174) Francisco Ruiz Ramón: Historia del teatro español; p.203.

la grandeza de Luis XIV, sino en la burguesía hispánica de 1700 ante la doliente personalidad del más desgraciado de los Austrias" (175).

El prestigio de la monarquía se acrecienta, además, por la vigencia del derecho romano justinianeo que se difunde en Europa a partir del siglo XIII, especialmente "en las cortes y cancellerías de los monarcas donde pululan los juristas provenientes de la burguesía". Según este derecho, surgen teorías novedosas que serán el fundamento del absolutismo posterior: la autoridad del rey emana solamente de Dios; los reyes reciben de Dios "el reino y el imperio"; el poder del rey es "superior a cualquier otro y de todas leyes absoluto"; oponerse a las disposiciones reales es un crimen de lesa majestad y un sacrilegio (176).

La clientela de letrados lisonjeros en las cortes, justificó esta omnipotencia del príncipe y predicó la obediencia ciega a sus órdenes divinas en numerosos tratados escritos para probar la relación directa que existe entre el "déspota y el cielo", dice Lewis Mumford y agrega: "Cuando sus argumentos no estaban a la altura de sus pretensiones exorbitantes, podía ocurrir, como sucedió con Jaime I en Inglaterra, que el monarca mismo tomara cartas en el asunto e hiciera el

---

(175) Jaime Vicens Vives: op. cit.; p. 28.

(176) Ibid., p. 29.



elogio necesario de sí mismo" (177).

La burguesía inicialmente fue una fuerza de "oposición" y estuvo colocada a lo que ahora llamaríamos la "izquierda". Tal vez por eso, el asombroso poder del dinero que ella puso en circulación adquiere un prestigio mágico y nefando: "El pueblo miraba con suspicacia el origen de las grandes fortunas y veía algo diabólico en la persona de sus poseedores" (178). El rey, en cambio, es una fuerza de orden, situada siempre a la "derecha" y su poder no se vincula al diablo sino a la divinidad, hasta el punto de casi reemplazarla:

Hemos visto la transformación de la catedral medieval. ¿Pero qué se hizo de su Dios? Aquí la transformación sólo puede notarse en términos de blasfemia. El gobernante absoluto por derecho divino usurpó el lugar de la deidad y reclamó sus honores; llegó a llamarse a sí mismo el Rey Sol, abrogándose en forma supersticiosa el mito de un Faraón o de un Alejandro. En el nuevo culto, la parte desempeñada por la Virgen María, el intercesor más poderoso del trono del cielo, fue tomado por las amantes de los reyes. Los poderes y las soberanías del nuevo cielo, indispensables para el régimen del gobernante, eran los cortesanos que se agrupaban alrededor del trono y proclamaban su gloria. Ese paralelo existía aun en la mente de ciertas gentes piadosas durante el siglo XVII. "Cualquiera, dice La Bruyere, para quien el culto del rey constituye la suprema felicidad del cortesano, y ya que éste siempre puede contemplar al monarca, comprenderá, hasta cierto punto, có

---

(177) Lewis Mumford: op. cit.; p. 182.

(178) Alfred von Martin: op. cit.; p. 31.



mo el hecho de ver a Dios constituye la gloria y la felicidad de los santos" (179).

El cortesano Nicolás Bretón pensaba que el Paraíso del mundo estaba en la Corte. Los cortesanos de La Bruyère no sólo viven en el Paraíso terrenal, sino también gozan de la presencia de su Dios: el Rey Absoluto.

#### 5) Lope y su Tiempo

Como se ha dicho innumerables veces y lo hemos repetido, el teatro de Lope de Vega —en sus asuntos, en su forma, en su monstruosa cantidad— es un asombroso reflejo de la vida tumultuosa de su tiempo. En cuanto se refiere a sentido filosófico o social, a tesis y problemas ideológicos, Lope no inventa nada; recoge, simplemente, las incitaciones del ambiente que lo rodea. Como él mismo dice, con cierta ironía: "El vulgo es necio y porque paga es justo hablarle en necio para darle gusto". Su teatro recibe del pueblo gustos, ideas, sentimientos y se los devuelve al pueblo ennoblecidos por un arte fácil y brillante.

La popularidad de Lope no tiene parangón en la historia del teatro, o de la literatura. En la antigüedad, en Atenas, el teatro tuvo también un público numeroso, multitudi-

---

(179) Lewis Mumford: op. cit.; pp. 181-182.



nario; según parece, se pagaba la entrada, pero los ciudadanos tenían el derecho de reclamar un día de salario a la asamblea por haber concurrido al espectáculo. Para la crítica romántica este es un hecho admirable, un teatro verdaderamente popular, pues para concurrir a él se recibe una paga, un estipendio. Pero como dice Hauser:

"La entrada libre y la indemnización al público por el tiempo gastado en el teatro, ventajas que se suelen ensalzar como el más alto triunfo de la democracia, fueron precisamente los factores que impidieron por principio el influjo de las masas sobre los destinos del teatro. Sólo un teatro cuya existencia depende de las monedas que se pagan por la entrada puede ser verdadero teatro popular" (180).

El teatro de Lope, pagado por el pueblo, habla el lenguaje y refleja el pensamiento —o los pensamientos— del pueblo. Esta entidad —el pueblo—, debemos decirlo, no constituye una unidad, como la casta o la clase social; pero es, sí, una realidad, casi siempre multiforme y contradictoria, a veces homogénea. Lope la refleja en su homogeneidad y también en sus contradicciones.

La idealización, exaltación y sublimación del poder real fue sentida "como un dogma por los súbditos de la monar

---

(180) Arnold Hauser: Historia Social de la literatura y el arte; T. I, p. 100.



quía absoluta" y el rey, como encarnación viva del Estado, fue colocado más allá del bien y del mal (181). Lope es, en este sentido, una criatura de su tiempo. La fidelidad al rey se yergue como una norma inmutable de su teatro y se sobrepone a toda consideración ética. Los reyes de sus comedias generalmente responden "a la idea del príncipe perfecto: son justos, buenos, protectores y honradores de sus vasallos, preocupados de la felicidad de sus súbditos, imagen de Dios sobre la tierra, llenos de piedad para con los inocentes, inmisericordes con los soberbios, autodominadores de sus pasiones". Pero también aparece, en unos pocos dramas lopescos, el rey injusto, en quien "puede más su individualidad de hombre que su función de rey"; este tipo de monarca no restablece la justicia dañada, como en "El mejor alcalde, el rey", o "Peribáñez y el comendadoror de Ocaña"; por el contrario, lleva la tragedia y aun la muerte a sus vasallos como en "La estrella de Sevilla" o en "El duque de Viseo". La injusticia del rey, sin embargo, no levanta ninguna protesta. Todos, testigos y víctimas, callan y se resignan y aún proclaman el "derecho del rey a hacer su gusto, su voluntad, aunque ésta sea contra la ley de Dios y del hombre" (182).

Los villanos de Lope pueden, en ocasiones, ir con-

---

(181) Francisco Ruiz Ramón: op. cit.; p. 203.

(182) Ibid., p. 203.



tra la nobleza; pero acatan siempre la voluntad del rey. Su conducta puede variar según las circunstancias específicas de cada obra; su fidelidad al rey, en cambio, permanece invariable. Juan Labrador, el protagonista de "El villano en su rincón", viene a ser un paradigma de los villanos lopescos: verdadera suma y compendio de las diversas actitudes asumidas por la clase villana en la evolución histórica del régimen monárquico, desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro español. Su carácter comprende todas las complicaciones y sutilezas del ánimo villano en sus relaciones con el rey y la nobleza; y revela, sobre todo, un espíritu profundamente, belicosamente villano en su menosprecio de la vida cortesana; ese espíritu suyo, como el de su clase, está sostenido, sin embargo, y en apariencia contradictoriamente, por un "compromiso previo y radical de acatamiento a la corte" (183); Juan Labrador, como Lope, es una criatura de su tiempo.

Las abstracciones de "El villano en su rincón" pertenecen también al mundo del autor y del protagonista, bajo el ligero y brillante barniz alegórico se vislumbran realidades muy concretas: el tiempo mítico que enmarca la acción es el resumen de la historia villana a los ojos de un hombre del siglo XVII; la Francia fabulosa del escenario es la severa tie-

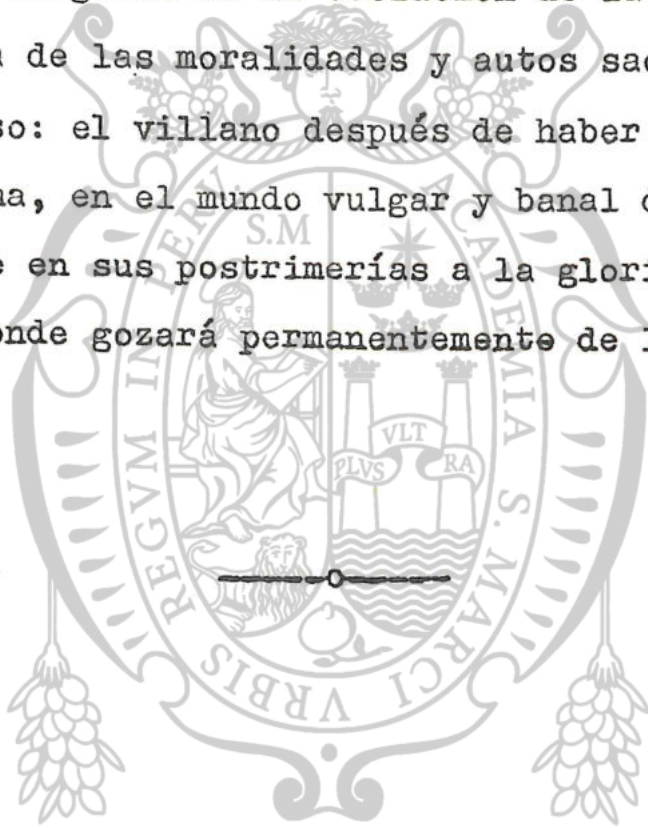
---

(183) Alonso Zamora Vicente: Estudio preliminar de "El villano en su rincón"; p. VIII.



rra de Castilla, alegrada en ocasiones por ligeros aires andaluces; Juan Labrador es un privilegiado labriego español, orgulloso de su independencia y su riqueza.

"El villano en su rincón" se nos aparece, en definitiva, como una alegoría de la evolución de la vida villana hecha a semejanza de las moralidades y autos sacramentales del teatro religioso: el villano después de haber vivido, para desmedro de su alma, en el mundo vulgar y banal de la villa y la aldea, asciende en sus postrimerías a la gloria inmarcesible de la corte, donde gozará permanentemente de la divina presencia del rey.



### CONCLUSIONES

1a.- El sentimiento aristocrático de la honra nació de la desmesurada soberbia de los señores feudales en la Edad Media; y en la Edad Moderna llegaron a poseerlo los villanos al culminar la evolución de su conciencia y orgullo de clase. Por este motivo, "El villano en su rincón", aunque no trata el motivo de la honra, al analizar sutilmente el orgullo villano viene a resultar una clave magistral para la explicación de las comedias lopescas que tratan específicamente de la honra villana.

2a.- El significado final de "El villano en su rincón" es un tanto ambiguo por la visible contradicción entre el desarrollo de la intriga y el desenlace. Para su comprensión cabal es necesario emprender dos caminos: uno, la comparación con otras comedias villanas de Lope; el otro, la adecuación de la obra al ambiente histórico y social en que vivió Lope.

3a.- Además de "Los Tellos de Meneses", que hemos analizado en un trabajo anterior, una comedia lopesca muy útil para comprender el significado último de "El villano en su rincón" es "El cuerdo en su casa". En esta comedia se suscita un conflicto, también de naturaleza ética, entre un villano y un noble, conflicto que termina con la victoria cla-



ra y aleccionadora del villano.

4a.- El elogio de la vida villana, repetido por Lope en multitud de comedias y poemas, alcanza su plenitud en "El villano en su rincón", tanto por su profundidad como por su riqueza de aspectos. Entre estos, cabe destacar como principales los siguientes: a) la clásica alabanza de la placidez y deleites de la vida campestre; b) una singular sensualidad en el relato de los placeres villanos; c) las referencias a los trabajos y dificultades de la vida villana; d) la descripción del orgullo villano; e) la presentación de una sabiduría y una moral villanas; f) la existencia de dos niveles en la vida villana: el de los ricos y el de los pobres.

5a.- El elogio de los placeres campesinos en "El villano en su rincón" lo pronuncian, de un modo natural y no forzado, tanto villanos como nobles y aún el propio rey, lo que nos demuestra que este viejo motivo literario se había convertido en un lugar común. Pero lo notable en el desarrollo de la comedia que analizamos estriba en la manera típicamente lopesca de mostrar la intimidad de la vida villana para celebrar sus méritos reales y concretos.

6a.- Durante el renacimiento y la época barroca la conjunción de la alabanza de aldea y el menosprecio de corte obedece no solamente a una vieja tradición literaria sino tam



bién al imperativo de una realidad inmediata: la aparición, crecimiento y preponderancia de la ciudad cortesana. En este sentido, el protagonista de "El villano en su rincón" se nos muestra como una criatura típica de la época lopesca: al mismo tiempo que encarna los valores y virtudes de la villanía es también un duro censor de la vida cortesana y viene a resultar una manifestación viviente de la alabanza de aldea y el menosprecio de corte.

7a.- La censura de la vida cortesana no se circunscribe al plano ético en el cual se suscita el conflicto central de la comedia: hay versos que indican, con bastante claridad, los males sociales y económicos que la corte produce.

8a.- Lope no es un escritor que se parcializa ni con un tipo de vida ni con una idea determinada. Del mismo modo que, en muchas comedias villanescas suyas, en "El villano en su rincón" aparecen, junto a las censuras de la vida cortesana, alabanzas a esta misma vida.

9a.- Las actitudes opuestas de censura y elogio de la vida cortesana corresponden a etapas sucesivas en la historia de los villanos: una de oposición y otra de alianza con la nobleza. Pero en "El villano en su rincón" no existe ninguna precisión histórica: por el carácter alegórico de la comedia, ambas actitudes aparecen juntas para configurar en toda su amplitud el cuadro de la vida villana.



10a.- En el desarrollo de este motivo del elogio de corte la comedia lopesca nos demuestra claramente que los villanos ricos están, espiritual y materialmente, muchísimo más cerca de la nobleza cortesana que de los villanos pobres.

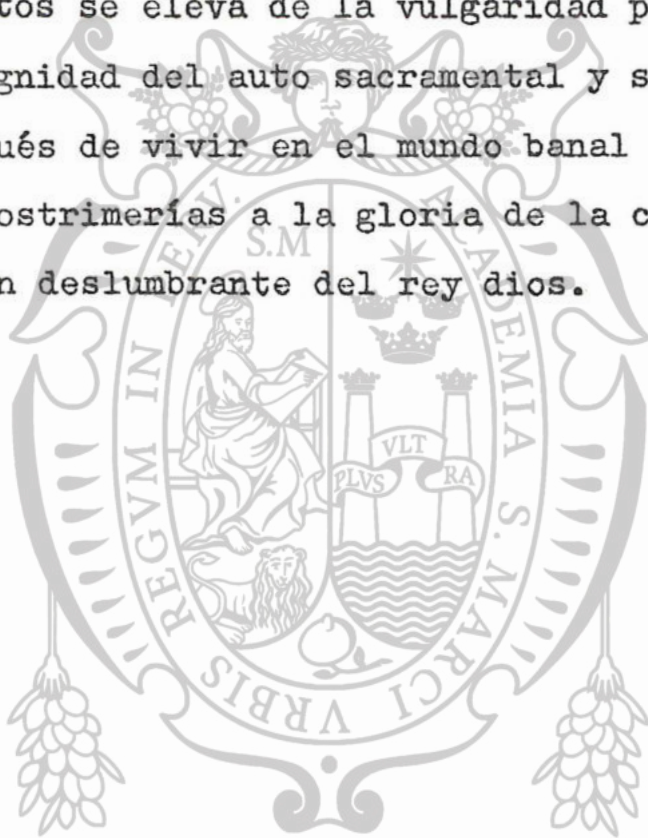
11a.- A pesar de los nombres simbólicos de los dos personajes principales, de la ausencia de precisiones históricas y del ambiente caprichoso donde se sitúa la acción, es la comedia, durante los dos primeros actos, discurre como una clásica alabanza de aldea animada por certeros toques realistas y concretos; en el tercer acto el panorama cambia: la acción se traslada al palacio real y con el predominio del tono cortesano en los diálogos, la acción se vuelve alegórica y abstracta. Es, en este momento, cuando aparece el motivo fundamental de la comedia: la alabanza y exaltación de la monarquía.

12a.- Del mismo modo que todas las potencias y glorias humanas son nada ante la majestad de dios, en la comedia de Lope todo el orgullo e independencia del villano simbólico Juan Labrador quedan anonadados ante la majestad del rey. En los dos primeros actos la pugna entre el villano y el rey favorece al villano; en el tercer acto el rey obliga al villano a trasladarse a la corte y allí lo deslumbra con la demostración de su poder absoluto. Este brusco cambio de la situación dramática se asemeja a un procedimiento usual



en el teatro religioso: el contraste entre los placeres contingentes de la vida y la angustia inevitable de la muerte.

13a.- El prestigio creciente de la monarquía culminó en el siglo XVII con la divinización del rey. "El villano en su rincón" es una alegoría de ese proceso histórico: transcurridos dos actos se eleva de la vulgaridad profana de la comedia a la dignidad del auto sacramental y su villano protagonista, después de vivir en el mundo banal de la villa, asciende en sus postrimerías a la gloria de la corte para gozar de la visión deslumbrante del rey dios.



BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Dámaso Alonso: La poesía de San Juan de la Cruz. (Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1946).
- Anónimo: La danza de la muerte. (En Guillermo Díaz Plaja: Antología Mayor de la literatura española. Barcelona, Editorial Labor, 1958).
- Alexey Almasov: "Fuenteovejuna" y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega. (En Cuadernos Hispanoamericanos, Nos. 161-162, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963).
- Marcel Bataillon: Varia lección de clásicos españoles. (Madrid, Editorial Gredos, 1964).
- Bernardo Blanco-González: Del cortesano al discreto. (Madrid, Editorial Gredos, 1962).
- G.N. Bohiadzief y A. Dzhivelégov: Historia del teatro europeo. (Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957).
- René Bouvier: Quevedo. Hombre del diablo, hombre de Dios. (Buenos Aires, Editorial Losada, Segunda edición, 1951).
- Fernand Braudel: El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II. (México, Fondo de Cultura Económica, 1953).
- Bertolt Brecht: Cinq difficultés pour écrire la vérité. (En Europe, Nos. 133-134. París, 1957).



- Pedro Calderón de la Barca: El gran teatro del mundo. (En Teatro clásico español. Buenos Aires, "El Ateneo", 1958).
- Miguel de Cervantes Saavedra: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. (Edición y notas de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Espasa - Calpe S.A., Sexta edición, 1952).
- Pedro Corominas: Por Castilla adentro. (Editado junto con El sentimiento de la riqueza en Castilla. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1951).
- Gonzalo Correas: Vocabulario de refranes y frases proverbiales. (Madrid, 1924).
- Sebastián de Covarrubias: Tesoro de la lengua castellana o española. (Barcelona, 1943).
- R. Trevor Davies: El siglo de oro español. (Zaragoza, Editorial Ebro, 1944).
- Washington Delgado: La honra villana en el teatro de Lope de Vega. (Lima, Separata de la Revista Letras, 1963).
- Juan del Encina: Eglogas y representaciones. (En Guillermo Díaz Plaja: Antología mayor de la literatura española. Barcelona, Editorial Labor, 1958).
- Elena Fontenla: Menosprecio de corte y alabanza de aldea en el teatro de Lope. (En Lope de Vega, estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1963).



González Porto - Bompiani: Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y países. (Barcelona, Montaner y Simón S.A., 1959).

Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte. (Madrid, Ediciones Guadarrama, Segunda edición, 1962).

Pedro Henríquez Ureña: Plenitud de España. (Buenos Aires, Editorial Losada, 1945).

Gilbert Highet: La tradición clásica. (México, Fondo de Cultura Económica, 1954).

Quinto Horacio Flacco: Obras completas. (Prólogo, interpretaciones y comentarios de Lorenzo Riber. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1952).

Johan Huizinga: El otoño de la Edad Media. (Madrid, Revista de Occidente, Quinta edición, 1961).

Francisco A. de Icaza: Lope de Vega. Sus amores y sus odios. (Madrid, s. f.).

Jacques Le Goff: Mercaderes y banqueros en la Edad Media. (Buenos Aires, Eudeba, Segunda edición, 1963).

Charles David Ley: El gracioso en el teatro de la Península. (Madrid, Revista de Occidente, 1954).

María Rosa Lida de Malkiel: La originalidad artística de "La Celestina". (Buenos Aires, Eudeba, 1962).

- - - : Dos obras maestras españolas. (Buenos Aires, Eudeba, 1966).



- Francisco López Estrada: La Epístola de Jorge de Montemayor a Diego Ramírez Pagán. (En Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Tomo VI. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956).
- Jorge Manrique: Obra completa. (Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, Séptima edición, 1964).
- Alfred von Martin: Sociología del Renacimiento. (México, Fondo de Cultura Económica, Tercera edición, 1966).
- Marcelino Menéndez Pelayo: Orígenes de la novela. (Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1945).
- Molière: El burgués gentilhomme. (En Teatro selecto de Molière. Buenos Aires, "El Ateneo", 1956).
- José F. Montesinos: Estudios sobre Lope. (México, El Colegio de México, 1951).
- Lewis Mumford: La cultura de las ciudades. (Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1945).
- Ludwig Pfandl: Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII. Introducción al siglo de oro. (Barcelona, Ediciones Araluce, 1959).
- Henri Pirenne: Historia económica y social de la Edad Media. (México, Fondo de Cultura Económica, Sexta edición, 1955).
- Francisco Ruiz Ramón: Historia del teatro español. (Madrid, Alianza Editorial S.A., 1967).



Pedro Salinas: Ensayos de literatura hispánica. (Madrid, Aguilar, 1958).

Theodore Spencer: Shakespeare y la naturaleza del hombre. (Buenos Aires, Editorial Losada, 1954).

Hipólito Taine: Ensayos de crítica y de historia. (Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1953).

Tirso de Molina: El burlador de Sevilla y convidado de piedra. (En Teatro clásico español. Buenos Aires, "El Ateneo", 1958).

Angel Valbuena Prat: La novela picaresca. (Estudio Preliminar del volumen antológico: La novela picaresca española. Madrid, Aguilar, 1956).

Lope de Vega: El villano en su rincón. (Edición, Estudio Preliminar y Notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1963).

- - - : Los Tellos de Meneses y Valor, fortuna y lealtad. (En Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio, Tomo I. Madrid, Aguilar, 1962).

- - - : El cuerdo en su casa. (En Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, Tomo III. Madrid, Biblioteca de Autores españoles, 1857).

- - - : Pobreza no es vileza. (En Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio, Tomo III. Madrid, Aguilar, 1962).



Roberto Vilches Acuña: España de la edad de oro. (Buenos Aires, Librería y Editorial "El Ateneo", 1946).

Jaime Vicens Vives: Historia general moderna. (Barcelona, Montaner y Simón S.A., 1951).

Carlos Vossler: Lope de Vega y su tiempo. (Madrid, Revista de Occidente, 1933).

Alonso Zamora Vicente: Lope de Vega. (Madrid, Editorial Gredos, 1961).



