BEATUS ILLE Y LA COMEDIA CLÁSICA DE LABRADORES

FÉLIX CARRASCO
Université de Montréal

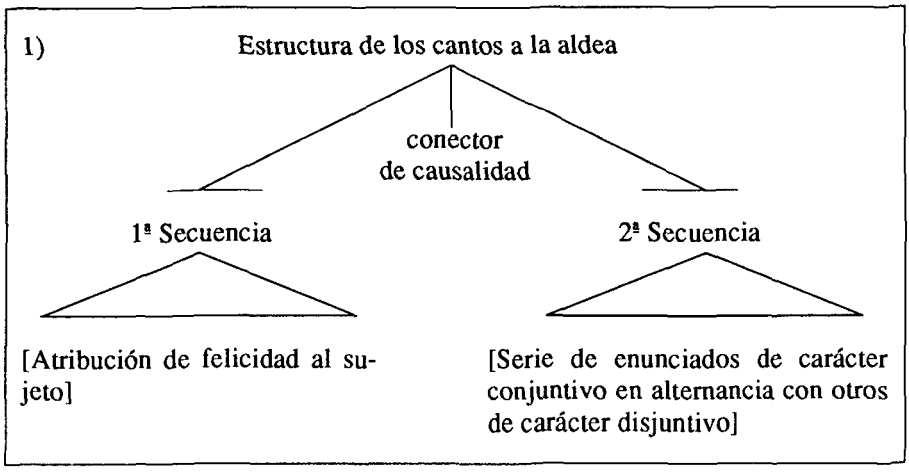
Otras veces hemos reflexionado sobre el modelo translingüístico de los poemas a la vida retirada, sobre la diacronía, la sintaxis, la semántica, la ideología, la tipología.[1] Puesto que lo que queremos hacer hoy es invitarles a recorrer en nuestra compañía un nuevo tramo del camino, nos es obligado recapitular fugazmente la parte recorrida para que no se me queden en la estacada.

EL MODELO

La macroestructura sintáctica está constituida por dos secuencias unidas por un conector de causalidad. La primera se compone de un enunciado en que se atribuye una cualidad a un sujeto y se le identifica. La segunda es una cadena de enunciados conjuntivos y disjuntivos en alternancia. Podemos representarla por el siguiente diagrama arbóreo (véase pág. sig.).

La secuencia inicial se constituye de hecho en núcleo embrionario que lleva inscrito el programa genético del texto. Todo lo que sigue es en realidad un ejercicio fundamentalmente retórico de *amplificatio*: «¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruído / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido».

1. Parte de estas reflexiones anteriores pueden verse en: «Poemas a la vida retirada: sintaxis, semántica, ideología», *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. de M.A. Garrido, Madrid, CSIC, 1986, vol. II, pp. 81-93; y en «Aproximación semiótica al "Benditos aquellos" del Marqués de Santillana», *Revista de Literatura*, XLV, 89, pp. 5-20.



En el plano semántico, el sujeto del enunciado inicial se presenta como una forma pronominal o con un término como «el sabio», «el labrador», «el hombre», que calificaríamos de débil contenido semántico: «Cuan bienaventurado / aquel puede llamarse / que con la dulce soledad se abraza...» (Garcilaso). «Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre / que con obscuro nombre / vive en su casa, honrado...» *(Los Tellos de Meneses)*. «Cuán bienaventurado / es el que vive en su sabroso oficio» *(Comedia de Bamba)* «¡Oh cuán dichoso estado, / y cuán dulces riquesas / son las que el labrador rústico tiene!» *(Selva rústica)*. La línea divisoria del espacio y del tiempo instala al enunciador de un «aquí», que implica el medio urbano, y en un tiempo histórico ligado igualmente al período de las civilizaciones urbanas. Los primeros documentos conocidos en que se plasma un boceto rudimentario de nuestro modelo textual se remontan a la época arcaica y nos llegan de manos de Heródoto y del profeta Amós.

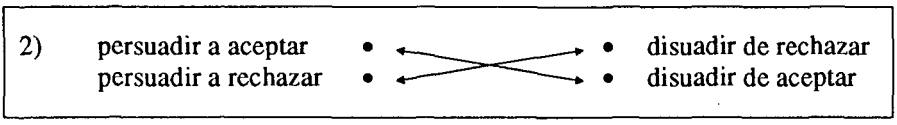
El perfil semántico del sujeto queda desplazado del núcleo sintáctico a los modificadores oracionales que le acompañan, asignándole un «hacer» y/o un «tener», que es lo que cuenta para que sea posible la atribución de felicidad, en que radica el objetivo final de estos textos. A lo largo de la segunda secuencia, el enunciador da profusas pruebas de competencia de la gramática narrativa y del vocabulario relativos a la vida humana, a uno y otro lado de la línea divisoria del espacio.

LECTURA SEMIÓTICA

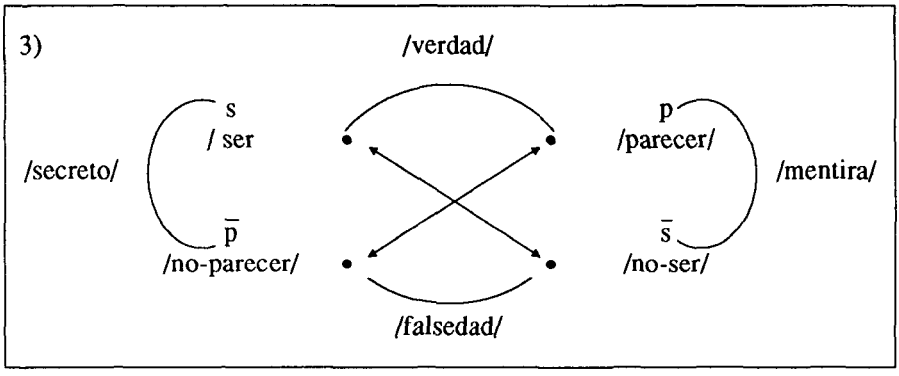
Mi hipótesis es que este tipo de texto desarrolla un programa de persuasión inducido por un destinador ideológico a través de la instancia enunciadora y di-

rigido al sujeto destinatario. Si bien es cierto que el sujeto destinatario no está explicitado en la estructura superficial, no es menos cierto que tenemos a nuestra disposición una red de indicios lo suficientemente clara para establecerlo mediante un mecanismo que identifica al actante-sujeto, en sus diferentes realizaciones actoriales con el verdadero destinatario. En efecto, el «hacer persuasivo» se centra todo en asegurarse la adhesión del destinatario.

Para analizar las actuaciones del «hacer persuasivo» nos hemos servido de elementos teóricos greimasianos, especialmente del cuadrado semiótico.[2] Toda operación persuasiva se encuadra:

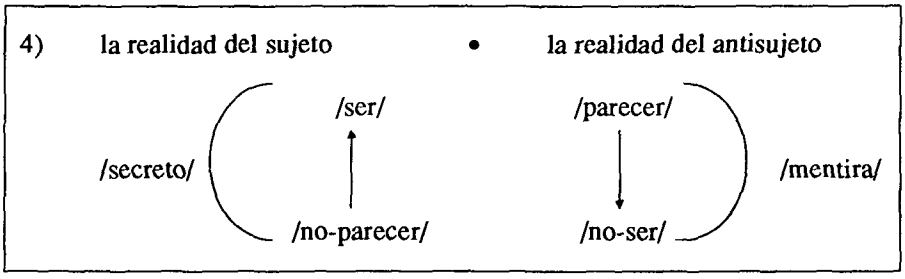


Y para mejor captar las características del programa de persuasión desarrollado en nuestro modelo textual, resulta particularmente de gran interés el cuadrado semiótico de la veracidad (*ibid.*, p. 81):



Podemos ya fijar con precisión los dos esquemas en que se proyecta el camino que debe recorrer el «hacer persuasivo»: la instancia enunciadora tiene que deshacer el doble error interpretativo del sujeto-destinatario que ha tomado, con respecto a sí mismo, un *no-parecer* y *ser*. por un *no-parecer* y *no-ser*, y con respecto al antisujeto, un *parecer* y *no-ser* por un *parecer* y *ser*. Volviendo de nuevo al cuadrado semiótico para ilustrar mejor la línea argumental, comprobamos que la operación persuasiva se monta sobre la revelación de un *secreto* y sobre el desvelamiento de una *mentira*.

2. *Cf.* A.J. GREIMAS, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 199.



En resumen, el sujeto-destinatario debe convencerse de que

a) él es lo que no parece;
b) el antisujeto parece lo que no es.

TIPOLOGÍA

A pesar de la larga andadura histórica de estos textos y de la variedad de sus realizaciones, no se ha hecho, que sepamos, ningún intento serio de tipologización. Joaquín Casalduero hace sobre la marcha unas observaciones a propósito de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, que podrían parecer una tipología en función del sentimiento de la naturaleza: religiosa-simbólica en el Románico y el Gótico, *heroico-apasionada* en Fr. Luis y Herrera, heroico-religiosa en S. Juan de la Cruz, heroico-estética en Góngora, heroico-sentimental en Lope, heroico-moral en Guillén de Castro, y heroico-intelectual en tantos otros. La observación es de gran interés, pero no hay aquí unos criterios claros ni un desarrollo adecuado para hablar de tipología.[3] N. Salomón, hablando justamente del teatro, señala cómo en la última década del XVI se empiezan a introducir los valores campesinos en comedias de tipo pastoril *(La pastoral de Jacinto)*, es decir, comienza a perfilarse una geórgica por oposición a una bucólica.[4] Escudriñando los antecedentes grecolatinos de la «vida retirada» y privilegiando el registro del sujeto del enunciado, propusimos hace años distinguir por lo menos cuatro tipos:

1. El hombre de la Edad de Oro
2. El sabio
3. El propietario de la clase urbana
4. El labrador

3. *Cf.* Joaquín CASALDUERO, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 80-81.
4. *Cf.* Noël Salomon, *Lo villano en el teatro Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 378-402.

He de confesar que hoy tendría que modificar sensiblemente mi propuesta. Justamente el corpus que hoy monopoliza nuestra atención, no fue considerado en nuestra propuesta. Es obvio que la diferencia entre los tipos (3) y (4) consistiría en principio en un más o un menos, y que es siempre problemático trazar la línea de demarcación, pero ¿qué duda cabe que en los sistemas sociales las diferencias cuantitativas dan lugar a diferencias cualitativas? Es decir, la cantidad de bienes poseídos es en definitiva lo que determina la pertenencia a la clase dominante o dominada.

LA RECEPCIÓN DEL MODELO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

La Edad Media no es precisamente un período boyante, ni social ni literariamente, para el campesino. Como es bien sabido, los acaparadores de la pluma, los letrados, sentían hacia él un desdén proverbial. Hasta el bueno de Berceo se refiere a un labrador, beneficiario de un milagro de la Gloriosa, con el poco honroso título de «rastrapaja». Ni D. Marcelino en su laborioso rastreo de ecos horacianos nos presenta muestra alguna anterior al «Benditos aquellos» del marqués de Santillana, que no tiene nada de horaciano. En contraste con este largo silencio medieval, va a producirse a partir del siglo XVI una verdadera eclosión de textos de toda índole sobre la vida del campo,[5] que va a culminar en la figura del labrador ejemplar de la comedia clásica en los albores del XVII. Desde el «rastrapaja» berceano hasta los Peribáñez, los Esteban, los Tellos, los Juan Labrador y tantas otras figuras señeras como aparecen en la comedia lopesca y del Siglo de Oro, en general, hay realmente un largo camino. En esta irresistible subida del labrador desde el desprecio a la mitificación, que corresponde a la tercera y última etapa de Lope, la etapa intermedia es la representada por el teatro primitivo castellano con la figura del pastor bobo o el campesino cómico, una figura a la que se asegura un espacio dramático y textual significativo, pero que se destina a exhibir sobre las tablas sus dimensiones ridículas y a acaparar la función de hazmerreír de un público urbano con el que la instancia de la enunciación está en flagrante connivencia.[6] Lo que resulta asombroso y todavía no bien dilucidado es dar cuenta fundada del paso en muy pocos años de la visión grotesca del aldeano cómico a la visión mítica del labrador protagonista. Una contribución muy interesante para establecer la conexión entre el último

5. Sobre este asunto sigue siendo básico la contribución de Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, CSIC, 1951, vols. IV, V y VI. Véase también Noël Salomon, *ob. cit.*, pp. 156-176, y *passim*.

6. N. Salomón ha analizado a fondo la función cómica del campesino ridículo como fruto de un enfoque exclusivamente urbano del campesino. (*cf.* «La perspectiva aristocrática y urbana» *ob. cit.*, pp. 56-90).

teatro renacentista y la comedia nueva es la que nos ofrece Jean Canavagio en su análisis de *Los naufragios de Leopoldo*, escrita por el actor y poeta Morales y estrenada en Madrid en 1594.[7] A pesar de rendirse tributo en esta obra a la visión negativa de la aldea, típica del teatro renacentista, a juicio del crítico:

> se introducen correctivos que tienden a modificarla: la dispersión de los rasgos cómicos en personajes demasiado complejos... como para confundirse con el estereotipo del bobo; los atisbos de una comicidad activa, incorporada por medio de retruécanos, dichos graciosos o acertijos, que la gente de corte celebra sin la menor ironía; por fin, la vehemente censura de la necedad rústica por un campesino que se diferencia netamente de sus vaqueros y cabreros: nos referimos a Paleolo, cuyo nombre, condición, modales y lenguajes corresponden con una evocación harto distinta de la aldea (*ib.* p. 138).

En efecto, las cualidades económicas y morales de este personaje lo convierten en una prefiguración del arquetipo del labrador de la madurez lopesca. Ya en la I jornada, oímos de su boca la lista más que respetable de sus posesiones: «...Dios loado / tengo infinito ganado / y mucho pan que cojer / Quanto en la tierra se cría / hacia esta parte dos leguas / es todo hacienda mía: / obejas, carneros yeguas / bacas, puercos, cabrería: / tengo tras estos palmares / muy gentiles olibares, / cien alaçadas de biña, / y un pedaço de campiña / coronado de almiares; / tengo en montes, con beçinos, / para dar fruta a mis gentes, muchos castaños y pinos, / y corrientes y molientes, tres paradas de molinos. Esto tengo y más que callo, por no poder numerallo...» (I, 945-966). En la jornada III, al dar a conocer el menú preparado para las bodas de su hija, se nos confirma la dimensión fisiocrática de Paleolo: «Sin que lo pida al beçino, / de mi cosecha y mi trato, / ¡gloria a Dios!, tengo buen bino, / tengo buen ganso, buen pato, / buen pollo, buen palomino, / buen capón, buena gallina, buen jamón, buena ceçina, / y de menudos de puerco / tapiçada todo en cerco / hasta el techo la cocina...» (III, 1302-1321). Ni que decir tiene, que al público urbano, habituado a experimentar las frecuentes escaseces de la ciudad, se le harían los dientes agua, imaginando el banquete aldeano. Canavagio afirma que en la obra se entrecruzan dos visiones contradictorias de la aldea y que «por muy alabada que sea la aldea, sale... incólume la superioridad efectiva de la corte» (p. 140). Así si la visión valiosa de la aldea es un elemento capital de la comedia nueva, presente en esta obra tardía del Renacimiento, está completamente ausente el conflicto entre corte y aldea, que es otro rasgo esencial de la comedia clásica. El compromiso entre corte y aldea que se proyecta en esta obra la coloca a contracorriente de la comedia de tema campesino, que se está cociendo en la última década del siglo

7. *Cf.* Jean CANAVAGIO, «Corte y aldea en los albores de la comedia nueva: un testimonio desconocido», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 135-144.

XVI y que va a establecer el modelo dramático indiscutible de la plenitud lopesca.[8]

Yo creo que las ambigüedades de esta obra ilustran, por una parte, el desfase entre producción artística y estructuras sociales: es bien sabido que los modelos artísticos sobreviven a los condicionantes socio-históricos que determinan su aparición; y por otra parte, nos proporciona el eslabón entre el teatro renacentista y la comedia clásica si los sistemas de valores subyacentes entre estos dos modelos dramáticos con respecto a la corte y a la aldea implican dos trayectorias invertidas, desde una visión elevada de la corte y de desprecio de la aldea a una visión eufórica de la aldea y disfórica de la corte, justamente el punto medio tiene que basarse sobre la ambigüedad y el compromiso.

EL ASCENSO SOCIO-ARTÍSTICO DEL LABRADOR

Para lograr que un personaje carente de valores quede investido con los atributos del valor, la instancia de la enunciación debe desplegar una actividad fuerte de persuasión. Puesto que la finalidad del hacer persuasivo es obtener un objeto de valor, el sujeto propone una estructura de cambio: para obtener algo hay que ofrecer algo. Frente al objeto de valor se pone el objeto de contravalor, representados respectivamente por la aldea y la corte. La actividad persuasiva, se orienta, estratégicamente, a hacer aceptar el objeto de valor, pero dispone de opciones tácticas, como es insistir sobre las ventajas de uno o sobre las desventajas del otro. Lo normal es utilizar en distintas dosis ambos registros. Sabemos que el poeta dramaturgo, para presentar a una luz radiante el espacio de la aldea, pone en juego la práctica semiótica de «apilamiento de signos», invirtiendo fuertemente sobre el componente lírico: *locus amoenus*, canciones, danzas, fiestas populares, bodas, bellos atuendos, etc. Frecuentemente, en un momento de plenitud y de alegría de los campesinos, se produce una irrupción brutal de los personajes del otro espacio, sembrando la desgracia y la desolación en la aldea; recordemos como ilustración de esto la llegada maléfica del comendador a Fuenteovejuna en fiestas. Se practica ampliamente la metonimia: la inserción del personaje en el *locus amoenus* produce una transferencia de las cualidades ideales del lugar a la persona, y a la inversa, la conducta opresiva de los personajes del espacio urbano transfiere sus cualidades negativas a dicho espacio. Una constante de este componente lírico es la inserción de un beatus ille, mode-

8. Canavagio subraya la dificultad de interpretar esta obra en su contexto socio-histórico: «Paleolo encarna evidentemente a aquel labrador rico que los arbitristas del Siglo de Oro consideraban ya, por aquellas fechas, como un posible recurso contra la crisis del campo y como el germen de una burguesía agraria capaz de limitar los estragos de una mentalidad esterilizadora. Pero el papel efectivo que desempeña en la acción revela por sí solo el reducido alcance de las iniciativas de aquel productor al servicio de unos cortesanos ociosos cuyas rivalidades mezquinas alimentan la acción» (p. 142).

lo textual que alcanza un enorme prestigio artístico a lo largo del siglo XVI:[9] casi todos los poetas se vieron obligados a escribir su propia versión del modelo; incluso sabemos por Francisco Salinas que era cantado por sus contemporáneos, lo que de alguna forma hace accesible el texto al público iletrado;[10] sin ir más lejos, en *El villano en su rincón* hay una versión abreviada del poema que interpretan los músicos durante la cena que ofrece Juan a su huésped real (II, 1865-75).[11] Otra peculiaridad de estos cantos es el intento de borrar las marcas mitográficas del modelo para actualizar el mito, reencarnándolo en la historia presente. Puesto que la interacción obra literaria/contexto histórico es dialéctica, podemos afirmar con N. Salomón que en las comedias de labrador ejemplar se produce un desbordamiento del contexto por parte de un grupo de comedias: la verdad poética del campesino ejemplar no sólo transfigura la verdad histórica sino que la hace alcanzar la universalidad del mito (pp. 704-705).

Un rasgo muy frecuente en los textos artísticos es el carácter isomorfo entre las partes y el todo: podemos observar cómo los principios organizadores de la totalidad se manifiestan en recurrencia a medida que vamos descendiendo de escalón en escalón hasta el microcomponente. La metáfora biológica de la homología entre organismo vivo, tejidos y células podría ilustrar lo que queremos decir. Si aceptamos esta hipótesis, las líneas maestras de la construcción artística pueden ser desveladas, desde los niveles inferiores hasta el nivel superior o a la inversa. Para facilitar nuestra tarea, vamos a concentrarnos en *El villano en su rincón.*

EL *BEATUS ILLE* EN *EL VILLANO EN SU RINCÓN*

Vamos a intentar probar dos puntos: 1) que las realizaciones textuales del *beatus ille* de la comedia clásica tienen rasgos específicos; 2) que toda la obra es realmente una realización en clave dramática del *beatus ille.*

1. La presencia del modelo en la comedia clásica ha sido señalada por varios críticos con anterioridad a la citada obra de N. Salomon, que sigue siendo el trabajo más importante.[12] Efectivamente, diseminadas a lo largo del texto dramático encon-

9. *Cf.* Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, CSIC, 1951, vols. IV y V.

10. *De musica libri septem*, 1577, pp. 276, 301 y 312 (*apud.* N. Salomón, *ob. cit.*, p. 168).

11. *Cf.* Lope DE VEGA, *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1963. Todas las citas de la obra van referidas a esta edición.

12. Sobre la presencia del épodo horaciano en la obra de Lope de Vega *cf.* Edward H. SIRICH «Lope de Vega and the praise of the simple life», *The Romanic Review*; VIII, 1917, 279-89; Kathleen GOULDSON, «Tree Studies in the Golden Age Drama», en *Spanish Golden Age Poetry and Drama*, ed. E. Allison Peers, Liverpool, 1946; con respecto a *El villano en su rincón*, Zamora Vicente dedica un par de páginas a lo que él llama «resonancias», «ecos» del poema horaciano (*ob. cit.* pp. XXXVIII-XLIII).

tramos realizaciones completas o parciales de nuestro modelo. La primera y más importante aparece muy al principio de la obra, corre a cargo del sujeto actancial y es emitida en un tiempo y un espacio igualmente privilegiados: se trata de la escena VI del acto I, es decir cuando la atención del público comienza a hacerse receptiva; la pronuncia Juan Labrador en forma de monólogo y ocupa él solo toda la escena.

Gracias, inmenso cielo,
a tu bondad divina!
No tanto por los bienes que me has dado,
pues todo aqueste suelo
y esta sierra vecina
cubren mis trigos, viñas y ganado,
ni por haber colmado
de casi blanco aceite
destas olivas bajas,
a treinta y más tinajas,
donde nadan los quesos por deleite,
sin otras, de henchir faltas,
de olivas más ancianas y más altas;
no porque mis colmenas,
de nidos pequeñuelos,
de tantas avecillas adornadas,
de blanca miel rellenas,
que al reírse los cielos
convierten destas flores matizadas;
ni porque estén cargadas
de montes de oro en trigo
las eras que a las trojes
sin tempestad recoges,
de quien Tú, que lo das, eres testigo,
y yo, tu mayordomo,
que mientras más adquiero, menos como;
no porque los lagares,
con las azules uvas
rebosen por los bordes a la tierra,
ni porque tantos pares
de bien labradas cubas
puedan bastar a lo que otubre encierra;
no porque aquella sierra
cubra el ganado mío,
que allá parecen peñas,
ni porque con mis señas,
bebiendo de manera agota el río,
que en el tiempo que bebe,
a pie enjuto el pastor pasar se atreve;
las gracias más colmadas
te doy porque me has dado
contento en el estado que me has puesto.
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.
Nací en aquesta aldea,
dos leguas de la corte,
y no he visto la corte en sesenta años,
ni plega a Dios la vea,
aunque el vivir me importe
por casos de fortuna tan extraños.
Estos mismos castaños,
que nacieron conmigo,
no he pasado en mi vida;
porque si la comida
y la casa, del hombre dulce abrigo,
adonde nace tiene,
¿qué busca, adónde va ni adónde viene?
Ríome del soldado,
que como si tuviese
mil piernas y mil brazos, va a perdellos;
y el otro, desdichado,
que como si no hubiese
bastante tierra, asiendo los cabellos
a la fortuna, y dellos
colgado el pensamiento,
las libres mares ara
y aun en el mar no para,
que presume también beber el viento.
¡Ay, Dios, qué gran locura
buscar el hombre incierta sepultura!
(350-424).

Sabemos que la asunción de un modelo artístico por un sistema socio-histórico impone al modelo una serie de modificaciones derivadas de las representaciones ideológicas sociolectales. El poema se ha convertido en este caso en una oración cristiana. En la matriz del sujeto, junto a los rasgos de índole moral se reserva un lugar preeminente y extenso a las cualidades de índole patrimonial: efectivamente, el rasgo más sobresaliente del sujeto de estos cantos de la comedia clásica consiste en tener. La atribución de la felicidad puede ser también objeto de transformaciones, impuestas por la necesidad de integrar el texto en la axiología del sociolecto cristiano y por la forma de la enunciación, como sucede en nuestro texto de *El villano*: todo el poema tiene como sujeto de la enunciación al sujeto actancial, que se realiza actorialmente por el lexema */labrador/*. El Bienaventurado aquel se transforma en ¡Gracias, inmenso cielo... Otra particularidad es la perspectiva desde el espacio eufórico, la aldea, frente a la perspectiva desde el otro espacio, que es habitual en el modelo.[13] Es coherente por esto que el sujeto de la enunciación dé muchas más pruebas de competencia en la gramática narrativa y en el vocabulario de la vida de la aldea: de las seis estancias que constituyen el monólogo, sólo una, la última, es consagrada íntegramente al programa narrativo del antisujeto; también por esta razón, los segmentos conjuntivos predominan ampliamente sobre los disjuntivos. Las formas actoriales del antisujeto son aquí /el cortesano/, /el soldado/, /el marinero/, pero en el desarrollo dramático vamos a ver solamente una oposición binaria de espacios y de personajes: corte/aldea, cortesanos/aldeanos.

No es el protagonista el único personaje delegado por la instancia de la enunciación para recitar el *beatus ille*. El reparto afecta a los moradores de los dos espacios opuestos. Durante la visita a la iglesia de la aldea, el rey descubre un curioso epitafio sobre una losa, que lo deja estupefacto: «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» (I, 735-744). Se trata de un segmento disjuntivo que oyen los receptores intra y extraescénicos de boca del rey. Observemos que como acto de lenguaje se han violado las condiciones de elocución, porque como epitafio sólo puede realizarse cuando se cumpla la condición *sine qua non* de muerte y enterramiento de Juan. Aunque el texto está en 3ª persona, el sujeto de la enunciación coincide aquí con el del enunciado. Lo que oímos es realmente la voz de Juan, magnificada por la lectura real. Desde el punto de vista de la acción dramática, podemos detectar en el epitafio la génesis de la acción: es la voz de un súbdito que desafía, sin pretenderlo, al

13. Recordemos que en el poema horaciano descubrimos al final que la voz de tenso lirismo que hemos oído pertenece al rostro de un usurero, que nada tiene que ver con la figura sublimada del labrador. Por otra parte es lógico que sea la voz del hombre que vive entre los muros de la gran ciudad el que tome consciencia de la pérdida de la naturaleza.

poder soberano del rey, y que obliga a éste a emprender una serie de acciones para desmentir la escritura tumbal. Esto no sólo lo inferimos del desarrollo de la acción, sino que lo manifiesta el rey a las claras: «Vamos; que Juan Labrador/ha de servir a señor,/y ver rey y todo en mí» (876-79).

A la salida de la iglesia, el séquito real interroga a unos aldeanos en la calle, y oímos de boca de Fileto, criado de Juan, el programa de vida del amo, que equivale a una repetición en estilo indirecto del monólogo crucial pronunciado por el protagonista (I, 787-830). Como colofón del interrogatorio es el propio rey el que nos identifica la información recibida con nuestro modelo textual: «¡Dichoso el que da leyes a su casa/y en sus umbrales tan contento pasa!» (829-30). Otra tirada de índole conjuntiva nos llega de labios del cortesano Otón, que refleja la acuciante nostalgia del hombre de la ciudad, evocando el dulce refugio de unas cabañas de pastores tras andar perdido por el monte en una noche de tempestad.[14]

Al principio del acto II, de nuevo la voz del rey, en un cuasimonólogo, nos revela su resquemor interno, su admiración y su «envidia pura», como él confiesa, ante el estilo de vida del villano (992-1022).

En la comida que Juan ofrece al rey bajo el disfraz de hidalgo, hay otra realización breve del poema interpretada por los músicos, en la que predominan los segmentos conjuntivos (1865-76).

Para aumentar la tensión dramática, en el enfrentamiento del cetro y el arado, símbolos emblemáticos de los dos espacios, van a aparecer también realizaciones del *anti beatus ille*. Hay por lo menos dos muestras tangibles: la más clara es pronunciada por Feliciano, el hijo de Juan, vestido ya con ropas palaciegas y seducido por los encantos de la corte: «No medra quien se acobarda,/ni tiene el ánimo precio./¡Dichoso el que alcanza a ver/del sol del Rey sólo un rayo/.../Como sin el sol el hombre/no es hombre, es estatua, es piedra,/ansí aquel que nunca vio/la cara del Rey...» (2637-47); la otra es también entonada por músicos en el banquete real: «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» (2880-85). Zamora Vicente subraya el aire melancólico que provoca la introducción del motivo de la muerte y del desengaño, que pone a la comedia en la pendiente hacia el auto sacramental (ob. cit., pp. XL y XLIII). El canto de los músicos, como toda la cena en que tiene lugar la actuación es el reverso de la medalla del otro *beatus ille* can-

14. «¡Qué mal, Finardo, conoces,/ si nunca te sucedió,/ llegar de noche mojado/.../ o perdido por el 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,/ 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 se ensancha». *El villano en su rincón* (952-975).

tado en la casa de Juan; es también la pequeña ceremonia que se ofrece a sí mismo por el acuciante desasosiego que le causó el epitafio y la inquebrantable firmeza del villano.

Los programas narrativos de la vida del campo, que en los poemas se muestran someramente apuntados, aparecen en la comedia con el relieve de la escenificación, las faenas de la labranza (301 y *ss.*), la de la vendimia, con la plasticidad y colorido de bodegón,[15] y sobre todo el vareo de aceituna con acompañamiento de canciones y danzas populares (III, escenas I y II).

CONCLUSIONES

Podemos afirmar que el monólogo inicial no solamente enuncia los temas que van a desarrollarse sino que prácticamente anticipa casi toda la andadura dramática de la obra. El ideal de vida proclamado por Juan Labrador en su parlamento se vincula ostentosamente a la inconmovible fijación del sujeto a su espacio: «Nací en aquesta aldea,/ dos leguas de la Corte,/ y no he visto la Corte en sesenta años,/ ni plega a Dios la vea,/[...]/ Estos mismos castaños,/ que nacieron conmigo,/ no he pasado en mi vida,/ porque si la comida/ y la casa, del hombre dulce abrigo,/ adonde nace tiene,/ ¿qué busca, adónde va ni adónde viene?» (I, 399-411). Es cierto que este ideal es de alguna manera contradicho en el desenlace al verse forzados, el héroe y su familia, a trasladarse a otro espacio. Hay algo de paradójico y, a nuestro juicio, de incoherente en este desenlace: en la carrera ascendente del labrador a expensas del cortesano, termina justamente convirtiéndose en cortesano. Zamora Vicente no ve incoherencia alguna y afirma: «En Lope todo queda superado, trascendido. Y asistimos al elogio total del vivir, en el campo y en el alcázar real» (*ob. cit.*, p. XXVIII). Pero esto equivale a negar nuestra propuesta de ver en la obra una realización dramática del *beatus ille*. Nos resistimos a interpretar el desenlace como una declaración de empate en la polémica corte contra aldea. Por lo pronto la distribución del espacio textual habla por sí misma: en números redondos, de los 3.000 versos de la obra, sólo los 400 finales están dedicados a la vida de corte. Toda la estrategia semiótica plasmada en el texto y, por supuesto, en la representación va dirigida a poner en valor la vida de la aldea desde el título hasta la distribución de personajes. En realidad toda la constelación de personajes gira en torno a Juan Labrador, el único con verdadera consistencia. El propio rey, aparte de actualizar su rol de rey, es una figura alucinada por la fuerza y grandeza de Juan. El

15. «Tú, Fileto, alcanza/ la más blanca y limpia cesta,/ y de unas uvas duradas/ que se vengan a los ojos/ y estén sus racimos rojos/ por las mañanas heladas,/ descubriendo como el sol/ el puro color del oro,/.../ Los pámpanos, de manera/ unos en otros asidos,/ con clavellinas tejidos,/ que vayan cayendo afuera/...» (319-341). Zamora Vicente ve aquí atinadamente un bodegón de Zurbarán, de Sánchez Cotán, o de otro de los pintores de la época (*ob. cit.*, p. XLVII).

artilugio contradictorio del desenlace no es más que una operación de contrapeso para conciliar las exigencias de la acción con las del mundo referencial evocado. En el universo soberano de la aldea, el verdadero rey, Juan, ha obligado a doblegarse a su poder al rey, que ha funcionado como el instrumento para resaltar la grandeza del labrador. Cumplido este objetivo dramático, es necesario darle una oportunidad al rey de mostrarse como rey, y aquí encaja la ida de Juan a palacio y el banquete real, donde la función de poder es reasumida por el rey. Pero incluso en la escena del banquete en palacio no falta el forcejeo entre los dos poderes: observamos que el rey no hace más que remedar paso a paso al anfitrión aldeano. En resumen, vemos que, aunque el capricho del rey obliga con fuerza mayor a Juan a quebrantar su firme designio de no salir de la aldea, la inserción coactiva de los aldeanos, más que arrancarlos de su espacio armónico tiene como efecto la transferencia utópica del universo aldeano a la corte.