

amorosa, son incapaces de evocar el amor como no sea riéndose un poco de él. Así sobreviene el desprecio y la burla por los entes de ficción. Todo es un problema evocativo. La literatura entera es un problema de evocación. Entre lo que realmente ocurre y lo que el escritor después evoca está la auténtica ganga y la auténtica grandeza de la literatura. Esto le pasa mucho a Delibes con respecto a sus personajes y a los asuntos generales del vivir. La propuesta, naturalmente, se puede elevar a fórmula de validez universal. Y quizá lo único razonable y permanente sea mirar la vida con los prismáticos al revés. Así la vida aparece ridícula y gris. Si se mira con los prismáticos derechos, la vida aparece hinchada y exultante. Hay que encontrar el término medio, es decir, hay que mirar sin anteojos y sin demasiados astigmatismos. Lo que pasa es que al final de la vida, ella misma se pone unos prismáticos de pánico y la gente envejece y se muere y no hace nada, nada. Pero entre tanto ha ocurrido una de las pocas divinidades atribuibles al hombre: el deseo de la persistencia, la lucha con la chispita de muerte en los ojos.

Para terminar, los cuentos más interesantes de Miguel Delibes son aquellos que escapan de la unilateralidad y sugieren—como «La conferencia»—el fondo múltiple y la dinamicidad permanente de los acontecimientos humanos. El cuento más extenso y que da nombre al volumen—«La partida»—describe la incorporación de un agregado de náutica a su trabajo en un carguero: psicología rural en contraste con la mentalidad de los marinos, recuerdos del muchacho, idealizaciones rotas, la vida monótona del mar. Hay abundancia de rasgos psicológicos, afortunadas frases sentenciosas, pero falta precisamente la caracterización profesional, mientras que la anécdota, ese asunto misterioso que justifica la palabra fin en un cuento, peca de trivial. En resumen, es interesante esta recopilación de cuentos, algunos ya conocidos de los lectores españoles.—EDUARDO TIJERAS.

NOËL SALOMON: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*. Institut d'Etudes ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1965, XXIV+946 pp.

Bajo tan modesto y vago título se encubre un libro extraordinario, una de esas grandes obras—grandes tesis en su origen—sobre cualquier aspecto de la cultura hispánica que de vez en cuando produce el siempre alerta y admirable hispanismo francés. Estas *Recherches*

no son sólo importantes en sí mismas, por su riqueza de contenido, su rigor y claridad expositiva y la constante amenidad de sus bien nutridas páginas, sino porque, indudablemente, van a constituir el punto de partida y de obligada referencia para numerosos investigadores futuros.

El profesor Salomon observó que en el teatro español aparecían más personajes campesinos que en cualquier otro europeo. Y decidió estudiar el tema, no solamente tal como se nos da en la comedia, sino en su relación con la sociedad, con la época histórica en que se desarrolló nuestro teatro clásico. Es decir, Salomon se propuso estudiar, junto al *cómo*, el *porqué* se presenta el tema campesino y sus modalidades o su evolución a lo largo del período considerado. Lope de Vega y los dramaturgos de su escuela constituyen el centro de su atención crítica, pero sin limitarse estrictamente a la noción de «escuela», pues no sólo investiga los orígenes del tema en el teatro de finales del siglo xv y en el del xvi, sino que tiene en cuenta la producción de autores como Cubillo de Aragón o Calderón, que difícilmente pueden ser encuadrados en la escuela lopesca.

El tema campesino aparece ya en las églogas de finales del siglo xv. Tema campesino, distinto del pastoril, aunque inevitablemente haya a veces concomitancias entre los dos. «Par opposition a la littérature *pastorale*, la littérature *rustique*, selon nous, est celle qui ne refuse pas de saisir dans la vie champêtre des éléments de réalité auxquels elle s'intéresse et qu'elle transpose esthétiquement. Ainsi sait-elle y puiser des notes comiques, burlesques, tragiques, poétiques, morales, lyriques ou pittoresques, même lorsqu'à la façon de la littérature pastorale elle fait de l'amour la grande affaire et du travestissement des personnages aristocratiques en bergers ou paysans une idée maîtresse» (p. XXI). Así delimitada, la literatura rústica triunfa netamente de la pastoril a lo largo del siglo xvii.

Cuatro grandes tipos rústicos aparecen en la comedia: el del campesino cómico, el útil y ejemplar, el pintoresco y lírico y el del labrador libre y digno, y a ellos corresponden las cuatro partes en que Salomon divide su libro.

El tema del campesino cómico es el que primero aparece, y el que más abunda en la comedia. Procede de los introitos primitivos, loas y pasos, pero ya en Gil Vicente (*Auto da Feira*, 1527) pasa interpolado—para descargar la gravedad del asunto tratado—al interior de la obra. Así lo heredarán Lope, Tirso y los demás dramaturgos del siglo xvii. «Estas interpolaciones—dice Salomon—son el cordón umbilical que une a la comedia clásica con el primitivo teatro castellano» (p. 10).

El campesino cómico suele aparecer bajo los rasgos del «bobo»; es glotón, dormilón, bebedor: un verdadero asno. Su animalidad, teológicamente, corresponde al cuerpo (y, por tanto, al pecado), mientras que los hidalgos representan el espíritu. Se trata de un bobo crédulo, miedoso, con rasgos cómicos muy definidos (aparece con frecuencia cubierto de harina), de burdos amores, cuya vida en escena—sus bodas, la dote rústica—constituye siempre una diversión aristocrática. El talento de los dramaturgos supo dar a este tipo convencional notas auténticamente campesinas. Cuando nos presenten campesinos dignos y trágicos, éstos conservarán rasgos de su primitiva comicidad estereotipada (las manchas de harina de Peribáñez, la resistencia de Cásilda, etc.).

En este sentido, el teatro español está dentro de una vieja tradición anticampesina europea, que desde la Edad Media se prolonga hasta bien entrado el siglo xvii. Es un teatro aristocrático en sus orígenes y esencialmente urbano en su desarrollo. Lo cómico está íntimamente ligado a la condición económico-social del poeta. Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente, dependían de la nobleza, que, respecto de ellos, ejerce su mecenazgo. El mismo Lope de Rueda, a pesar de su fama de popular, se mueve en ambientes cortesanos y aristocráticos. Los dramaturgos utilizan sus personajes rústicos para congraciarse con los señores. Las fiestas públicas y los espectáculos callejeros extendieron el teatro entre público más amplio. En tiempos de Lope de Vega aparecieron los corrales, con los cuales cambió en parte la situación económico-social del dramaturgo. Además, los corrales son coetáneos de la difusión de una corriente ideológica urbana favorable al campo. Aunque esto hace posible otro tratamiento del tema campesino, no desaparece la nota burlesca, bien recibida por gente emigrada del campo a la ciudad, gente que, al reírse de las costumbres aldeanas, trata de hacer olvidar sus orígenes.

Se ha dicho repetidamente, y con razón, que el teatro español no observa las unidades aristotélicas. Sin embargo, es aristotélico en su distinción entre tragedia y comedia; la primera, reservada a las capas superiores de la sociedad, y la segunda, a las inferiores. En el seno de la comedia de tema campesino, a la distinción entre noble-no noble, se añade la de campesino propietario-campesino jornalero, presente incluso en *Fuenteovejuna*.

Motivos repetidos de risa proporcionan la situación apurada del campesino en la ciudad, del campesino robado en una feria, disfrazado o con armas. Salomon puede decir: «La sottise, l'ineptie, la naïveté absolue, l'humanité primitive, l'horizon rétréci, la maladresse de gestes qui sont prêtés à la figure du rustre, pris en soi, ne sont

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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