UNA INTERPRETACION HISTORICO-SOCIAL DEL TEATRO BARROCO (I)

POR

JOSE ANTONIO MARAVALL

I. Carácter social de la comedia barroca o moderna

La literatura dramática española, desde fines del siglo XVI hasta muy entrada la segunda mitad del XVII, ofrece —junto a otros posibles valores artísticos y estéticos— un aspecto interesante en relación con la sociedad. No se trata de una referencia directa, como tantos —por ejemplo, un G. Huszar— han pretendido ver. Con ello queremos decir que no puede tomarse esa literatura, esto es, el género tal vez famoso de nuestra literatura llamada clásica, la «comedia» barroca, como una imagen fiel de la sociedad. Lo que sí advertimos inmediatamente, al considerar nuestro teatro del siglo XVII, es que se revela como un producto literario fuertemente condicionado por su base social. Pero, es más, se trata de una creación literaria que nace y se desarrolla con muy definidas finalidades sociales. Este es el aspecto de la cuestión que a nosotros nos interesa. Dicho en términos modernos, pero que estimamos se ajustan bien al caso, el teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva.

Que al llegar el último cuarto del siglo XVI empiecen a acondicionarse algunos locales en Madrid —como también en Londres— para llevar a cabo en ellos, permanentemente, representaciones teatrales (1), es algo que puede responder, si se quiere, a influencia de la Antigüedad, una más de las que trajo consigo el Humanismo. Pero eso no es todo. En principio, tampoco hay por qué negar que en su desarrollo literario la comedia respondiera en parte a la misma y general influen-

(1) Highet: *La tradición clásica*, trad. española. México, 1954: I, pp. 204 y ss. Aparte de la imitación grecolatina, tan patente en el Palladio que, sobre 1580, comienza la construcción del Teatro de Vicenza, Highet señala, como causa de la dedicación de locales especiales para las representaciones teatrales, la necesidad de dar cabida a un público cada vez más numeroso. Ya esto constituye un hecho nuevo que requería buscarle su motivación sociológica. Pero habría que referirse también a la necesidad de crear un distanciamiento y, por tanto, una perspectiva entre escena y espectador, respondiendo a un problema común a todo el arte y aun a toda la cultura del Barroco.

cia de clasicismo y que la imitación y emulación del teatro de los clásicos griegos y latinos haya dado lugar al surgimiento del teatro moderno. Ya sería necesario, sin embargo, recurrir a otras razones para explicar que antes de que acabe el siglo XVI, sobre las influencias clasicistas e italianas, se produzca en España el fenómeno de aparición de los temas de la historia nacional, la apropiación del contenido épico del *Romancero,* la exaltación de los valores que se atribuye la particular comunidad de los españoles y la variedad de metros, situaciones, tiempos, lugares, etc., que va a caracterizar la «comedia española» (2). Esta no es posible de entender sin considerar su función social de la que deriva su carácter.

El conjunto de las especiales condiciones sociales y económicas en que se encuentra España al empezar la época moderna, esto es, lo que en síntesis, y sirviéndonos de las conclusiones de los historiadores de la economía, podemos llamar auge económico precapitalista de nuestro siglo XVI —especialmente bajo forma de actividades mercantiles—, explica que se dé en la mentalidad de los españoles, en tales fechas, una preferente valoración de los modernos, un inicial progresismo antes de hora, fundado en la visión de la marcha de la historia como un avance hacia el presente. De las mismas circunstancias y, por consiguiente, de una mentalidad semejante, depende en parte el desarrollo de la comedia española con sus temas actuales y nacionales, con sus innovaciones técnicas que la singularizan, todo lo cual coincide con ese sentido general de inclinación modernista propio de nuestros siglos XVI y parte del XVII (3). Lo que no es incompatible con que ese modernismo se encauce hacia objetivos de restauración tradicional, según más adelante veremos, de muy opuesto signo.

El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se justifica a sí mismo como obra de los modernos, para los modernos. Se nacionaliza, en consecuencia de lo anterior, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles (4). Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad. Tales son, en su plenitud, los aspectos de la revolución de Lope de Vega. «Lope da categoría dramática —sostiene Menéndez Pi-

---

(2) Si bien la obra de Juan de la Cueva es la primera que ofrece estos caracterés, Bataillon supone que desde la segunda mitad del siglo XVI debió existir una abundante producción dramática en esa línea, hoy en su mayor parte perdida (véase su artículo «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», *Bulletin Hispanique,* 1935, XXXVII, pp. 329 y ss.).

(3) He tratado de este aspecto, sobre un amplio panorama cultural y social, dando su parte a la estimación de la lengua y de la literatura españolas, por «modernas», en mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad.* Madrid, 1967.

(4) Juan de la Cueva, Lope de Vega y Ricardo del Turia coinciden en ello.

dal— al hombre actual, a todo lo que los hombres de entonces pensaban y sentían» (5).

Mas no son éstos caracteres que aparezcan —algunos de ellos, también en Francia y en Italia— incondicionalmente o respondiendo a meras tendencias de evolución literaria. Se nos revelan como enlazados a una precisa significación social, ya que todo ello venía determinado por la razón de unos fines sociales que cumplir. Si el teatro español presenta los caracteres que se le vienen atribuyendo, se debe —en gran parte, al menos— a los objetivos de propaganda en que se halló comprometido. Si los productos de la cultura del Barroco, no sólo en España, sino en Francia y en otros países, coinciden en algunos de esos caracteres —por ejemplo, su inclinación modernista—, ello se debe, por de pronto, a que la cultura del Barroco, en todas sus manifestaciones —en teatro, como en pintura, como en política, etc.— está condicionada por los objetivos propagandísticos que le son propios. En una obra mía, publicada hace ya bastantes años, hice observar que los escritores barrocos —moralistas, políticos, etc.— acudían a técnicas de captación extrarracional (por tanto, a procedimientos que hemos de reconocer de naturaleza masiva y propagandística), para imprimir en las mentes ciertas creencias: de ahí la utilización de los «emblemas» y otros elementos plásticos (6). Ha sido probablemente Argan el primero que, con indiscutible acierto, se lanzó a emplear la palabra «propaganda» para ciertos aspectos de la cultura barroca (7). En otras ocasiones he intentado explicar el barroco como sistemático empleo de recursos de ese tipo, presentándolo como la primera cultura de masas (8). Refiriéndose al XVII francés, Thuau ha sostenido que en historia, en poesía, en toda una amplísima serie de panfletos, en la finalidad práctica que anima a tantos escritores de doctrina política, finalmente y de manera muy especial, en el teatro —que tanto interesó personalmente a Richelieu—, se lleva a cabo un gran esfuerzo por lograr el control de la opinión pública y desarrollar una amplia actividad de propaganda (9). La aplicación de estos puntos de vista al teatro barroco español, visto en conexión con la crisis de

(5) «Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva biografía», en el vol. *De Cervantes y Lope de Vega.* Col Austral, p. 102.

(6) Véase mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII,* Madrid, 1944, capítulo I, donde estudié la literatura de «emblemas» y otros tipos semejantes, en relación a la mentalidad de la época.

(7) Véase su obra *La Europa de las capitales,* ed. Skira, 1964; p. 23.

(8) En la Ecole de Hautes Etudes de París pronuncié una conferencia seguida de coloquio —noviembre de 1966— sobre *El Barroco como cultura de masas,* núcleo de mi estudio del mismo título que aparecerá próximamente.

(9) *Raison d'Etat et pensée politique à l'epoque de Richelieu.* París, 1966; páginas 225 y ss. Más adelante, el autor escribe: «La defensa e ilustración de su política exterior, Richelieu tuvo la idea de confiarla al teatro. Sin duda, su muerte le quitó la posibilidad de dar todo el desenvolvimiento que hubiera cabido a la utilización de la escena para difundir sus ideas»; dejó, sin embargo, un claro ejemplo: la obra alegórica *Europa,* cuya ejecución encomendó a Desmarets —p. 303.

nuestro XVII, la intenté en una comunicación presentada a un coloquio internacional celebrado en París, bajo la presidencia del profesor Mousnier, en diciembre de 1966 (10), que en estas páginas recogemos y ampliamos.

Si la comedia, y a la vez todo el arte barroco, se esfuerza en hacer obra «moderna» es porque con ello lo que se pretende es alcanzar, en su sensibilidad, en su ideología, a los presentes, a quienes se propone atraer a una concepción de la sociedad y de los hombres, en cuyos intereses se orienta, en su base social, la cultura barroca —decimos «atraer» y no «convencer», y en ello hay un matiz importante del que no podemos dejar de hacer mención y que a lo largo de este artículo se irá explicando.

Morel-Fatio dijo alguna vez de Lope, en quien la comedia alcanza su máximo significado, que no podía de ningún modo afirmarse que su teatro hubiera sido educador del pueblo (11). Ciertamente, no lo ha educado, pero sí ha contribuido a moldearlo, a configurarlo. No realizó una labor educativa, desarrollándolo intelectualmente y moralmente, pero sí contribuyó, ejerciendo sobre él una enérgica atracción, a fijar su modo de reaccionar ante situaciones decisivas de su vida colectiva. El teatro español tiene escaso valor pedagógico, a diferencia del francés, y la comedia carece normalmente de ejemplaridad (12). Los que en la época contemplaron nuestro teatro desde puntos de vista éticos, señalaron ya la pérdida de su función ejemplarizante y la progresiva desviación hacia espectáculos censurables (13). Las representaciones del

---

(10) Publicada, en traducción francesa, en el vol. *Problèmes de stratification sociale*. París, 1968.

(11) *La comédie espagnole du XVIIe siècle*. París, 1923; p. 68.

(12) Esta observación negativa tiene más importancia de la que parece. Desde *Las ranas*, de ARISTÓFANES, el papel educador del teatro era una cuestión decisiva sobre el valor de aquél. En los preceptistas españoles del siglo XVI se renueva el tema en función de su clasicismo (HUSZAR: *Corneille et le théâtre espagnol*, París, 1903; pp. 81 y ss., donde se destaca el papel de la preceptiva clásica en quienes escriben sobre la comedia en el Renacimiento español). Con un fondo sarcástico parece replantear el tema la novela picaresca, como para contraste con lo que se ve en la época: «eran las comedias antiguas representaciones ejemplares, libros que enseñaban a bien vivir y en cada palabra decían una sentencia, con que satisfecho el entendimiento, viendo a la vista ya el premio, ya el castigo, seguía el uno para evitar al otro» (YÁÑEZ ALCALÁ: *El donado hablador*, BAE, XVIII, p. 533). Ello nos obliga a buscar otra razón que la de una mera tradición clásica y pedagógica, y al reconocer en esto su novedad, no nos queda más que referirlo a las condiciones histórico-sociales de que surge.

(13) Con insistencia se hace mención de los escandalosos bailes que se incluían en las representaciones, para entretener y atraer a las gentes que a ellas acudían, haciéndoles olvidar, en cambio, toda exigencia artística. De ello protestaba LIÑÁN Y VERDUGO, *Guía y Avisos de forasteros que vienen a la Corte* (en la colección *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar; vol. I, p. 85). ROUANET publicó una curiosa documentación, de la que resulta que en una representación teatral dada en honor de Felipe III, en Toledo (1616), en la cual se puso en escena un auto de Valdivieso, lo que más gustó al público fue el baile de que estuvo acompañada («Un auto inédit de Valdivieso», en *Homenaje a M. Pelayo*, I, p. 57).

teatro francés y aun del italiano, sobre todo hasta 1600, van dirigidas en su mayor parte a un público escolar y culto, en la línea del humanismo académico y clasicista. Las del teatro español, desde muy pronto, se dirigen a la masa de la ciudad abigarrada (14) que forma la opinión pública en las sociedades en las que sistemas tradicionales de creencias y de ordenación jerárquica y de estratificación se encuentran más o menos relajados. Ortega, al caer, como tantos otros escritores, en la tentación de comparar el teatro francés y el teatro español, advertía que aquél era un arte de aristocracias y éste un arte popular, de manera que mientras el primero procura hacernos admirar los perfiles psicológicos de unas figuras ejemplares, el segundo atiende sólo a sacudir emotivamente una masa sin distinción (15). Pero añadamos que no se puede hablar de que el teatro español sea un arte popular más que en el sentido de que se destina al pueblo, pero no en el de que sea un arte hecho por el pueblo, y mucho menos —y en esto está lo importante— en el de que sea un arte que se oriente en los intereses del pueblo. Resumiendo por adelantado nuestra tesis, diremos que el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, de consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello.

En el siglo XV y comienzos del XVI, se da una fase de dispersión, si no de la propiedad como título, sí de las explotaciones agrarias y ganaderas (correspondería al momento democrático de la Mesta, de que habló Klein), fase que termina, desde la segunda mitad del XVI, con el recrudecimiento de una reacción que tiende a la formación de nuevas grandes concentraciones (16). En las mismas Cortes de la primera mitad del XVI se escuchan quejas por los comportamientos antitradicionales de clases populares, desde jornaleros a mercaderes. El resquemor de las Comunidades, tantas protestas ciudadanas que han dejado débiles ecos; el malestar frente a la sociedad española que empuja a tantos emigrantes a América, de lo que Las Casas da testimonio, hace necesario que se trate de remediar esa situación social por los nuevos afortunados y poderosos. La relación antitética entre ese movimiento de concentración, cuya reanudación señalamos, y la protesta de grupos populares y urbanos contra ella, significa más de lo que se supone al final de nuestro siglo XVI. Por eso se siente la necesidad de superar esa tensión, en be-

(14) Algo de esto observó ya MARTINENCHE: *La Comédie espagnole en France*. París, 1900; pp. 14 y ss.

(15) «Dos teatros», en *Obras completas*, III, pp. 395 y ss.

(16) El fenómeno ha sido puesto de relieve por RUIZ MARTÍN, en su comunicación *Formación y estructura del capitalismo (siglos XV a XVIII)*, presentada a un reciente Congreso de Historia Económica, de próxima publicación.

neficio de los propietarios y de la clave de bóveda del sistema, esto es, la monarquía absoluta. Y a esta circunstancia va ligada la comedia barroca, como vamos a intentar demostrar.

II. Un teatro en defensa de la sociedad monárquico-señorial

El teatro español es, ante todo, un instrumento político y social, no responde a una preocupación o finalidad ética e incluso es mínima la parte que en él se ocupa de temas religiosos. Cierto que la Iglesia se interesó también por el arma de polémica y propaganda que podía ser el teatro y hay un teatro religioso que es el de los autos, aparte de un cierto número de comedias religiosas. Pero Lope se ocupa en sus obras de pasiones humanas, de choques sociales, de problemas del mundo y, solamente en muy reducida proporción, de temas religiosos, incluyendo los hagiográficos, que muchas veces son puramente políticos. De Tirso de Molina, a pesar de su condición de fraile mercedario, y no menos de tantos otros autores, podría decirse lo mismo y aun en mayor medida (17).

En Francia, Corneille y Molière, cualesquiera que sean sus diferencias respecto a la concepción de una ética social y personal, son, sobre todo, moralistas (18). Los españoles, no, y es claro que ello no se debe a que faltara interés por el problema moral, como el ejemplo de tantísimos escritores jesuitas pone de manifiesto, sino que se debe a que el teatro se orientaba hacia otros aspectos de la vida común. Es curioso advertir, entre otros matices, la ausencia de sátira en el teatro —justamente, en el ámbito de una literatura que produce casos como el de Quevedo—. Esa sátira social que Molière cultiva, falta casi por completo en la comedia, la cual no nos ofrece más que ciertas burlas archiconocidas sobre algunos tipos secundarios, sin pretensión satírica alguna (19). Incluso en el caso de Ruiz de Alarcón que algunos han creído ver cargado de sentido moralizador y político, todo el escaso contenido, con tal carácter, en su obra, es inocuo, tópico y generalizador, para no comprometerse en ninguna crítica específicamente significativa.

Los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de conven-

---

(17) Quedan fuera algunos casos, como el de Mira de Amescúa o el de Calderón, que son más discutibles, y, claro está, el de los escritores religiosos, como el ya citado José de Valdivieso. Pero no olvidemos que en su aspecto público, la religión es, en gran medida, también *instrumentum regni*.

(18) Desde V. Vedel *(Corneille et son temps. Molière.* París, 1935) hasta Benichou *(Morales du Grand Siècle.* París, 1948) no deja de ser reconocido así.

(19) Lope aconsejará al escritor teatral, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, que se ande con mucho cuidado y muy encubiertamente en el empleo de la sátira, y en cualquier caso, que «pique sin odio».

ciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, orden que había que conservar, en cualquier caso, sin plantear la cuestión de un posible contenido ético. Claro que los que escriben para el teatro y, consiguientemente, para el pueblo, no se hacen cuestión de esto último, porque para ellos la autoridad política, sostenida por la autoridad eclesiástica —la Realeza y la Inquisición—, garantiza la validez moral de ese sistema de convenciones y mantiene su vigencia sobre la sociedad. Por eso, cuando, de todos modos, salten a escena algunos choques de un individuo o de algún grupo —por ejemplo, los habitantes de una villa— con tales convenciones, el autor que presente en su obra el testimonio de semejante conflicto, sin necesidad de razonamiento, lo descubrirá previamente resuelto por la intervención de la Monarquía o de la Iglesia.

Tal vez por la ausencia de dimensión ética pudo decir Vossler, refiriéndose a Lope, que en su obra hay situaciones dramáticas, pero no hay drama íntimo (20). Muchas veces se han repetido observaciones parecidas. Con carácter general sostuvo Pfandl que en el teatro español hay conflictos sociales, no problemas psicológicos (21). Claro que al desarrollarse en ese terreno, probablemente el teatro español se mantenía próximo a su raíz «antigua» o «clásica», mucho más de lo que suponía el hecho de respetar o no las tres unidades —que por otra parte no habían sido nunca demasiado clásicas— (22). Clásicamente, lo propio de la tragedia, dado que tal es también el fin de la vida, consiste en una cierta manera de obrar, no en una manera de ser. Según ello, los personajes reciben sus caracteres en razón de sus actos, y no al revés. Tales actos, y no otra cosa, son el objeto de la tragedia. Por sus caracteres, los hombres son de tal o cual manera, pero por sus acciones son venturosos o desgraciados y en ello consiste la materia dramática (23). Coincidiendo con esto, aprovechando ese planteamiento de

---

(20) *Lope de Vega y su tiempo*, 2.ª ed., trad. española, Madrid, 1940; p. 175. VOSSLER aludía particularmente a *El peregrino en su patria;* pero la observación es válida para toda la creación lopesca.

(21) *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro.* Barcelona, 1933; trad. española de J. Rubió.

(22) Las irregularidades o libertades de la comedia española, a nuestro parecer, no son tanto producto de descuido, según equivocadamente se ha estimado a veces, como revelación de una nueva técnica de lo «irregular», de lo inacabado, de lo feo incluso, adecuada a una nueva sensibilidad, y cuyas posibilidades de causar efecto sobre la psicología humana son perfectamente conocidas del artista barroco. Los preceptistas valoran superlativamente las comedias: Carvallo estima que se hacen con «divina traza»; Tirso las cree de mayor perfección que las que se sujetan a reglas; González de Salas las coloca por encima de todo el teatro antiguo; Agustín de Rojas hace su defensa por lo que tienen de nuevas. Ellos sabían muy bien que eran resultado voluntario de los resortes que el artista barroco domina.

(23) *Poétique,* 1450-a (ed. y trad. de *Les Belles Lettres.* París; p. 38).

raíz «antigua», el teatro español se hace cuestión de los comportamientos y acciones de los hombres y de los grupos, tratando de demostrar que, obrando de una manera o de otra manera, pueden alcanzar o no a vivir felices, según su inserción en el sistema social en que se encuentran. Sistema social en el cual las posibilidades de la felicidad están garantizadas por el respeto recíproco a ese orden de la sociedad y al puesto que a unos y a otros corresponde y que lleva tras sí el mecanismo coactivo de la autoridad suprema que lo restablece en caso de violación.

El teatro ha tenido siempre un lado político. Teatro y política van juntos o muy próximos. De ahí que, con frecuencia, escritores políticos, desde Aristóteles a Rousseau y a Sartre, se hayan ocupado de aquél, escribiéndolo o escribiendo sobre él. En España, abriendo la época a que nos vamos refiriendo, recordemos al P. Juan de Mariana y a cuantos participaron en la encendida polémica que desde fines del XVI se planteó entre nosotros sobre la honestidad y la licitud de las representaciones teatrales. A pesar de que quienes se opusieron a ellas, fueron gentes de relieve, el teatro siguió siendo fomentado, y si en 1646 llega a predominar la corriente adversa y se cierra los espectáculos teatrales, muy poco tiempo después vuelven a tolerarse y, desde 1651, de nuevo las comedias son autorizadas y propagadas, coincidiendo con la triste fase de derrota en la Guerra de los Treinta Años y con todo el malestar social de esos años de crisis. Esa rectificación en la fecha de 1651 nos parece muy significativa: revela la eficacia de propaganda político-social que se atribuía a la comedia, por las más altas autoridades, lo que para ellas prima sobre razones morales o de índole semejante. Creemos que con ello no se pretendía sólo distraer a un público al que tantos pasquines y libelos trataban de soliviantar, sino de robustecer la ideología colectiva y fortalecer el establecido sistema de distribución de los poderes sociales que debió considerarse amenazado. En tales circunstancias, hubo de acudirse al teatro como instrumento de acción sobre las masas, función en la que había encontrado la razón social de su auge desde la crisis de 1600.

Cuando se habla del carácter «nacional» que el teatro español ofreció, hay que referirlo a ese hecho de que la comedia acertó a ser, por sus características barrocas, un medio de influencia sobre multitudes. Ya hemos hecho alusión antes al barroco como cultura de masas, en la que por vez primera se plantean problemas de comunicación masiva —así lo vengo sosteniendo en mis cursos universitarios, de años atrás—. Y el teatro de la época responde plenamente a tales características. Hay efectivamente en el teatro barroco español un fondo comunitario que

se manifiesta en forma del sentimiento protonacional (24). De ahí que lo elogiara un escritor como Pérez Galdós, de un nacionalismo democrático más o menos en la línea de Renan. Galdós estimó que el teatro lopesco pinta «las grandes conmociones del alma» y «los más visibles caracteres de la sociedad», porque sobre todo hay en él «inspiración nacional»: en sus obras vive un pueblo con sus héroes (25). Más recientemente, Azorín ha insistido en que el teatro «clásico» nos da la fiel estampa de la sociedad española en su tiempo (26). Tal vez diríamos mejor, la imagen de la sociedad que los grupos dominantes y a su cabeza la Monarquía se esforzaban por imprimir y conservar en las mentes de todo un pueblo, probablemente para evitar o rectificar ciertas desviaciones críticas. Creo que no hay que idealizar de otra manera la comedia. Y que en ella no hay que ver ni la imagen auténtica de los valores, según los cuales, en alguna proporción, estaba constituida y vivía la sociedad española, ni siquiera aquellos a los que aspiraba. Nos da un conjunto de mitos en los cuales se apoya ideológicamente la realidad establecida; por consiguiente, con todo el enmascaramiento de la realidad que una ideología así constituida lleva aparejado, sin que tengamos que recurrir con esto a una crítica marxista.

En una reciente obra sobre la materia, Ch. V. Aubrun considera, no obstante, que el teatro español tiene tal carácter comunitario que en él se funden público, actores y autor en la común adhesión a una ideología, tal vez mejor, a una mitología activa. La comedia, formulando para sus espectadores una mentalidad que contribuye a imponer y difundir en las gentes y apelando a sus sentimientos y a sus instintos, les arrastra a adherirse a las soluciones más conservadoras de los problemas que plantea en la escena y que son siempre problemas colectivos, sociales. En primer lugar, las tensiones entre autoridad y rebeldía, que por uno u otro giro, se resuelven siempre a favor de la primera, como factor de justicia armonizadora.

«Esta literatura dramática —añade Aubrun— en la que se expresan normas, juicios, reglas de conducta, respondía a la espera, a la aspiración, a la necesidad de las masas a las cuales se dirigía. Satisfacía su voluntad de orden y de disciplina moral, su deseo de entenderse sobre los principios de su vida colectiva.» Ni siquiera el gracioso pone jamás en duda los fundamentos del orden social. Con la comedia se vino a conseguir que, acudiendo al teatro, la multitud española buscara y de antemano esperase encontrar en ella una prueba plásticamente comprobable de la

(24) De ello he hablado en mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad,* capítulo IV de la parte tercera.

(25) Capítulo XI de su novela *La Fontana de Oro.*

(26) «El teatro clásico es una síntesis de toda la vida española», *Una hora de España.*

«validez de su sistema social de valores» y llegase a creer que podía reconocer en la comedia una «justificación de su manera de vida» (27).

En definitiva, yo me inclino más bien a ver —y no creo que esto contradiga los puntos de vista de Aubrun— que esa «ideología conservadora y conformista» de la comedia española responde al inmenso esfuerzo por contener en sus líneas tradicionales la sociedad señorial y monárquica, en una nueva fase de reacción, o sea en la fase de esa *montée seigneuriale* de que ha hablado Braudel, la cual se contempla por toda Europa en los comienzos del XVII. El auge económico y la movilidad social —con su correlato de desarrollo intelectual— que el siglo XVI había conocido en España, se liquidó con esa «reacción de los elementos de la sociedad estática» (28) que desde las últimas décadas de tal centuria se está produciendo entre nosotros, para alcanzar toda su fuerza desde 1600 hasta la segunda mitad del siglo XVII (29).

III. Esquema del orden social tradicional. Crisis y restauración.

Sabido es que la sociedad tradicional, en la Edad Media, se había basado en la idea de que a cada persona le tocaba una función social determinada y fija; que, según tal función, le correspondía una posición social definida; que ésta llevaba aparejada una participación debida y natural, de cuyos límites no era justo salirse, en la posesión y el disfrute de los bienes económicos; que todo ello venía determinado por una procedencia familiar, y que conforme a tales circunstancias, incambiables de suyo, le pertenecía una educación, la posesión de una cultura. Todo ello atribuía un modo de ser o naturaleza, hasta el punto de que los sentimientos y las virtudes correspondían exactamente a esa definición social de cada uno. Como proyección externa y recognoscible por todos de ese conjunto de datos personales, identificables con un emplazamiento estamental, cada uno debía usar aquella indumentaria y presentarse de tal manera ante los demás, que pudiera precisarse en seguida su colocación en la escala social. Todo va, pues, sujeto a una misma ordenación. La función y posición de la aristo-

(27) Charles V. Aubrun: *La Comédie espagnole: 1600-1680*. París, 1966; las citas en pp. 27-28, VI, 112 y 37, respectivamente.

(28) Véase mi obra citada en la nota 24, pp. 91 y ss.

(29) Claro que esto no pasa sin una cierta erosión del honor caballeresco, que inicia su transformación en una concepción cuya base estará en un sentimiento personal, íntimo, de origen burgués. Así oímos a una aldeana —aunque resulte también una fingida aldeana— en la comedia de Moreto, *Primero es la honra:*

Muy bien sé lo que es honor,
que también allá en el pueblo,
el cura nos lo predica.

cracia significaba, no ya como presunción, sino como determinación natural —por mucho que a veces contradijera toda experiencia— la riqueza, la cortesía como educación social de fondo, la sabiduría, el amor y el honor, y toda una constelación de virtudes —la generosidad, el valor, la justicia, etc.

Esta correlación entre múltiples términos en que se basa la distribución de los grupos sociales en el Medievo ha sido expuesta muchas veces —entre otros, muy sistemáticamente por E. Lousse (30). Aquí no podemos más que remitirnos a esos estudios. Pero sí necesitamos añadir que la literatura coetánea da testimonio de esa concepción ordenada, que somete a la misma jerarquía las cualidades morales, intelectuales, profesionales y económicas. *Bens, bondat, linatge* son los aspectos conexos de la persona què enuncia a comienzos del XV el poeta Ausias March. También Gil Vicente, en su más famosa obra —la *Tragicomedia de Don Duardos*— pone en labios de la dama esta advertencia al fingido jardinero que le habla en términos de discreto enamorado:

Debes hablar como vistes
o vestir como respondes,

palabras que exigen, incluso en materia tan lírica como el amor, la sumisión exacta al encuadramiento estamental de cada uno, incluso con interna aceptación del mismo. Pero sobre 1500 la situación, en dependencia del desarrollo económico que se alcanza en el occidente europeo —y muy particularmente en Castilla— viene a ser muy otra. Hace unos años estudiamos *La Celestina* —primera gran obra de nuestra literatura dramática, cuya versión definitiva queda establecida en la edición de 1502— como manifestación de la protesta que se sienten capaces de levantar las fuerzas de un vigoroso individualismo, despertado en la crisis del Renacimiento, contra el orden tradicional, protesta que han hecho posible el incremento del índice de movilidad social que se experimenta y la correlativa conciencia de este fenómeno que algunos textos denuncian (31).

Ese orden tradicional y estático que en el XVI ha entrado en crisis y contra el que se producen ataques por todas partes —ataques con la pluma o con las armas— (32), consistía en afirmar, resumiendo, el aspecto que aquí nos interesa, la rigurosa correspondencia entre posición social y valores personales. Y es esa correspondencia, que en la época

(30) «La Société d'Ancien Régime», Lovaina, 195.
(31) Véase mi obra *El mundo social de La Celestina*. Madrid, 1964.
(32) En tal sentido he interpretado las reivindicaciones políticas y sociales de las clases populares, en el levantamiento militar de las ciudades castellanas contra Carlos V. Véase mi obra *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*. Madrid, 1963.

del Renacimiento español se ve seriamente amenazada, y de la que, en unos momentos, se diría que empieza a ceder (piénsese en tantas críticas contra el sistema de la nobleza heredada y en la política de alejamiento de los nobles que practican en cierta medida los reyes del siglo XVI); esa correspondencia, decimos, es la que en los últimos años de esta centuria pasa a ser reafirmada de nuevo, como base de la restauración de la sociedad señorial que alrededor de 1600 constituye la nueva faz de la Monarquía absoluta en España (33). En el último período de la Edad Media es un frecuente fenómeno el de la colisión entre señor y aldea o villa, tensión que al comenzar el siglo XVI se diría se va a ir resolviendo a favor del segundo término, pero en la que, al final de esa centuria, son las fuerzas del señor las que ganan eficazmente terreno. «Estudiar los trastornos de esta época y, después, la reconstrucción que más tarde se lleva a cabo, es seguir la historia del conflicto entre señores y comunidades campesinas y apreciar cómo, según las regiones y las circunstancias económicas, evoluciona este equilibrio. Así se explican tal vez —sostiene Heers— las transformaciones en el régimen de la propiedad y de la explotación e incluso las transformaciones del paisaje» (34). Pero, sobre 1600, esos cambios han cedido en beneficio de los grupos de grandes propietarios —que no son ya, sin más, ni los del siglo XV, ni como ellos—, pero que son los titulares de un nuevo régimen señorial, en beneficio de los cuales se ocasionan tantas de esas alteraciones paisajísticas a las que alude Heers: esas roturaciones de baldíos, bienes de propios, comunales, etc., de que tantos economistas se quejan (por ejemplo, Caxa de Leruela) o se lamentan de que se hagan en provecho de los ricos (ejemplo, Pedro de Valencia).

Si al terminar la Edad Media se caminaba en el sentido de liberar las energías sociales del esquemático *ordo* medieval, al terminar el siglo XVI se diría que la dirección se ha invertido, y se busca subordinar las fuerzas del individuo en la sociedad a un régimen de estratificación cerrada, según fórmulas jurídicas de privilegio. Sin embargo, nuevos tendrán que ser los medios y nuevas, en parte al menos, las líneas del sistema que se piensa en restaurar.

Esta tarea de reconstrucción de un equilibrio social, en las nuevas condiciones de predominio que se imponen, requiere considerable esfuerzo. En la campaña de fortalecimiento de la sociedad señorial está comprometido todo el teatro barroco. Porque de una cosa es necesario

---

(33) Sobre la restauración en el orden económico y político de los poderes señoriales —nunca realmente eliminados antes— en la España posterior a 1600, véase DOMÍNGUEZ ORTIZ: *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid, 1963.

(34) *L'Occident aux XIVe et XVe siècle. Aspects économiques et Sociaux*. París, 1963; p. 85.

darse cuenta. Aunque nunca había sido superada la constitución aristocrática del gobierno y de la economía, no en balde habíase pasado por la crisis del Renacimiento, individualista y moderno. Después de éste, el régimen aristocrático-monárquico ya no podrá ser en ningún caso una mera repetición del Medievo, haciendo permanecer poco menos que intacto un modelo corporativo; ya no se podrá mantener de una manera natural el orden cerrado de los diferentes grupos sociales, como producto espontáneo. Sobre 1600 la sociedad monárquico-señorial reorganizada no podía reducirse a repetir sin más la imagen de la sociedad feudal en España y no tanto por la razón de que la sociedad española, y especialmente en Castilla, no había sido nunca plenamente, ni siquiera en el alto Medievo, una sociedad estructurada según el principio del feudalismo, como por la de que la renovación de la sociedad aristocrática se producía en unas circunstancias que, en cualquier caso, eran complenamente otras. La vuelta al sistema de los poderes económicos y sociales tradicionales no podía reducirse a restablecer la estructura medieval. Había que operar con nuevos procedimientos, y había no menos que buscar una ampliación de la base sustentadora del sistema, incorporando a ella nuevos grupos. Ahí estaban los labradores ricos, cuyo número, si no era grande, había crecido hasta hacerse apreciable; y los nuevos propietarios de tierras, que, dado el carácter que esta propiedad tenía de antiguo y volvía a adquirir, revitalizada, en la época, suponía de suyo un a modo de ennoblecimiento. Pero esa misma ascensión económica y social de los villanos ricos y propietarios territoriales que habían aumentado en número y fuerza, si bien no tuvo caracteres revolucionarios, tampoco se plegaba a los cuadros rígidos de la sociedad medieval: contribuyó —ha observado Salomon— a demoler los privilegios esclerotizados de los hidalgos de viejo cuño y se integró en el sistema de la monarquía señorial, alterando el régimen de la nobleza rural —añadamos, de paso, que, al pronto, para darle mayor eficacia y capacidad de mantenerse, efecto que se conservaría hasta la revolución del siglo XIX—. Pero no en balde, como el propio N. Salomón reconoce, «el sistema monárquico señorial marcó en relación al sistema señorial un paso adelante» (35). Aunque a partir de 1600 los poderes señoriales se vean vigorizados, nunca la situación podrá ya reducirse a lo que en siglos atrás había sido (36). La restauración del orden soportará siempre en

(35) *Recherches sur le thème paysan dans la comédie au temps de Lope de Vega.* Burdeos, 1965; p. 744. El uso en algunos casos del concepto de sociedad feudal en sentido muy amplio, amparado en la terminología de K. MARX, es inaceptable. Se trata de una simplificación equívoca que induce a confusión.

(36) Al hablar con frecuencia en estas páginas del régimen monárquico señorial restaurado, no hacemos referencia a lo que BODIN (y con él muchos bodinistas) llamó *monarchie segnueriale,* en tanto que gobierno patrimonial de un rey fundado en relaciones serviles, frente a la *monarchie royale,* definida por el sistema de legalidad de la monarquía absoluta. Esa monarquía española —y, en

adelante un carácter polémico y tendrá que responder a la interna inquietud de grupos y personas que no dejarán de conservar una cierta conciencia crítica. Por eso, va a hacer falta ahora una labor de propaganda que contribuya a encerrar de nuevo a las conciencias en los cuadros fijos y bien definidos del orden estático de los estamentos. No basta con la coacción externa, sino que en una época que ha conocido, o por lo menos sospechado, la posible fuerza de los movimientos de opinión, hay que buscar la adhesión de ésta, por los procedimientos de captación de voluntades, cuyos resortes psicológicos en el XVII llegan a ser muy bien conocidos y su manejo es justamente lo que define, a nuestro parecer, la cultura del Barroco.

IV. La imagen de la sociedad en la innovación dramática de Lope y sus seguidores

La comedia española, hemos dicho antes, presenta conflictos sociales y no problemas psicológicos. Cierto que no se comprende bien cómo un violento conflicto social no suscite una fuerte sacudida íntima, y en este sentido las investigaciones psicoanalíticas, intentadas parcialmente sobre nuestro teatro por Constandse, creemos que pueden ser fecundas y el solo hecho de que puedan plantearse denuncia un innegable contenido psicológico en la materia (37). A nosotros nos interesa, sin embargo, el aspecto social. Bajo la enérgica presión, planteada en muy variados aspectos —especialmente, como presión ideológica— con que había de imponerse la reacción monárquico-señorial del siglo XVII, se habrían de producir fuertes tensiones. Traducida en los severos intentos de restablecer una estratificación cerrada, con carácer aristocrático y tradicional, venciendo para llegar a ello los impulsos individualistas recién liberados —para lo cual se utiliza el teatro como instrumento de propaganda— en muchos puntos de la esfera social se habían de producir situaciones conflictivas. La relajación y el desorden de la vida moral que se observa en la sociedad madrileña del XVII son a la vez consecuencia y prueba de tales tensiones. Y en el teatro aparecen testimonios de ese mismo estado, hasta el punto de que los tales constituyen la materia dramática por excelencia de la extensa, desbordante producción para la escena de nuestros escritores barrocos. Conflictos de amor, de honor, de obediencia filial, de sumisión vasallática, hasta de rebeldía contra el rey —tensiones que, no sin fundamento, como acabamos de

---

general, europea —del siglo XVII es una «monarquía real», sólo que para mantenerse social y económicamente considera necesario restaurar los poderes de los señores, en la esfera de la propiedad y de la jurisdicción, si bien dentro de los límites que les impone el acatamiento incuestionable a la potestad soberana del monarca.

(37) *Le Baroque espagnol et Calderon de la Barca.* Amsterdam, 1951.

decir, se ha ensayado tratar con interpretaciones freudianas—. La parte que en la comedia corresponde al amor, no vista como lírico sentimiento, sino como causa de un choque social, es un indicio claro acerca de la base problemática de la comedia: el amor proporciona fácilmente ejemplos de conflicto entre el individuo y las fuerzas sociales dominantes y alienadoras.

La comedia, dado el amplio campo sobre el que pretende proyectarse y sobre el que efectivamente se proyectó —de ahí, como ya dijimos, su llamado carácter nacional—, nos da una versión amplísima a su vez de la sociedad. Lope consideraba ya que una de las manifestaciones de superioridad de la comedia nueva o española radicaba en la variada pululación de personajes de diferente papel y posición. Si se hiciera la lista de profesiones y tipos sociales que salen a escena o que son mencionados sobre las tablas en la producción de nuestros comediógrafos del XVII, tendríamos un repertorio casi total de las modalidades de trabajo en la sociedad de la época. Es posible que algunas faltas se observaran, al llevar a cabo tal estudio —aunque no, ciertamente, los ejemplos de ausencias que en algún caso se han citado serían los casos de faltas que efectivamente comprobáramos—. Precisamente, en esa irrupción del abigarrado mundo social en sus escenas, está una de las notas distintivas de la comedia. Huszar comparaba este aspecto con la muy medida y voluntaria reducción de tipos sociales en el teatro de Molière; siguiendo a Jules Lemaitre, se preguntaba dónde están en la obra de aquél el financiero, el juez, el magistrado, el abogado, etc. Podríamos añadir muchos casos de ausencia más: la del rufián, la cortesana, el rico labrador, el navegante, el villano, el artesano y otros muchos. Frente a esto —y la referencia podría extenderse a la mayoría de escritores dramáticos de la Europa de su tiempo— en la comedia barroca española desborda una pululación de gentes de toda clase. Es más, Huszar dudaba de si, por esa su acentuada condición de *tableaux de moeurs* de una época y de un país, la comedia no estaba incapacitada para darnos una versión universalmente válida de lo humano (38).

Llama la atención, sin embargo, que a pesar de esa pululante variedad de oficios y ocupaciones y, paralelamente, de rangos y posiciones, en el *Arte nuevo de hacer comedias* que Lope escribiera como preceptiva del nuevo teatro —y de textos de Tirso, de González de Salas, etcétera, que en cierto modo tienen un carácter semejante, podría decirse lo mismo— no se encuentren apenas, o más propiamente, no se encuentren, sin más, determinaciones estamentales que definan a los personajes y que deban traducirse en diferentes modos de ser tratados

(38) *Molière et l'Espagne.* París, 1907; pp. 280 y ss.

por el arte dramático. Hay diferencias de personas, de valores individuales, de sentimientos —a las que se ligan en la preceptiva lopesca la diferencia y variedad de metros, tan característica de nuestro teatro—, y las diferencias de otro tipo palidecen frente a esas otras, no conservando relevancia más que las procedentes del medio y de la educación. Con razón pudo observar hace ya tiempo Vossler que las formas poéticas y retóricas, los modos de expresión lingüística y no lingüística y hasta los contenidos de pensamiento, apenas hacen referencia en Lope y sus seguidores a la condición social de las personas, a su función objetiva y su rango (39). Esto que acabamos de decir parece estar en oposición con la tesis hacia la que orientamos nuestra argumentación. Pero téngase en cuenta que, en las circunstancias de la nueva época, no se trata de aniquilar las energías sociales que modernamente habían despertado, sino de recogerlas y encauzarlas hábilmente en defensa de un sistema de intereses contrario a ellas mismas, lo que requería el ingenioso juego del dramaturgo.

Todavía pocos años antes de la revolución lopesca sostenía López Pinciano el criterio tradicional de ordenación social en el teatro:

> La tragedia es una acción representativa, lamentable, de personas ilustres...; la comedia es una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes» (40).

Pero Lope partiría de la referencia a esa tradición para negarla. Antes la comedia trataba

> *Las acciones humildes y plebeyas*
> *y la tragedia las reales y altas,*

pero ahora ya no puede ser así. Martinenche se planteó la cuestión; pero, a nuestro entender, no encontró su propio sentido, enraizado en la situación de la sociedad española de la época (41). Hurzar observó que la tragicomedia (carácter que presentan una gran parte de las producciones españolas) era un género libre, por hallarse exento de reglamentación en las preceptivas clásicas. Esto nos hace pensar que resultaba más fácilmente adaptable a las conveniencias del verdadero programa de acción social que pretendía el teatro. En relación con ello, tal vez la gran innovación —aparte aspectos más banales como los que Martinenche señala— de Lope consiste en introducir al pueblo en la escena, haciéndole participar, en cierto modo y medida, en los valores de la capa superior y atrayéndole por ese camino a la defensa de los mismos;

(39) *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro.* Madrid, 1934; páginas 43-44.

(40) *Philosophia antigua poética* (1596), reedición de Madrid, 1953; t. I, página 241.

(41) *La comedie espagnole en France de Hardy a Racine.* París, 1900; p. 48.

consiguientemente, a la de una sociedad de la que se da por supuesto que únicamente en su régimen podrían darse aquéllos. Esa posible participación en valores superiores por parte de inviduos de capas bajas, se afirma y se niega contradictoriamente en los versos de la comedia barroca, revelando así el carácter conflictivo de la cuestión. En *La moza de cántaro,* si Lope hace declarar al enamorado que nadie puede resistir al amor, que éste no repara en desigualdades, no deja a la vez de descubrirnos un interno conflicto dentro de su pecho al considerar la «bajeza» —referida al estrato social— de la persona en que ha puesto su amor, asombrándose de que la naturaleza haya puesto un alma tan hermosa en vaso de tosco barro, no de límpido cristal; de que haya derrochado tanta belleza empleada sin «la calidad y la sangre»; por eso, muy extrañado de lo que ve, se pregunta el mismo enamorado:

... si en esta mujer
no está oculta la nobleza,
la calidad y la sangre
que por lo exterior se muestra
¿qué es lo que quiso, sin causa,
hacer la Naturaleza?

con lo que se nos viene a dar por supuesto que es un proceder antinatural, inexplicable, sin causa lógica, producir ciertos valores y virtudes en un sujeto cuando no responden a los principios que diferencian las jerarquías sociales. Discutir esta cuestión y sugerir que puede haber casos en que tal contradicción entre calidad social y calidad personal se produzca o pueda parecer que existe, es uno de los propósitos de la comedia —sobre esto y sobre el papel que en este nuevo planteamiento corresponde al tema del amor, volveremos en seguida.

La comedia nueva o española introduce «oficios mecánicos» y llega, por ejemplo —tal es el ejemplo que Lope cita—, a presentar la hija de un herrero como sujeto capaz de amor. Así es como

... mezclamos la sentencia trágica
a la humanidad de la bajeza cómica,

con lo cual se da el trasplante de un sentimiento aristocrático, como es el del amor, al estamento bajo o llano de los que se dedican al trabajo artesanal; en consecuencia, del plano de la tragedia al de la comedia. Creo que el término «tragicomedia» que adoptan tantas producciones del teatro español da expresión a esa mezcla estamental que Lope reconocía (42).

---

(42) El «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» fue editado por Morel-Fatio, *Bull. Hispanique,* III, 1901.

Hatzfeld ha hablado del descubrimiento, por los escritores del barroco, del interés que la gente que trabaja puede ofrecer y del valor artístico que puede hallarse en la contemplación de un taller, a cuyo efecto cita obras de Cervantes y de Velázquez (43). Vemos por lo que antecede que el teatro revela la misma novedad. De esta manera, en la comedia todos aparecen implicados en ese gran drama de mantenimiento de un orden social que en la escena viene a acabar siendo siempre el grande y único argumento que se representa. Implicados todos, decimos, pero no igualados. La gran contradicción interna que da sentido dramático a nuestra comedia está en que, partiendo de reconocer la liberación de las fuerzas y de los valores del individuo, le constriñe a subordinarse a un orden, sólo dentro del cual podrán mantenerse valores que, de lo contrario, la posesión de los mismos tendría que ser negada por los principios mismos del sistema.

V. La problemática barroca de la ascensión en la escala social

Antes las diferencias en que se fundaba tal ordenación eran aceptadas sin más. Ahora el autor, el cual, con frecuencia, no puede dejar de reconocer que apenas encuentra tales diferencias en los individuos tomados singularmente, uno por uno, no obstante, ha de defenderlas en relación al todo de la sociedad. Esto nos revela hasta qué punto la restauración tradicional era problemática y requería eficaces instrumentos de apoyo y consolidación, como podía ser y efectivamente era el teatro. Resultaba necesario mostrar en escena que las diferencias arrancaban de un origen natural; poseían un carácter forzoso e indeleble; de ellas resultaba el orden y la armonía; con ellas era mantenido el bien de cada grupo y de los individuos, los cuales sólo moviéndose en esa órbita y a través de las escalas en su interior dispuestas, podrían subir o bajar. Subir o bajar es el gran tema de la comedia, como de toda la literatura que se hace cuestión de los problemas de estratificación en su tiempo —de ahí también el interés por los casos extremos de «caída» y, correlativamente, por el tema de la «fortuna», explicación barroca de los ejemplos anormales de ascensión y descenso vertiginosos, en la posición social de un individuo—. La comedia quiere desplegar ante su abigarrado y mezclado público un panorama de oportunidades de promoción que a todos por igual se ofrecen:

—Pienso que te devaneces
con lo que intentas subir.

(43) *Estudios sobre el Barroco,* trad. española. Madrid, 1964; pp. 384 y ss.

—Tristán, cuantos han nacido
su ventura han de tener.

(LOPE: *El perro del hortelano.*)

si bien ya veremos en qué férreo sistema de limitaciones se encierran estas posibilidades y cómo después de hechas brillar delante de la masa, vienen a reducirse a casos excepcionales o aparentes. También la novela picaresca —y así tuvimos ocasión de exponerlo en unas conferencias en la Ecole de Hautes Etudes— responde a estas cuestiones. Sólo que el teatro es la respuesta de los que dicen sí a la restauración del orden social señorial-monárquico, mientras que la novela picaresca guarda los tristes testimonios contra una sociedad cerrada debidos a aquellas conciencias que por lo menos fueron capaces de vivir el drama de tal hermetismo.

Por dicha ¿en el mundo es nuevo
que quien tiene hacienda emprenda
ser algo más de lo que es?

se pregunta un joven personaje de Lope en *Los Tellos de Meneses.* El afán de mejorar, que habría existido siempre, pero que socialmente adquiere un desarrollo inusitado con la crisis individualista del Renacimiento, unido a la creciente conciencia de la diversidad de inclinaciones o vocaciones personales —la cual puede dar lugar al caso, etimológicamente extravagente, de que inclinación y posición social no estén en correspondencia—, constituyen un factor de adelantamiento del mundo y son causa de que haya siempre quien pretenda gobernarlo. «Adelantarse», «subir a más», son la manifestación, no ya personal, sino social, en atención a su importancia numérica, de la situación problemática que contempla el teatro. En la picaresca se presenta bajo el giro desfavorable o de dudosa condición de lo que se llama «medrar». Y mientras una cuestión semejante en la novela siempre acaba haciéndonos saber que, dada la sociedad de que se parte —prueba de su mala condición—, esto acaba en tragedia o bufonada; el teatro contempla, en cambio, los aspectos favorables de tal movimiento. En él se ejemplifican casos, como el de esa misma pieza de Lope, en que un labrador se casa con una infanta, o el de *El perro del hortelano,* en que el criado de una condesa atrae su amor y se casa con ésta, o el de *La moza de cántaro,* en que un caballero se dispone a casarse con una que cree criada, o el que escenifica Tirso en *La gallega Mari Hernández,* de una villana que se une también en matrimonio con un noble. Lejos de tratarse de ejemplos de un movimiento igualador, responden estas obras y tantas más, dicho con palabras de N. Salomón, a «un inmovilismo conservador respetuoso de las distin-

ciones de clases». Casos de ascensión social existen, pero son individuales y tienen carácter de excepción. Para que sea legítimo aspirar a más y pueda resolverse favorablemente semejante aspiración, se ha de producir razonablemente, esto es, con sumisión a los canales establecidos y dentro de límites estrechos que no perturben, con inoportunos ensanchamientos, la estabilidad de las bases del sistema. Para ello se requiere que la pretensión de ascensión social se produzca «con cuerdo arbitrio», según dice el personaje calderoniano de *El Alcalde de Zalamea,* o lo que es lo mismo, con modestas proporciones. Lo recomendable es atenerse cada uno a su puesto. Los personajes virtuosos, los que aparecen como ejemplos de la más meritoria moral social, son aquellos que se conforman con su estado, procurando sólo las perfecciones posibles en cada uno de ellos. Esa doctrina inspira las palabras de *La moza de cántaro:*

No estoy contenta de estar
donde, con hacer mudanza
del hábito, mi esperanza
aspire a mejor lugar.

Es, sencillamente, la misma doctrina de *El villano en su rincón, El cuerdo en su casa,* etc.

VI. Límites rigurosos a la movilidad social. En busca de una estratificación estable

Respondiendo a las fuerzas estabilizadoras de la sociedad en que ha vivido, el personaje anciano, el padre, en *Los Tellos de Meneses* (primera parte), nos dice:

... ¡Cuán bienaventurado
puede llamarse el hombre
que con oscuro nombre
vive en su casa!...

y nos hace conocer su opinión de que

... la perdición
de las Repúblicas causa
el querer hacer los hombres
de sus estados mudanza.
En teniendo el mercader
alguna hacienda no para
hasta verse caballero
y al más desigual se iguala (44).

(44) Lo que de nuevo hay en el mundo de Lope tiene aquí dos reflejos curiosos: primero, referir la conservación del puesto social a que se pertenece

Frente a esta tesis, el hijo le contesta arrogantemente:

El que su casa no aumenta
y la deja como estaba,
no es hombre digno de honor,
antes de perpetua infamia.

Señal de que en este enfrentamiento de opiniones se refleja una tensión agudizada en los nuevos tiempos es que en el teatro se presenta como una discrepancia generalizada, por lo menos hasta cierto punto, entre dos generaciones, entre padres e hijos. Ejemplos, éste de Lope, en la obra indicada, o el de Vélez de Guevara, en *La serrana de la Vera:* los padres se supone que aceptan la tradicional proporción entre los desiguales destinos sociales, lo que, en términos cotidianos, llamaríamos la «justicia geométrica» de la distribución estamental; pero los hijos se manifiestan con interna rebeldía contra ella. Ahora bien, en la situación del siglo XVII no era posible ya oponerse frontalmente a este sentimiento, como podía hacerse en el XIV y en el XV, según nos dejaron testimonio, versos del marqués de Santillana (45). Pero en las nuevas circunstancias hay que cambiar de táctica: hay que recoger el conflicto que, efectivamente, se plantea; hay que aceptar los desplazamientos —que con cierta frecuencia se han dado en la centuria anterior—, aunque indirectamente haya que dar por supuesto su carácter excepcional, con lo que viene a decirse al público, cuando románticamente sigue el heroísmo de estos casos, que en ello se aumenta el mérito de quien consigue tan preciado y difícil resultado, a la vez que al favorecido por tan meritoria ascensión se le atrae a la conservación del orden establecido; finalmente, será necesario hacer creer que únicamente dentro de tal orden son posibles esos cambios afortunados.

A la sociedad del XVII hay que predicarle estos principios inmovilistas encubiertamente, mostrándole a la vez que en casos extraordinarios, de mérito y de fortuna, es posible, y se legitima en tales supuestos la promoción de un individuo, cuyo primer valor será precisamente no aspirar desordenadamente a ser más (eso que la novela picaresca llama medrar). Aun así y todo, en casos como el de *Los Tello de Meneses,* que es una obra tan altamente representativa, o en el de *La gallega Mari Hernández,* y en tantos más, el salto no se pro-

---

a tener una casa propia —esto último, que no corresponde al tradicionalismo medieval, procede de un sentimiento burgués (véase mi obra *El mundo social de La Celestina,* ya citada)—; segundo, hacer suya la frase tan repetida en cientos de testimonios europeos del siglo XVI y del XVII, relativos a la pretensión de ennoblecimiento del mercader, como una de las más llamativas, frecuentes y criticadas manifestaciones de movilidad social en su época.

(45) *Recherches sur le thème paysan dans la comédie au temps de Lope de Vega,* ya citada, pp. 471-472.

ducirá sin la intervención del rey, que previamente, y en su papel de *fons honoris,* ennoblece al de abajo, casos de ennoblecimiento que se dan casi exclusivamente de campesino a señor y no de otras procedencias. De esa manera se mantiene fijo el orden, la posición de las clases no sufre la menor sacudida, y se da solución a los posibles, aunque siempre excepcionales, casos de ascensión de algún individuo. Para ello es, desde luego, resorte adecuadísimo la soberanía real, por su misma condición de «protesta extraordinaria», cuya aparición práctica, según la misma doctrina del absolutismo, es no menos excepcional que los casos a que se aplica. Visto así, creemos, con N. Salomón, que, hasta en las comedias de ambiente más propiamente rural de Lope y sus contemporáneos, «la perspectiva aristocrática permanece en tanto que orientación ideológica profunda» (46).

Para contribuir a socializar una actitud de apoyo a la sociedad tradicional de jerarquización aristocrática, la cual es fundamentalmente una sociedad agraria, la comedia, con mucho tino, se fija principalmente en casos del mundo rural. De ahí que el tema del campesino ocupe tanta parte en la producción teatral de Lope y de los escritores contemporáneos suyos y también que en ellos alcance valor tan representativo el tema del labrador, según ha sido estudiado por el mismo N. Salomón.

VII. La participación de grupos nuevos en el sistema de privilegios y el papel de la «sangre»

Sospecho que tan gran desarrollo del tema rural se produce en el teatro más que por motivos de interés hacia la economía agraria, por causas sociales de apoyo a la sociedad monárquico-señorial. Esto es, más por razones sociopolíticas que por razones económicas, aunque no quepa duda de que estas últimas se encuentren en parte en la base de aquéllas. No se trata tampoco de idealizar la vida del campo con inspiración utópica más o menos lejana o con pretensiones evasivas. Esto se había dado en la novela pastoril, sobre todo en su primera fase; pero en el teatro, más tardío, es otra cosa. Mucho menos se trata de servir a un movimiento libertador del campesino —al modo de ciertas sacudidas revolucionarias europeas que tuvieron algún eco, desde las Germanías y las Comunidades hasta revueltas andaluzas del siglo XVII—. A nuestro parecer lo que se busca es incorporar al campesino —y secundariamente a otros tipos: tal el del mercader— a la defensa del orden social vigente, haciendo comprender a todos, y, por

(46) Ed. de E. S. Morby, Valencia, 1958; p. 256.

tanto, también a él mismo, el interés general que en ello existe y la fuerza de contención del sistema que el campesinado puede aportar. La compra de tierras por ricos y nobles de la ciudad y el ensanchamiento del mercado urbano de abastos incrementaron la relación de la población ciudadana con el mundo rural y despertaron el interés y la mayor valoración de éste. Máximo representante de un tipo de rico campesino y de las gentes que lo rodean, todas afectas al mantenimiento del orden social, del cual obtienen su felicidad, se nos aparecen el protagonista, con sus familiares y servidores, de *El villano en su rincón*, de Lope (luego volveremos a referirnos a esta pieza). También el labrador que vive en el campo, rodeado de los suyos y en posesión de holgada hacienda, se declara dichoso en la obra de Rojas Zorrilla, *Del Rey abajo, ninguno:* «vivo en feliz estado / vivo contento con mi amada esposa». No cambiaría, según nos dice, por ninguna otra su suerte, ya que estima más lo suyo

que cuanta hacienda y honor
los reyes me puedan dar.

Cuantos le rodean comparten su felicidad y su adhesión a un régimen de inmovilismo que mantenga el orden según su tradicional estructura. Por eso el personaje de Rojas acepta el sistema de que sea el puesto social la base de la ordenación de los grupos y de los individuos y que toda distinción o empleo o prebenda descanse en ello: el labrador honrado, que se ve distinguido por el libre arbitrio del rey, se pregunta:

¿Y es bien que le dé a un villano
el lugar que otro merezca?

Ni se niega la legitimidad de ese orden ni se acepta a quien, sin atacarlo, pueda pretender falsearlo —como muchos intentan en la época— en beneficio suyo: «fingir lugares y vasallos hombres comunes, sin dignidad ni oficio, provoca a risa y escándalo», declara un personaje de Lope en *La Dorotea* (47). Criterio en el que, como vemos, se toma en cuenta no otra cosa que la de ser o no «hombre común», esto es, el de la mera pertenencia al estado llano o no distinguido, cualesquiera que sean los méritos y virtudes del individuo en par-

(47) La renovación de un predominio económico agrario, como revancha de las regiones interiores frente a las zonas marítimas de mayor auge en la precedente etapa mercantil, ha sido señalado como un fenómeno característico de fines del XVI y comienzos del XVII, por Braudel, *La Mediterranée et le monde mediterranéen a l'époque de Philippe II*, p. 193, fenómeno que según este autor habría traído consigo un renovado interés por la propiedad territorial y habría provocado una vigorización del régimen señorial (en el sentido que antes dimos a esta expresión.

ticular. Hay en las obras de Lope y en toda la comedia española, una vinculación del individuo por sus condiciones sociales, que, en último, término, se resumen en la «sangre». Desde Lope hasta Calderón, el papel de la herencia aparece como fundante de todo el orden, como es propio de una sociedad monárquico-señorial. De ahí que, para resolver todos los conflictos que la comedia plantea en inagotable sucesión, se apele siempre a que sea la sangre la que muestre su inexorable inclinación: «haga la sangre su oficio», prescribe el personaje calderoniano de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. La sangre es el principio del orden social establecido por férrea convención de los hombres, pero dado que en la herencia hay un elemento natural y que la naturaleza es obra, o mejor, ministro —como a veces se la llama— de Dios, por esa vía el orden de la sociedad viene a quedar anclado en la voluntad divina, como advierte Calderón *(Saber del mal y del bien)*:

que si las riquezas da
la fortuna varía, el cielo
la sangre...

En una de las más famosas piezas de Lope, el Rey, admirándose de un pobre villano que, como imagen del fiel vasallo y, en cuanto tal, respetuosamente sumiso al orden, se presenta ante su elevada majestad, comenta lo siguiente:

No es posible que no tengas
Buena sangre, aunque te aflijan
Trabajos, y que de origen
De nobles personas vengas
Como muestra tu buen modo
De hablar y de proceder.
(El mejor alcalde, el Rey.)

Lo cual nos viene a hacer ver: primero, que el principio de la «sangre» es el principal y, en términos generales, fundamento de todo el orden; segundo, que a los que no pertenecen al estamento privilegiado, sus méritos de vasallo sumiso y fiel les hacen participar de alguna manera en los valores reconocidos; y tercero, que esto es ya posible, de modo que, en la rígida constitución social que se impone, no cabe desconocer los méritos que guardan los componentes de los grupos no privilegiados. Vemos así que labradores ricos, como los que presenta Vélez de Guevara en *La luna de la sierra* y en *La serrana de la Vera*, se consideran a sí mismo y son estimados por los otros como viniendo a constituir un estamento distinguido. En el segundo ejemplo, el labrador, confesándose explícitamente no hidalgo, se afirma, no obstante, exento de

toda obligación de prestar alojamiento a los soldados, no siendo pechero, exención que reclama a título de labrador rico y honrado. Luego, este mismo personaje, a través de la obra, se ve que está constituido en mantenedor, incluso contra su propia hija, del sistema de una autoridad social, propia de un sistema, con cuyos beneficios se ve estamentalmente enaltecido, y del instrumento represor de esa autoridad, como es la Hermandad. Conseguir la adhesión de un grupo social como el que esos labradores y otros semejantes representan es uno de los concretos objetivos del teatro barroco, ofreciéndoles unas compensaciones por la fidelidad que presten. Tratemos de comprender cómo se plantea este doble juego.

Estamos ante la necesidad que una época, conocedora de la posible fuerza de la opinión pública, siente de atraerse una adhesión masiva a sus posiciones (Lope —*El rey Don Pedro en Madrid*— ha hablado del «sedicioso vulgo»). La propaganda de valores y virtudes de la sociedad monárquico-señorial que el teatro lleva a cabo se orienta a poner de manifiesto que individualmente pueden también los que no son miembros de la clase aristocrática equipararse, en cierta medida, a ella, recibir el reconocimiento de méritos similares y hasta ascender, llegado el caso, a su nivel. Esto no contradice la condición tradicional de la sociedad cerrada aristocrática que se revitaliza en el siglo XVII, porque toda sociedad estamental necesita contar con la posibilidad de una incorporación de elementos nuevos. Creo que es el problema suscitado por la necesidad de incorporación de los *homini novi,* que toda sociedad cerrada estamentalmente siente, lo que constituye la fundamental temática del teatro del XVII, más que un inmediato programa «fisiocrático» antes de hora —aunque esto no deje de tener su parte—. Pero si toda sociedad estamental ha tenido que contar con la necesidad de dejar una puerta entreabierta para dar rara entrada a elementos nuevos. El incremento de movilidad que se había observado en España durante la centuria anterior sí dio lugar, con positivo fundamento, a que en las circunstancias del siglo XVII fuera en parte diferente y mayor la frecuencia con que tal ascensión podía acontecer. Ello vino a reconocerse en el teatro barroco, no porque en él se dieran esos casos como más abundantes, sino por lo frecuentemente que se ocupó del tema, lo cual venía a ser una constatación de su reiteración hasta convertirla en cuestionable. Más aún que esto, es interesante el hecho de que se admita que, en casos singulares, si bien continuando en el estrato de los no distinguidos, se pueden poseer virtudes y valores nobiliarios y merecer ser estimado y alabado por ellos. En *El mejor alcalde, el rey* se califica de noble a un campesino, en atención a sus cualidades personales, aunque en ningún momento

se considere que vaya a abandonar el estamento de los labradores. Y a un miembro de este mismo grupo se le encomia como vaso que puede recibir la más decantada nobleza, en obras como *El villano en su rincón*, de Lope, o como en la de Rojas, *Del Rey abajo ninguno*. En esta última se juzga que puede llegar la calidad singular de un labrador a merecer tal estimación que se le repute como dotado de una base humana apta para recibir las más altas distinciones estamentales:

Que en él las partes se incluyen
Que en palacios constituyen
Un caballero perfecto.

Claro que en este caso, el poeta, después de habernos dicho lo anterior y habiendo hecho de su protagonista modelo del más cumplido cuadro aretológico, introduce en la acción un enredo del cual resulta que su personaje es hijo de un conde bajo disfraz de campesino. Mediante tan pobre recurso, queda a salvo el monopolio nobiliario de la buena calidad, que el autor no se atreve a atacar tan de frente, lo que de paso destruye todo el valor dramático de su creación.

VIII. El interés por el mundo rural y el tipo del labrador rico. Participación en los valores del orden e incorporación a la defensa del mismo

El primer valor privilegiado o distinguido en que se reconoce partícipe al campesino es en el de la riqueza. Ello explica el amplio desarrollo del tema del labrador rico en la comedia del XVII. Por el apoyo financiero que representaban sus tributos para la hacienda real, porque era un factor decisivo en el restablecimiento de la economía agraria (48) y porque socialmente constituía una fuerza, dado el amplio mundo de servidores sobre los que ejercía indiscutida autoridad, el labrador rico representaba un elemento poderoso para la defensa y conservación del orden. El «estado» o grupo de los labradores acomodados soportó, en mayor medida que ningún otro, las cargas fiscales exorbitantes que exigía el aumento voluminoso e incontenible del gasto público, con la política imperialista de las monarquías administrativas y absolutas, muy especialmente de la española, al terminar el siglo XVI y en la siguiente centuria (49). Las Cortes se ocupan de los intereses de estos terratenientes no distinguidos, base del sistema con-

(48) M. Ulloa: *La Hacienda real de Castilla durante el reinado de Felipe II*, Roma, 1963, p. 555.

(49) Véase mi estudio *Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario, según Pedro de Valencia*, que se publicará próximamente en el *Bulletin Hispanique*.

tribuyente, frente a jornaleros y hasta frente a hidalgos y grandes señores. Pero, además, no sólo de los ingresos fiscales inmediatos, sino de la riqueza económica y demográfica del país, son ellos la fuente, por cuya razón, un economista, como González de Cellorigo, quiere verlos protegidos, y un reformador, como Pedro de Valencia, aspira a que se multipliquen (50). Después de 1600 son muchos los que ven en ellos la única fuerza capaz de sacar del atolladero a la monarquía española, lo cual había de llevarlos no a adquirir un papel social directivo, pero sí a hacerlos objeto de preferente atención por quienes tenían en su mano la dirección y gobierno de la sociedad. Su frecuente aparición en la comedia coincide, pues, con los datos estadísticos que, en cierto grado, se pueden reunir acerca del volumen y papel de este tipo social en la España de finales del XVI (51). Si el labrador rico no había aparecido en el teatro del XVI y es ignorado por Torres Naharro, Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente, y sólo en Lope de Rueda empieza a tener alguna irrelevante intervención, es sobre 1600, observa Salomón —por tanto, coincidiendo con una crisis tanto económica como social— cuando el villano, además de continuar dando el tipo cómico del rústico, se reviste también de la figura del campesino rico, poseedor de gran hacienda, correlativamente ejemplo de virtudes personales y sociales y mantenedor —con frecuencia, muy explícitamente— de una doctrina conservadora con respecto a la Monarquía y a su esquema básico de compartimentación (en clases o grupos sociales diferenciados, bien por la función, o por el privilegio o la dignidad). Tal ese aldeano de *El cuerdo en su casa,* al que Lope le hace afirmar:

Porque labrador nací
y labrador moriré.

Tal es su respuesta cuando alguien le propone que aspire a la hidalguía, ya que posee base legítima para ello, «que, pues, tanta hacienda tiene». Lo que viene a significar que el teatro pretende hacer saber al labrador rico que él y los suyos, sus hijos, caen más cerca de los privilegiados y pueden fácilmente penetrar en sus cuadros. Desde entonces, la comedia pondrá mucho cuidado en diferenciar rotundamente a los rústicos pobres de los labradores ricos; estos últimos poseen las tierras, las cultivan, dirigiendo el trabajo de otros que en grueso número están

(50) Ha sido también N. Salomon quien ha estudiado este aspecto de la realidad social española en su obra *La campagne en Nouvelle Castille a la fin du XVI siècle,* París, 1964. De los datos por él recogidos resalta la importancia del grupo de los labradores ricos, económicamente y aun socialmente, ya que no demográficamente, porque su número en relación al total de la población es muy reducido.

(51) *Ob. cit.* Para los pasajes a que hemos aludido últimamente, ver páginas 747 a 789.

bajo su dependencia, sobre los cuales presentan plenamente una figura de amos. Ejemplo: ese aldeano de Lope en *El cuerdo en su casa,* que según cuenta su hijo, produciendo carbón y vendiéndolo, se enriqueció y se vio convertido en el principal de sus rústicos convecinos:

cuyo trato de manera
la hacienda aumentó a mi padre,
que era señor de su aldea.

Semejantemente, el protagonista de *El villano en su rincón* dice a sus parientes y criados:

rey del campo que gobierno
me soléis todos llamar.

También los economistas (Salomón cita a Martín González de Cellorigo, López de Deza, Juan de Arrieta) tratan de reforzar esa figura. Pero añadamos que, en cambio, la aparición del labrador rico es muy escasa y generalmente irrelevante en la novela. El sentido politicosocial a que va referida su intervención es, por tanto, en el teatro donde se pone de manifiesto: el hombre que en su medio aldeano respeta al soberano y al orden social que en éste culmina, es rico y virtuoso, vive feliz y, precisamente por esos méritos de acatamiento del orden, ascienden él o sus hijos, incluso casados con nobles por mano del rey, como en deslumbrantes ejemplos excepcionales les muestra la comedia. Ello constituye el esquema básico de que se sirve el teatro para comprometer al campesino hacendado en la defensa del orden. En el teatro, por su mismo fulgor, son casos de «fortuna». Para los economistas es algo que se debe evitar (los economistas tratan de hacer ciencia, no propaganda de un sistema).

Esta introducción del tipo de labrador rico en el régimen del privilegio coincidía con un hecho efectivo, como llevamos dicho: el desarrollo de la fuerza economicosocial con que se hallaba en su mano el reducido grupo de los campesinos poseedores de patrimonios considerables. Ello coincide con el restablecimiento de la economía agraria, la revalorización de la propiedad territorial y el alza de los precios agrícolas. Si todos estos hechos habían contribuido a restaurar y fortalecer la base patrimonial de las grandes casas señoriales, beneficiaron no menos a los ricos hacendados de carácter rural, favoreciendo la concentración en su mano de las pequeñas propiedades de campesinos más débiles, un fenómeno común a toda Europa y que entre nosotros las *Relaciones topográficas* reflejan nítidamente.

Estos labradores que van de la modesta holgura a la opulencia, así como los funcionarios, magistrados, etc., que invierten sus ahorros en

tierras próximas a la ciudad, habrán de sentirse predispuestos a la alianza con los intereses conservadores en materia del régimen de la propiedad rústica. Así lo da por supuesto la comedia, según hemos dicho, presentando el labrador rico como un firme apoyo del régimen señorial de la Monarquía del XVII. Y por eso la comedia hace del campesino que así se comporta titular de un a modo de nueva nobleza. Acatar sinceramente lo establecido, obedecer todo régimen de autoridad constituido, es señal de noble:

La obediencia es nobleza en el vasallo,

dice Lope en *El Duque de Visco:* ese verso vale por todo un programa de conservadurismo y de enérgica defensa de la sociedad tradicional, de su vigente sistema de poder.

A resultados parecidos a los nuestros ha llegado un autor reciente, manejando casi un centenar de escritos políticos —todos ellos de escasa importancia doctrinal—, que aparecen en Francia durante la primera mitad del XVII y cuyo objeto es comprometer en la defensa del régimen político y social de la Corona, según la visión de Richelieu, a ciertos grupos de súbditos —en gran medida, también propietarios de la tierra (porque los funcionarios, tan relevantes en la Monarquía francesa, se han convertido ampliamente en terratenientes)—. Este autor, Thuau, ha hablado de la tarea, asumida por esa literatura, de difundir una «religión de la obediencia». Lo mismo podría decirse de nuestros autores dramáticos, principalmente en la época de Felipe IV. Como de esa literatura francesa, también de la comedia española hay que reconocer que pretende atraer a esa religión a todos, o por lo menos, a los grupos que puedan tener un cierto papel activo. Si se representa la comedia en pequeñas villas, con población agrícola, se representa igualmente en las grandes poblaciones, donde hay terratenientes, pero también otras muchas profesiones. A pesar de la presencia de éstas, es el tipo del labrador el que preferentemente interesa; en la mentalidad general de la época, de indiscutible predominio de influencias agrarias, la figura del labrador es mejor comprendida y puede ser generalmente estimada. Por eso se habla tanto de él. Por eso y porque, volvamos a insistir, es el grupo más interesante de atraer a esa religión de la obediencia.

(Continuará.)