

BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

TOMO XCVI · CUADERNO CCCXIV · JULIO-DICIEMBRE DE 2016

UNA RELECTURA FINISECULAR
DEL VILLANO DIGNO.
DE *EL VILLANO EN SU RINCÓN*
LOPIANO A *EL MONTAÑÉS JUAN*
PASCUAL DE HOZ Y MOTA

RESUMEN: Este trabajo pasa revista al motivo del villano digno y las relaciones que establece en la codificada sociedad del siglo diecisiete con la figura de la monarquía. El tema, dramatizado por Lope en una comedia muy interesante, *El villano en su rincón*, y no siempre interpretada de forma coherente por la crítica moderna, vuelve a ser tratado en un dramaturgo de la segunda mitad de siglo, Juan de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*, con evidentes cambios tanto estructurales como ideológicos que ponen de manifiesto los cambios en la estética dramática áurea desde una perspectiva diacrónica.

Palabras clave: El villano en su rincón; evolución diacrónica; estructura; ideología; El montañés Juan Pascual.

A TURN-OF-THE-CENTURY REREADING OF THE HONOURABLE PEASANT. FROM LOPE'S *EL VILLANO EN SU RINCÓN* TO *EL MONTAÑÉS JUAN PASCUAL* BY HOZ Y MOTA

ABSTRACT: This study reviews the motif of the honourable peasant and the relationships it establishes in the codified society of the seventeenth century with the figure of the monarchy. The theme, dramatised by Lope in a very interesting comedy, *El villano en su rincón*, and not always interpreted in a coherent way by the modern critique, is dealt with again by a playwright of the second half of the century, Juan de

la Hoz y Mota, in *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*, with clear changes of both a structural and an ideological nature that bring to light the changes in Golden Age dramatic aesthetics from a diachronic perspective.

Keywords: El villano en su rincón; diachronic evolution; structure; ideology; El montañés Juan Pascual.

LA obra *El villano en su rincón* puede considerarse en una primera lectura como una «pura exaltación de la vida sosegada de aldea [...] y una diatriba contra la vida ciudadana¹». Sin embargo, esta aseveración hay que ponerla en relación con la perspectiva barroca de una visión idealizadora, en la que la figura del rey, y por ende la corte, se convierte en el soporte de un universo no dramático, cuya ordenación jerárquica y social debe incluir al espacio rural. Este debe subordinarse al principio de integración en una sociedad cuya armonía esencial proviene del rey, siendo, en este sentido, incongruente el rechazo a la corte que manifiesta Juan Labrador. Esta es la tesis de fondo que sostiene Lope y que da sentido entre otras cosas al entramado emblemático de la pieza, ya estudiado por Dixon². La comedia de Lope, publicada en 1617, en pleno periodo de madurez artística y seguramente escrita entre 1611 y 1616³, ha recibido plurisignificativas interpretaciones en la última centuria. Hesse⁴, por ejemplo, quiso demostrar que el amor es la fuerza unificadora que resuelve los conflictos establecidos en la comedia entre los distintos personajes. Wardropper⁵, con argumentos similares, se propuso explicar lo que para él era un desconcertante final, bajo la forma de una aparente paradoja que quedaba resuelta con el sacrificio de Juan Labrador, alejado para siempre de su idílico lugar, y de

¹ Ver la introducción de F. C. Sáinz de Robles en su edición de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Madrid, Editora Nacional, 1964, p. v.

² Ver V. Dixon, «Beatus... Nemo: *El villano en su rincón*, Las “Poliantes” y la literatura de emblemas», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 279-300.

³ Para mayores precisiones sobre la hipotética fecha de escritura remito a las páginas introductorias que dedica Marín en su edición de la comedia (*El villano en su rincón*, ed. J. M.^a Marín, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 14 y ss.).

⁴ E. W. Hesse, «The sense of Lope's *El villano en su rincón*», en *Análisis e interpretación de la comedia*, ed. A. B. Eversole, Madrid, Castalia, 1970, 2.^a ed., pp. 30-42.

⁵ B. W. Wardropper, «La venganza de Maquiavelo: *El villano en su rincón*», en *Homenaje a William L. Fichter*, eds. A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 765-772.

tributo no excesivamente sangrante que debe de realizar el individuo en favor del bienestar del cuerpo político. Pero la comedia es mucho más y presenta un haz de conflictividades y de motivos que van desde la subordinación del súbdito a la voluntad real, la crítica al tópico de la vida retirada hasta la fusión de dos temas que me parecen importantes: la concepción de la monarquía en la Europa absolutista y la integración armoniosa del cuerpo social bajo la figura del rey.

La comedia muestra –y en sus secuelas: el auto sacramental *El villano en su rincón* de Valdivielso y la comedia de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador)– las complejas relaciones entre el rey y sus vasallos que vertebran la conciencia política de la sociedad española del siglo XVII⁶. La aparición del rey en la comedia lopiana se produce bien entrada la segunda mitad de la primera jornada⁷. Este primer encuentro entre el rey y Juan Labrador es en realidad un desencuentro, puesto que el digno villano, ante la llegada del monarca, se esconde evitando en vano, como se demostrará después, la «trápala y confusión» que pondrá cerco a su estado idílico. El resto de la comedia se va a articular, pues, a partir de este momento cuando el rey tome la iniciativa de visitar con otra identidad al villano en su rincón. Aunque a partir de aquí los motivos argumentales tengan como fuente el conocido cuento del carbonero y el rey de Francia, que seguramente Lope no conoció a través de las versiones italianas (como la recogida por Cintio en sus novelas), sino gracias a la versión facilitada por Antonio de Torquemada en sus *Coloquios satíricos*⁸,

⁶ Como puede observarse también, aunque desde otra perspectiva, en una comedia de honor no conyugal como *El alcalde de Zalamea* de Calderón. En muchos aspectos obra muy próxima a *El villano en su rincón* lopiano (ver, para mayores detalles, J. M. Escudero Baztán, «Los villanos: del rincón a la corte», en *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, Almagro, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 321-342).

⁷ Cito la comedia lopiana por la edición de J. M.^a Marín, *El villano en su rincón*, Madrid, Cátedra, 1995. Además, su aparición causa cierto estupor en el villanaje (vv. 691-699).

⁸ E. Kohler («Lope et Bandello», en *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, Editions D'Artrey, 1939, pp. 116-142) lo señaló como fuente de la comedia, bajo la versión recogida por Giraldo Cintio en una de sus novelas. No obstante, J. M.^a Marín en su introducción a la edición de la comedia de Lope (Madrid, Cátedra, 1995, p. 23) señala los escasos puntos de contacto. Ver M. Bataillon, «*El villano en su rincón*», en *El teatro de Lope de Vega*, ed. José Francisco Gatti,

me interesa señalar la importancia de la visita de un rey disfrazado, o mejor dicho, desprovisto de su dignidad real (aparece «en cuerpo», acot. verso 1539). Simbólicamente se trata de un encuentro a medias, «a dos luces», donde la expectación y tensión de la acción crece al comprobar que el comportamiento de Juan Labrador obedece a la ignorancia total de la identidad de su huésped (vv. 1577-1583). Todo termina con una cena rústica en una «mesa baja, con pan, salero y cuchillo», prefiguración del convite que el rey ofrecerá al que a partir de ahora será su «pariente». Esta relación de parentesco afectivo va a marcar el paso paulatino de las supuestas pruebas que el rey somete a Juan Labrador, primero bajo la forma de petición de cien mil ducados y después de sus mismos hijos. Acaba la comedia con el mismo convite pero amplificado ahora no sólo en el plano real, sino en un plano alegórico-moral. Por fin, el rey y Juan Labrador terminan su desencuentro, pero ahora el rey ya no estará en cuerpo, sino rodeado de toda su majestad y Juan Labrador asistirá perplejo, y con temor, al convite real y a la presentación simbólica de tres platos que contienen un cetro, una espada y un espejo.

Lope atribuye al rey francés ciertos atributos y acciones que se pueden considerar poco acordes con la dignidad y decoro que se le presuponen. En efecto, el dramaturgo perfila un rey joven y gallardo, inclinado más a los lances amorosos y al cortejo de la joven y bella Lisarda⁹, hija de Juan Labrador –lo que alimenta, de paso, a lo largo de toda la comedia los celos de Otón, mariscal de la cámara del rey–. Pero sus devaneos amorosos se topan con una férrea voluntad de dominarlos, un «saber vencerse a sí mismo», como señala el propio monarca (vv. 982-995):

REY Un ángel en forma humana,
 Finardo, me ha parecido.
 Pero no creas que fuera
 quien me desasosegara,
 cuando el cielo la pintara
 con el pincel que pudiera;

Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 148-192, para la fuente de Torquemada.

⁹ Recuérdese cómo en su primer encuentro el talle gallardo de la labradora despierta la admiración del rey (v. 874).

que en negocio que el honor
 pasa de las justas leyes,
 aun nos valem los reyes
 de nuestro propio valor.
 Su padre me dio cuidado;
 que en verle vivir así,
 tan olvidado de mí,
 confieso que me ha picado.

Esta actitud del rey puede entenderse mejor si se aplica la metáfora de «los dos cuerpos del rey¹⁰». La idea del carácter doble del monarca, humano y divino a la vez, mortal e imagen perfecta de la monarquía, concebida a imagen de Cristo como prolongación de Dios en la tierra para el gobierno temporal, explica la teoría filo-teosófica de que el rey nunca muere, pues aunque el cuerpo natural desaparezca, el cuerpo político está destinado a perdurar, y a permanecer siempre a salvo de las incapacidades del cuerpo natural. Pero es la faceta humana la que conecta al rey con el mundo de las pasiones (recuérdese que el rey se ha presentado ante Juan Labrador «en cuerpo»). Pero nunca su pretendida pasión por Lisarda le lleva a traicionar sus deberes de gobernante (como le ocurre por contra a Enrique VIII en *La cisma de Ingalaterra* calderoniana). Posiblemente este sea uno de los rasgos más singulares que años más tarde amplificó Matos Fragoso en su reescritura lopiana, quien –seguramente más influenciado por cierto comportamiento estereotipado del personaje del rey– se inclinó por reforzar en su comedia *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*¹¹ el motivo de la atracción del rey, en este caso por la bella labradora Beatriz, hija de Juan labrador, con la intención de reforzar el motivo de «vencerse a sí mismo» (p. 211c). En este y otros aspectos, la comedia de Matos Fragoso en su fiel reescritura del original se encarga de perfilar mucho más allá los contornos algo difusos de la obra de Lope. Si se me permite el pe-

¹⁰ Para mayores detalles y testimonios muy reveladores, ver J. M. González García, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 80 y ss.

¹¹ Cito por la edición de R. Mesonero Romanos, Juan de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneira, 1859, BAE, vol. 49, tomo 2, pp. 221-240.

queño excurso, aquí la imagen del rey se presenta además de riguroso consigo mismo, también riguroso con los deslices de sus vasallos. Aquí don Gutierre, trasunto del Otón lopiano, traiciona las palabras del propio rey, pues después de gozar a Beatriz la quiere abandonar por una dama noble; sólo la intercesión de la propia Beatriz propiciará el perdón real (se trata en todo caso una actitud poco ajustada a la línea general de comportamiento del personaje en la obra). También se observa en la comedia de Matos cierta tendencia a la urbanización (o metamorfosis áulica) de ciertos motivos: el baile en el olmo del pueblo es en la pieza de Matos una gallarda cortesana. Se trata en realidad de un sarao cortesano propio de la comedia palatina. Y en el mismo contexto el canto de la villana Constanza se moldea con claros ingredientes cortesanos, convirtiéndose en una paráfrasis del tema mitológico de Apolo y Dafne, etc. Estos y otros muchos motivos parecen incidir en resolver posibles ambigüedades del modelo lopiano. A mi parecer, dichas ambigüedades no pueden ser consideradas como un defecto de forma; serían, más bien, una inconcreción deliberada del Fénix, que no puede radicalizar desde su propia perspectiva de cortesano la oposición entre vida campesina y vida cortesana.

Otro aspecto que sobresale en la comedia, y que guarda relación con la idea idílica de la vida campesina, es la exaltación de la riqueza agraria del protagonista¹², que en *El villano en su rincón* adquiere pleno desarrollo a partir de un monólogo de Juan Labrador que comienza con una acción de gracias («Gracias, inmenso cielo, / a tu bondad divina...», vv. 350 y ss.). La modulación del pasaje sirve para que el monólogo adquiera una significación próxima al motivo del «Beatus ille», convertido en reivindicación constante de un Juan Labrador, rey en su rincón, al que sus propios criados llaman «señor», y tratan

¹² La riqueza del villano ha sido considerada, desde los trabajos ya clásicos de Maravall, como reflejo en el teatro de una realidad social que defendía precisamente la figura del villano rico, por ser un valioso apoyo financiero en los ingresos impositivos de la Hacienda real. Como consecuencia inmediata a este apoyo, se comprende la importancia de este grupo social y su refrendo propagandístico en el teatro del xvii (ver J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 44 y ss.). En la misma línea interpretativa se sitúa Salomon quien, sin negar las tesis de Maravall, insistía, por la propia reiteración de las fórmulas léxicas características de esta riqueza en comedias muy dispares, en cierta elaboración literaria y no sólo social del motivo del villano (ver N. Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 638 y ss.).

como tal¹³. Sin embargo, su clásico tratamiento horaciano va a sufrir notables cambios desde la perspectiva barroca, responsable de leer el tópico desde una vertiente poco halagüeña, al no insertarse dentro de la estructura social dominada por la figura del rey. Será ese «ser rey en su rincón», esa constante negativa del «ver al rey» lo que se censure en Juan Labrador. Y si su «Beatus ille» no será aceptado por su carácter exclusivo y excluyente (pues no acepta la integración real), sí lo será, en cambio, el formulado por el rey en un soneto orquestado de acuerdo con la consideración ideológica barroca del motivo (vv. 2306-2319).

De igual manera, los vínculos afectivos que mantiene Juan Labrador con sus hijos (Feliciano y Lisarda) también son en su origen conflictivos. Al contrario que su padre, Feliciano declara con insistencia su deseo de integrarse en la corte («Cuando me puedo escapar, / voy a París vestido / tan cortesano y pulido, / que el rey me puede mirar», vv. 595-598). Su hija Lisarda, al igual que la Isabel calderoniana en *El alcalde de Zalamea*, manifiesta a lo largo de la comedia cierta ruptura de su decoro como personaje dramático¹⁴. Su comportamiento como dama cortesana, y no como villana, adquiere rasgos sobresalientes en su caracterización al salir, por ejemplo, a escena disfrazada de dama y perseguida por Otón en un espacio inconcreto de la corte. A partir de ahí se inicia un conflicto amoroso de difícil solución, originado por la desigual condición social de los amantes. Para Hesse era éste uno de los momentos de la comedia que señalaba como básico el tema del amor como fuerza redentora. Pero es posible que el conflicto amoroso guarde una mayor relación con los principios genéricos de la comedia palatina, y en la resolución ingeniosa de la

¹³ «Parezco un hombre opuesto / al cortesano, triste / por honras y ambiciones, / de tantas pasiones / el corazón y el pensamiento viste, / porque yo, sin cuidado / de honor, con mis iguales vivo honrado» (vv. 392-398).

¹⁴ Para estas y otras cuestiones relativas a la obra calderoniana, remito a los trabajos de J. M. Escudero Baztán, *Las dos versiones de «El alcalde de Zalamea» (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998 y «Los villanos: del rincón a la corte», en *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, Almagro, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 321-342.

desigualdad social por medio del designio inapelable del rey (cuestión que dejo para otra ocasión).

Sobre las relaciones estamentales resulta congruente que sea de nuevo Feliciano quien ruegue a su padre que vea al rey, «hombre perfecto» que «con tanta guerra / te mantiene en paz». Juan Labrador acaba por señalar lo mismo más adelante al comentar sobre el origen de su riqueza «que del Señor soberano / es todo lo que tenemos, / porque a nuestro rey debemos / la defensa de su mano. / Él nos guarda y tiene en paz», Claro que su obstinada idea de ser «rey en su rincón», le lleva al comienzo de la obra a una formulación aparentemente contradictoria (vv. 475-84):

Yo he sido rey, Feliciano,
 en mi pequeño rincón;
 reyes los que viven son
 del trabajo de su mano;
 rey es quien con pecho sano
 descansa sin ver al rey,
 obedeciendo su ley
 como al que es Dios en la tierra,
 pues que, del poder que encierra,
 sé que es su mismo virrey.

Al contextualizarse aquí el motivo del menosprecio de corte y alabanza de aldea, creo que se señala con bastante claridad el carácter hiperbólico de las palabras de Juan Labrador. No podía ser menos para quien se ofrecerá más tarde, ante los requerimientos reales, como un corderillo vivo con un cuchillo al cuello, emblema «carnal» de la sumisión total del vasallo al orden estamental y social.

Precisamente, estas relaciones entre vasallo y señor cobran aquí mayor importancia. La paz del villano en su rincón se verá alterada cuando el rey lea en la iglesia el insólito epitafio¹⁵ «Yace aquí Juan Labrador, / que nunca sirvió a señor, / ni vio la Corte, ni al rey...» que despierta al momento la curiosidad

¹⁵ Tiene un origen folklórico. Aparece por ejemplo en *El pasajero* de C. Suárez de Figueroa: «Yace aquí Juan Labrador, / Que para siempre el Rey vido, / Ni menos sirvió a señor, / Ni en

del monarca por tan peregrino personaje. Pero la curiosidad da paso al agravio ante quien considera felicidad esencial no ver al rey. Las reiteradas quejas del rey no logran esconder la razón principal de su desazón: «Digo que es envidia pura, / y que le tengo de ver». Y, en fin, será el rey el que visite a Juan Labrador y quien, en sucesivos y estudiados movimientos, ponga a prueba a su «pariente», hasta que comprenda y acepte la necesidad de «ver» al monarca.

El final de la comedia se concibe como una «restauración» necesaria a través de una nueva ordenación social y estamental de la que quedan excluidas visiones particulares y no integradoras. A esta «restauración» contribuyen todos los elementos señalados arriba, con el fin de mostrar la necesidad de armonía entre vasallo y señor, conjunción esencial para dar forma a la analogía orgánica del Estado como cuerpo artificial¹⁶. Esta «metáfora del cuerpo político», de fuerte presencia en la tradición filosófica española¹⁷, es precisamente el me-

toda su vida ha sido / Testigo, reo ni actor. / En fin, con su igual casó, / Tuvo hijos, que gozó, / Y varios bienes asaz; / Con su mujer vivió en paz; / Como cristiano murió» (*El pasajero*, ed. M.^a Isabel López Bascuñana, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, vol. 1, p. 207). Remito a la extensa nota de la editora para mayor documentación.

¹⁶ Para los posibles antecedentes de esta metáfora política, puede ser muy útil el inicio del *Leviatán* de Hobbes: «Es mediante el arte como se crea ese gran *Leviatán* que llamamos *República* o *Estado*, en latín *civitas*, y que no es otra cosa que un hombre artificial. Es éste de mayor estatura y fuerza que el natural, para cuya protección y defensa fue concebido. En él, la *soberanía* actúa como *alma artificial*, como algo que da vida y movimiento a todo el cuerpo; los *magistrados* y otros *oficiales* de la judicatura y del ejecutivo son articulaciones artificiales; la recompensa y el castigo, por los cuales cada articulación y miembro que pertenecen a la sede de la soberanía se mueven para desempeñar su misión, son los nervios que hacen lo mismo en el cuerpo natural; el dinero y las riquezas de cada miembro particular son la fuerza; la *salus populi*, o *seguridad del pueblo*, es su finalidad, los consejeros, por quienes le son sugeridas a este cuerpo artificial todas las cosas que le es necesario conocer, son la memoria; la equidad y las leyes son una razón y una voluntad artificiales; la concordia es la salud; la sedición, la enfermedad, y la guerra civil, la muerte. Por último, los pactos y alianzas en virtud de los cuales las partes de este cuerpo político fueron en un principio hechas, juntadas y unidas se asemejan a aquel *fiat*, o *hagamos al hombre*, pronunciado por Dios en la Creación» (citado por J. M. González García, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 26 y ss.).

¹⁷ Destaca, por ejemplo, el tratado del catalán Jerónimo Merola *República original sacada del cuerpo humano* (Barcelona, 1587). De entre sus páginas se pueden espigar comentarios muy ilustrativos: «La policía real, que es cuando gobierna uno solo, con ley y razón, la representa nuestro cuerpo, de manera que el inventor de aquella se aprovechó de ésta, con muy fundada y

canismo simbólico que funciona al final de la comedia como eje corrector de la visión *desviada* de Juan Labrador. Y su inserción dramática se realiza a través de referencias emblemáticas complejas¹⁸. Desde su comienzo, la comedia está salpicada de referencias visuales en las que, una y otra vez, Juan Labrador se niega literalmente a «ver» al rey. ¿Por qué esa insistencia en el «ver»? Precisamente por la supremacía de la vista como medio de conocimiento político. La acotación que inicia el desenlace de la comedia («Salgan tres con sus máscaras y sayos y pongan en la mesa platos; y uno con un cetro y otro con una espada y otro con un espejo») resolverá ese continuo «no ver» sin remitir a un emblema concreto, pero sí a una amalgama de alusiones connotativas de acusada impronta iconográfica: el cetro como imagen del poder real «para que a su imperio / esté sujeto el vasallo»; la espada como símbolo de la justicia; y, el espejo «porque es el rey el espejo / en que el reino se compone / para salir bien compuesto. / Vasallo que no se mira / en el rey, esté muy cierto / que sin concierto ha vivido, / y que vive descompuesto». Y puesto que esta monarquía absolutista actúa, en la esfera de lo terrenal, como representación de Dios en la tierra, cabe fácilmente la analogía entre este Estado orgánico y la Iglesia como cuerpo místico. De hecho, la teoría antropomórfica del poder temporal tiene su base en la exégesis bíblica¹⁹. Y no puede extrañar, por este motivo, su facilidad de traslación del plano de las letras humanas al plano de las letras divinas. De este modo, la versión con idéntico título «a lo divino» de Valdivielso²⁰ vuelve a una composición emblemática semejante en la que, al final del auto, se «sacan

discreta consideración. En un reino gobierna un rey, y tiene bajo de sí súbditos que le obedecen con toda razón y ley» (ver *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, ed. Pedro de Vega, Madrid, Taurus, 1966, pp. 97 y ss.).

¹⁸ Ver D. W. Moir, «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco (with few remarks on *El villano en su rincón*)», en *Homenaje a William L. Fichter*, eds. A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 537-546; y principalmente V. Dixon, «*Beatus... Nemo: El villano en su rincón*, Las "Poliantas" y la literatura de emblemas», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 279-300.

¹⁹ Por ejemplo, 1 *Corintios*, 12, 12: «Pues como el cuerpo es uno y tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, aunque son muchos son un solo cuerpo, así también en Cristo».

²⁰ Manejo la edición de R. Arias y R. V. Piluso, *El villano en su rincón*, en *Teatro completo*, Madrid, Isla, 1975, vol. I, pp. 31-67.

platos cubiertos: uno con una cédula, otro con una espada y otro que no se descubre»; respectivamente el perdón divino por la actitud rebelde del hombre; el compromiso de servicio como *militia Christi*; y la participación en el banquete eucarístico que da colofón al drama sacramental. La lección política acaba con un final en cierta manera feliz. Juan Labrador reconoce su error y se integra en el sistema junto a su familia: es nombrado Mayordomo Real. Feliciano obtiene un título de nobleza. Y Lisarda recibe una cuantiosa dote que le permite romper las barreras de un amor desigual con Otón, pues, al fin y al cabo, todo responde a la «graciosa» voluntad del rey.

El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla fue escrita por Juan de la Hoz y Mota entre 1701 y 1709²¹. Han pasado casi noventa años desde que Lope escribiera su *Villano en su rincón* y muchas cosas han cambiado desde entonces. Ambas comedias presentan nítidas diferencias. La más visible tiene que ver con su interpretación global y el sentido único responsable de armonizar tanto temas como estructuras. Para Hoz y Mota el cuentecillo folklórico del carbonero y el rey de Francia ha perdido todo su interés, y de paso también la controversia literaria que recorrió toda la primera mitad del siglo XVII sobre el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Es posible que en los inmediatos inicios del siglo XVIII la querella esté ya anquilosada y superada por una población eminentemente más urbana, y con posibilidades mayores de inserción demográfica en las nuevas ciudades nacidas con el cambio de siglo. Sea como fuere, si el punto de anclaje en Lope era la figura de Juan Labrador, en la defensa a ultranza de su equivocada visión inarmónica de la estructura social que excluía la presencia del rey, en Hoz y Mota, por contra, la trama de su comedia pivota sobre la figura del rey Pedro I de Castilla. La carga casi mítica del personaje (muy popular en el teatro áureo²²) acapara todo el protagonismo en la comedia y la convierte casi en exclusividad en una reflexión sobre el cumplimiento de las leyes y sobre los límites del poder injusto. Este cambio es

²¹ Hoz y Mota vivió entre 1622 y 1714. Para más detalles biográficos remito al trabajo de E. M.^a Domínguez de la Paz, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986, pp. 15-20.

²² Ver C. B. Kirby, *The transformation of history into poetry: the treatment of Pedro I de Castilla in «El rey don Pedro en Madrid» y «El infanzón de Illescas»*, UMI, Kentucky, 1977.

fundamental, pues borra de un plumazo todas las implicaciones de conciliación política que aparecían en la obra lopiana.

La visión de la historia y carácter del rey don Pedro de Castilla difiere mucho según la fuente que la transmita. En las Crónicas oficiales (la de Ayala es la principal), el retrato del rey es desfavorable porque están al servicio del nuevo monarca, don Enrique de Trastámara. En estas fuentes se nos pinta a un rey cruel con sus súbditos. En cambio, los romances populares, de gran difusión y aceptación, ofrecen una imagen más humana y ennoblecedora del monarca: el rey es don Pedro el Justiciero²³. Esta es la doble faz con la que aparece retratado el monarca en el teatro del Siglo de Oro, como ocurre en *El médico de su honra* calderoniano, aunque en distinta proporción dependiendo de la obra de que se trate y de la interpretación que los críticos hagan del mismo personaje²⁴. En mi opinión, la caracterización que lleva a las tablas Hoz y Mota hace esencialmente hincapié solo en la faceta oscura del monarca. Como si le guiase un único afán de presentar al espectador un ejemplo *a contrario* vuelto a su precario equilibrio moralizante, de manera bastante inverosímil, en las postrimerías

²³ Para aspectos de esta doble recepción, ver J. Gimeno Casalduero, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV: Pedro el cruel, Enrique II y Juan I*, Madrid, Revista de Occidente, 1972; D. W. Cruickshank, «Calderón's king Pedro: just or unjust?», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 25, 1970, pp. 113-132; G. Moya, *Don Pedro el Cruel. Biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid, Júcar, 1975, pp. 209-332; G. Orduna, «Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno. Unidad de estructura e intencionalidad», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 de agosto, 1986)*, ed. Sebastian Neumeister, Berlin / Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. I, pp. 255-263; Á. Sánchez, *Historia y representación: la ficción del rey don Pedro de Castilla (siglos XIV-XVII)*, UMI, University of Minnesota, 1991; y *La imagen del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco*, Guadalajara, Aache, 1994, pp. 127-165.

²⁴ Otros estudios sobre la figura del rey don Pedro en el teatro áureo J. W. Gilmour, «Ruiz de Alarcón's treatment of the king Peter theme», *Romance Journal*, 24, 1973, pp. 294-302; F. Exum, *The metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro*, Madrid, Playor, 1974a; y «Lope's King Pedro: the divine right of kings vs. the right of resistance», *Hispania*, 57, 1974b, pp. 428-433; C. B. Kirby, *The transformation of history into poetry: the treatment of Pedro I de Castilla in «El rey don Pedro en Madrid» y «El infanzón de Illescas»*, UMI, Kentucky, 1977, cap. IV, pp. 96-153; y «Theater and history in Calderón's *El médico de su honra*», *Journal of Hispanic Philology*, 5, 1981, pp. 123-135; W. C. McCrary, «Theater and History: *El rey don Pedro en Madrid*», *Crítica Hispánica*, 1, 1979, pp. 145-167.

del drama. La simbólica salvación *in extremis* del rey, capaz de vencerse a sí mismo al momento, habla más de un «deus ex machina» y, en consecuencia, de una mala pericia en la estructuración dramática. Y así, tarda demasiado el dramaturgo en enderezar el rumbo de un rey cruel, envidioso y lascivo que para nada atiende a los intereses de la *cosa pública*. Este cambio en la focalización de la comedia trae consigo la exploración sistemática de una nueva conflictividad –fuera de los límites cabales de la comedia palatina– en la teoría política que debate si el mismo rey debe plegarse a las leyes emanadas de su mano, y si es lícito la rebelión de sus súbditos ante la tiranía y la arbitrariedad jurídica. También, en cierto sentido, si la preeminencia de la ley debe armonizar con la figura pública del rey y, por tanto, terminar por enderezar en términos morales la conducta privada del monarca si fuera necesario. Como queda fuera de toda consideración el dilema inarmónico de la vida cortesana y aldeana, el encuentro entre monarca y súbdito es inmediato, como lo es también su nombramiento como primer asistente de Sevilla y el inmediato traslado de su familia a la ciudad hispalense, símbolo de la cosmovisión cortesana y palaciega. Consecuencia de esto último: poco tiene que ver la comedia de Hoz y Mota con el cuentecillo del carbonero y el rey, sustituido ahora por la leyenda popular del zapatero que mata al prebendado y juzgado después por Juan Pascual, que usó Lope por primera vez en las *Audiencias del rey don Pedro*, y que parece ser una de las fuentes directas de que se sirvió Hoz y Mota para la escritura de su comedia.

La comedia se inicia con la escenificación de una cacería en la que intervienen el rey y otros cortesanos²⁵. Irrumpe en su desarrollo en escena uno de los personajes principales de la obra, doña María de Padilla, que funciona como clara antítesis de la figura del monarca, apesadumbrado este por la conveniencia política de contraer matrimonio con la reina doña Blanca de Castilla. Su frustración sentimental es equiparable a la que manifiesta inmediatamente después Leonor, hija de Juan Montañés. Son amores no satisfechos que pre-

²⁵ La caza del oso, como señala con acierto C. Avilés Icedo («La caracterización del rey don Pedro en *El montañés Juan Pascual* de Juan de la Hoz y Mota», en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 67-74, cita en p. 67), es símbolo claro de la fiereza del rey. Múltiples elementos de la comedia apuntan en esta dirección.

suponen prehistorias potencialmente conflictivas al inicio del drama. En el rey porque su necesidad política de casamiento va contra su gusto, en vez de priorizar las necesidades de su reino. En Leonor porque su pretensión de casar con don Álvaro sufre la infranqueable barrera de la distancia social y de la férrea disciplina materna. Pero todo este entramado sentimental se viene abajo cuando el rey, perdido en lo intrincado del monte, sea acogido como distinguido cortesano por Juan Montañés y, ciego, se enamora de su hija. Comienza aquí una densificación de la traza de la comedia. Lo que en Lope era una sucesión de enfrentamientos paternos con su realidad cotidiana que insistía en la necesidad de armonizar su «*beatus ille*» con la visión redentora de la monarquía, en Hoz y Mota se convierte en complejas relaciones interpersonales basadas en el azar y el acaso. Don Álvaro, que permanece escondido en un aposento de la casa, reconoce al rey por su voz, y cuando huya de noche será sorprendido por el rey, que topa de improviso con Leonor, avivando así, de forma involuntaria, las muy aviesas intenciones del rey al confundirlo con don Álvaro. Un incendio provocado por su galán restablece a duras penas una situación inicial preñada de nefastas conflictividades en un futuro que se vislumbra cercano. En ese tiempo monarca y villano han tenido ocasión de intercambiar lúcidos comentarios sobre la función de la monarquía y la administración de la justicia²⁶. Para todo tiene Juan Montañés sentencias cabales, incluso para disculpar con hábil discreción la fama cruel, pendenciera y lasciva del monarca (p. 222a):

La fama es camaleón
que los colores diversos
muda del aire a quien tiñe
la inclinación, los afectos.
Demás de que el vulgo nunca

²⁶ Señala, por ejemplo: «En los reyes no hay edad, / que son dioses hasta en eso, / y así deben de obrar siempre / lo mejor; mirad que extremo / es lo más escandaloso. / Pues si son a cuyo ejemplo / la república se forma / mirad en qué buen espejo / se mirarán sus vasallos; / o díganlo los efectos / de la falta de justicia, / rebeliones de los pueblos / y que le obedezcan, más / que por cariño, por miedo» (p. 222b). Cito siempre por la edición de Mesoneros Romanos, *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla, en Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneira, 1859, BAE, vol. 49, tomo 2, pp. 221-240, señalando página y columna.

sigue lo malo o lo bueno
porque sea malo o bueno,
sino porque hizo un concepto
y tras de aquella opinión
corre desbocado y ciego.

Todo termina con el nombramiento de Juan Montañés como primer asistente de Sevilla y su traslado inmediato a la urbe.

Su estancia en Sevilla supone el abandono definitivo de los temas planteados originalmente por Lope en *El villano en su rincón*. Toma protagonismo la justicia impartida de manera ejemplar por Juan Montañés a partir de una reahíla de casos peregrinos que el protagonista tiene que resolver apelando a su recto juicio. También se acumulan los efectos nocivos que sufre su familia. La principal damnificada es Leonor que sufre las reiteradas persecuciones del rey y buscará la protección de Doña María de Padilla. Juan Montañés, su padre, en una misma línea de dificultades sobrevenidas, tiene que legitimar su nombramiento como juez principal. La secuencia de casos ya aludida tiene mucho que ver, sin duda, con los desfiles bufonescos del teatro breve²⁷. Pero en esta ocasión escritos desde la modalidad de lo serio y con cierta variedad de tono entre pruebas de carácter más costumbrista y conectadas con la sátira de oficios relacionados con la justicia. El primer caso tiene que ver con los escribanos y la prueba simbólica de las tres medias naranjas convertidas después por la venalidad de los escribanos en tres naranjas enteras. El caso segundo es la dramatización de la leyenda sevillana del zapatero, asesino del organista de la Catedral de Sevilla. La sentencia de Juan es ejemplar, y como en el caso anterior marca una distancia moral insalvable con respecto al rey, que actúa siempre fuera del marco legal de la ley, y no duda en sentenciar a muerte al zapatero (p. 228b):

²⁷ De los entremeses que llevaban a las tablas los comportamientos descompuestos de alcaldes y otros ministros de justicia (las famosas «alcaldadas»), como refleja, por ejemplo, L. Quiñones de Benavente en *La visita de la cárcel* (ver *Jocoseria*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero Baztán y A. Madroñal, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001). Su paradigma compositivo sigue activo, por ejemplo, en la primera década del siglo XVIII en los entremeses de Zamora (ver Escudero Baztán, «Epígonos entremesiles calderonianos (I). Innovación y continuismo estético en los entremeses de Zamora», en prensa).

Pues aquesta es la sentencia:
 si al atajar tantos males
 creyó aquel juez que bastara
 que el órgano no tocara
 en un año, en casos tales,
 si estos castigos son gratos
 y mayor rigor no es bueno,
 en un año le condeno
 a que no cosa zapatos.

Pero se suceden todavía más pruebas que Juan Montañés instrumentaliza para legitimar su conducta justiciera. Y serán estas de mayor calado: una, ajena, a su ámbito más cercano; y otra que de lleno fractura su unidad familiar y pone en peligro su propia vida y la de su hija, que comienza a gestarse desde el momento en que el rey consigue sobornar a Lucía, criada de Leonor, para que le dé paso franco a las habitaciones de la esquiva dama. Vuelve a surgir de nuevo la predilección que siente Hoz y Mota por orquestar complejas escenas de sentido funesto para el desarrollo de la comedia. Pues en una escena nocturna²⁸ confluirán en la calle de Leonor, don Álvaro, el rey y el redimido zapatero. Y como colofón, una vieja asomada a un balcón será testigo accidental de cómo el rey asesina al zapatero. Graves pensamientos serán los que asolen a Juan Montañés a partir de ese momento, pues debe obrar justicia ante quien es la fuente de la ley, y sobre el que no cabe la desobediencia, aparte de cumplir con la obligación personal de limpiar su maltrecha honra. Dilema doloroso que se agudiza ante la evidente realidad de que su honor corre peligro por los desvaríos del rey, a quien nadie se atreve a poner freno (p. 234c):

Nada es antes que esta vara;
 vuestro poder a ella disteis;
 que aunque el rey hace la ley
 contra la humana malicia,

²⁸ Todo aderezado previamente con una escena cómica a partir del triángulo amoroso establecido entre criados y criadas (Lucía, Perote y Mochuelo, p. 229b) con continuas referencias al tópico del enamoramiento impenitente de los portugueses.

al tiempo de hacer justicia
la ley obedece el rey.

Las acontecimientos a partir de este punto se precipitan y el rey descubre que es el verdadero reo que la causa le señala. La sentencia de Juan Montañés es ejemplar pues denuncia al homicida sin señalar su nombre, erigiendo un nicho con una estatua con la figura del rey de medio cuerpo, y poniendo en la ventana donde se asomó la vieja un candil colgado:

Encuentro por verdad fija
que el reo está de aquí ausente
y como a tal, en su vida
y persona obrar no puede
toda la potestad mía
pues que mi jurisdicción
hoy solo alcanza en Sevilla.
(p. 239c)

Declina la comedia y, como por arte de magia, declina también la malignidad del rey, que premia a Juan Montañés y casa a su hija, tras dotarla, con don Álvaro («Mi injusto afecto reprima», dice en un aparte), como si la lección moral de su vasallo le hubiera abierto los ojos a la distinción política de lo que es justo e injusto, en aras de las necesidades del buen gobierno que se le supone como rey. Y así termina la obra (p. 240a):

Pues por memoria del caso,
tan nunca visto, en la misma
parte esa cabeza quede
que publique esta justicia
a los venideros siglos.
Por los días de su vida,
a esa mujer daré renta,
y vos seréis en Sevilla
perpetuo asistente; y quiero

que esta vara, que es la insignia
del puesto, en la catedral
se ponga en una capilla
para memoria de vos.

Concluyo. La percepción del villano digno, como hecho profundamente ligado al cambio social, muestra fuertes diferencias entre el inicio y el final del siglo xvii. Se da una marcada migración en el tiempo desde la vigencia de modelos literarios y filosóficos al nacimiento de nuevas estructuras sociales que alteran el orden y el rango de sus componentes tradicionales. Y lo que era necesario defender como razón de estado a principios del xvii había quedado obsoleto y afuncional en el declinar de la centuria. La composición armónica de *El villano en su rincón* de Lope, junto a las variaciones de Matos Fragoso y Valdivielso, distintos registros de una misma melodía, habían dado paso a la nivelación social en *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla* de Hoz y Mota, bajo el paraguas de la ley como consenso democratizador de la incipiente sociedad moderna.

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN

GRISO. Grupo de Investigación del Siglo de Oro - Universidad de Navarra