



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón: las ediciones de 1628 y 1634

Dolores Josa Fernández



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

*Departamento de Filología Española
de la
Universidad de Barcelona*

*Programa de Doctorado "Poética del verso y de la prosa"
—Bienio 1995 / 1997—*

*EL ARTE DRAMÁTICO
DE
JUAN RUIZ DE ALARCÓN
(LAS EDICIONES DE 1628 Y 1634)*



Dolores Josa Fernández

*Tesis Doctoral para optar al título de doctora en Filología Hispánica,
dirigida por la Profa. Dra. ROSA NAVARRO DURÁN*



Para mis padres; para Rosa,
mis hermanos y Lucía.

¿Cuál es, pues, tu bien? La razón.

Séneca, *Cartas a Lucilio* (CXXIV)

ÍNDICE

	<i>Página</i>
Agradecimientos.	9
Prefacio	12
 Capítulo I	
Años de escritura bajo un programa de reforma: el conde-duque de Olivares y el teatro de Ruiz de Alarcón.	23
1.1. El reformismo de una tragedia: <i>El dueño de las estrellas</i>	39
1.2. El compromiso intelectual de un dramaturgo	54
 Capítulo II	
Rey-planeta y humano-rey: dos posibilidades dramáticas	67
2.1. El <i>speculum principis</i> de Juan de Mariana para los príncipes de Alarcón	70
2.2. De tiranos y privados	87
2.2.1. <i>Los favores del mundo</i> : el príncipe Enrique y Garci Ruiz	87

2.2.2. <i>El dueño de las estrellas</i> : el rey de Creta y Licurgo.	94
2.2.3. <i>Ganar amigos</i> : el rey Pedro el Justiciero y Fadrique.	106
2.2.4. <i>La amistad castigada</i> : el rey Dionisio-el rey Dión y Filipo-Ricardo.	118
2.2.5. <i>Los pechos privilegiados</i> : el rey Alfonso de León y Rodrigo / Jimena	127

Capítulo III

El descubrimiento de la voluntad como proceso dialéctico en el teatro de Alarcón.	149
3.1. Hombres libres para el bien de la República	158
3.2. <i>La auténtica nobleza es la virtud</i> : Séneca y Ruiz de Alarcón	195
3.3. El laico escenario de Ruiz de Alarcón y Nicolás Maquiavelo	213

Capítulo IV

El crisol de los caracteres alarconianos	226
4.1. El nacimiento de un héroe <i>culpable</i>	233
4.2. Detrás de la máscara	248
4.3. Un Humanismo <i>actante</i>	255

4.4. Erasmo, Cervantes, Shakespeare y Ruiz de Alarcón.	265
4.4.1. La defensa de Erasmo en <i>El Anticristo</i>	273
4.4.2. <i>El semejante a sí mismo</i> : hipertexto de <i>El curisoso impertinente</i>	286
4.4.3. Shakespeare y <i>la doma del «gusto»</i> en <i>El examen de maridos</i>	315

Capítulo V

El galán: la conquista de la potestad del arbitrio	332
5.1. Dos galanes de comedia de enredo y el laberinto de Fortuna	348
5.1.1. <i>La industria y la suerte</i>	348
5.1.2. <i>Los favores del mundo</i>	353
5.2. Un galán de comedia de enredo sin Fortuna	376
5.3. El «carácter» de los enredos.	391
5.3.1. <i>Todo es ventura</i>	391
5.3.2. <i>El desdichado en fingir</i>	397
5.3.3. <i>Mudarse por mejorarse</i>	421
5.4. La comedia: cuestión de caracteres.	426
5.4.1. <i>Las paredes oyen</i> : la belleza del hombre de bien.	426
5.4.2. <i>La prueba de las promesas</i> : el ambicioso.	443
5.4.3. <i>Los empeños de un engaño</i> : el triunfo	

del hombre virtuoso	463
5.4.4. <i>La verdad sospechosa</i> : el mentiroso	478
5.4.5. <i>El examen de maridos</i> : la justa medianía	493
5.5. Un trágico carácter.	501
5.6. Caracteres políticos.	509
5.6.1. <i>Ganar amigos</i> : la redención del orden social mediante la amistad.	511
5.6.2. <i>La amistad castigada</i> : el reino en manos de mentirosos y traidores	528
5.6.3. <i>Los pechos privilegiados</i> : el carácter cortesano contra natura.	547
5.7. Caracteres desmitificadores.	552
5.7.1. <i>El tejedor de Segovia</i> : el honor como propulsor de la marginalidad.	558
5.7.2. <i>La crueldad por el honor</i> : la frustración del honor.	570
5.8. Una excepción: lo dramático de la predestinación.	590

Capítulo VI

Damas y criados alarconianos.	619
6.1. «Casamiento y religión han de ser a gusto mío»: las damas.	619
6.1.1. Inés de <i>El examen de maridos</i> : «casamiento ha de ser a gusto mío».	640

6.1.2. Sofía de <i>El Anticristo</i> : «religión ha de ser a gusto mío»	656
6.2. La figura del donaire alarconiana.	658
6.2.1. Estirpe tradicional	665
6.2.2. La originalidad del «gracioso» en Alarcón.	694

Capítulo VII

Análisis de las dos concesiones alarconianas al «gusto»	721
7.1. Comedia mágico-religiosa: <i>La manganilla de Melilla</i> . Un apunte a la modernidad alarconiana	721
7.1.1. Las <i>manganillas</i> de Alarcón	732
7.2. Comedia de magia: <i>La cueva de Salamanca</i> . De la leyenda al teatro.	742
7.2.1. La magia al servicio del teatro, del hombre y de la “santa Inquisición”	748
7.2.2. La «magia de la repetición y de la reiteración»	758

Apéndice

Nuevo índice propuesto para las comedias de Ruiz de Alarcón	768
Otro vuelo a ras de tierra de la Literatura española. (Epílogo)	781
Bibliografía.	785

Gracias a la atención y a la ayuda que, de diferentes formas, me han sido brindadas durante los años de licenciatura hasta hoy, he podido llegar a realizar la presente tesis.

Es inevitable que inicie mis agradecimientos con la mención a mis padres y a mi Directora de Tesis, ya que han sido los únicos ejes firmes que han sostenido la ineludible rotación del tiempo cuando de mudanzas se ha tratado. La Dra. Rosa Navarro Durán, por ejercer su magisterio con integridad, sobriedad y amable paciencia; por dignificar la confusión y las torpezas cometidas a causa de mi ignorancia. Quien haya sido discípulo suyo, lo sabe. Además de haber sido ella quien me desveló a Ruiz de Alarcón y me alentó a estudiarlo bajo otra luz. Mis padres, por procurarme cuanto he necesitado, día a día, con infinito amor, y por improvisar soluciones para todo, incluso cuando parecía que no las había.

En cuanto a mis primeros pasos académicos se refiere, en honor a la verdad, debo empezar recordando al Dr. Mariano Lambea, quien me enseñó a convertir mi gusto por la literatura en tarea científica. Pero debo agradecerle aún más la generosidad y el desinterés con que me ha ofrecido siempre su tiempo, su biblioteca y su luminosa sala de lectura.

Hoy, en cambio, quiero ofrecer mis más sincera gratitud al Dr. Antonio Vilanova, al Dr. Alberto Blecua, al Dr. José Antonio Pacual, al Dr. Felipe B. Pedraza y al Dr. Adolfo Sotelo por haber aceptado ser miembros del Tribunal de mi Tesis.

No puedo olvidar, tampoco, al Prof. Germán Vega, ya que me proporcionó la copia de libros y artículos —incluidos los suyos— que en torno a Ruiz de Alarcón me faltaban.

A la secretaria del Departamento de Filología Española, Adela Mejías, mi agradecimiento —además de amistad— por la atención y eficacia con que siempre ha resuelto mis dudas burocráticas, y se ha preocupado por el devenir de todos mis asuntos.

También a los bibliotecarios de la Biblioteca de Catalunya, Alba Sala, Pilar Romaní, Joan Falcó y Jordi Núñez, por la rapidez y las sonrisas con que me han facilitado la obtención de documentos.

A mis hermanos, Miguel y María, les debo la complicidad y el cariño con que viven todas mis decisiones, y, asimismo, una hermosa ilusión: la de hacerme creer que Alarcón me enviaba cartas para cumplir con su misión de mecenas.

Mis últimos agradecimientos están dirigidos a la amistad que me brindan Mar Becerra, Montse Ferrer, Bel Cortés y César Diéguez. También a Natalia Gras y Judith Sánchez que me enseñaron cuán gratificante puede ser la labor de docente.

Al dictado de todas estas personas, se ha podido escribir la presente Tesis Doctoral.

Gracias.

PREFACIO

Corría la mitad de los noventa, y todavía se publicaban en nuestro país Historias del teatro español en que seguir reteniendo a Juan Ruiz de Alarcón entre críticas y calificativos infundados. Era la época en que inicié la presente Tesis bajo la dirección de la Dra. Rosa Navarro Durán. Por supuesto que no es casual que de aquellos años daten los nuevos trabajos de análisis de comedias alarconianas con que se venía a redescubrir, mediante las conclusiones obtenidas, a un Alarcón no sospechado.¹ Lo que no podía imaginarme, por aquel

1. Rosa Navarro Durán, «La verdad sospechosa y *El desdén con el desdén*: dos comedias ejemplares», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Septiembre-Octubre (1991), pp. 1-8; «Trazas de Juan Ruiz de Alarcón», *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1992*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 63-75. Prosigue con la misma

entonces, era el alcance de la trascendencia de su teatro que me había advertido la autora de dichos artículos.

Una vez me hice con las dos ediciones contemporáneas de las comedias completas de Alarcón que se editaron en 1628 –Madrid– y 1634 –Barcelona–,² decidí utilizar como fuente la que corre a cargo de Alva V. Ebersole, aunque por «completas» él entienda, en este caso, sólo el repertorio mencionado de las veinte obras, sin contar con las comedias atribuidas³ y, por supuesto,

línea de investigación abierta en estos artículos en el su trabajo recién publicado: «La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón: el espacio de la ilusión y la ambición castigada», *Cuadernos de Teatro Clásico* (nº 11), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, pp. 87-101.

². A partir de ahora, cuando me refiera a su teatro, estaré hablando de las veinte comedias editadas entre estas dos ediciones.

³. La culpa busca la pena y el agravio la venganza; No hay mal que por bien no venga (*Don Domingo de don Blas*); Quien mal anda en mal acaba; Siempre ayuda la verdad. Vid. Ruiz de Alarcón, *Obras completas* [Millares Carlo], op. cit., pp. 1-343, vol. III. Se debe decir que Germán Vega se ha dedicado al estudio de alguna de estas comedias atribuidas y

la producción no dramática, que, sin embargo, sí que recoge Agustín Millares Carlo. Pero la razón de la preferencia fue por creer más conveniente una edición diplomática de las de 1628 y 1634, dada la primera etapa

a las variantes textuales alarconianas. En sus finos estudios, Vega advierte de algunas características que, según él, podrían ser aplicables al resto de la obra de Alarcón. Y, efectivamente, así es, ya que cuando a propósito de *Don Domingo de don Blas* llama la atención sobre el carácter del protagonista, lo supone como reflejo de la madurez del dramaturgo; o, como nosotros demostramos en esta tesis, fruto de la evolución que sufre su héroe a lo largo de las comedias de las ediciones de 1628 y 1634. Germán Vega García-Luengos, «Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana», *Literatura mexicana*, IV, núm. 2 (1993), pp. 363-394; «Alarcón y los propósitos de la enmienda textual», en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad. (Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español)*. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro. Murcia, octubre de 1994, Murcia, Universidad de Murcia / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 155-172; «El último Alarcón», en Serafín González y Lillian von der Walde (ed.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcuca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 97-115.

del trabajo, consistente en aislar el texto de cualquier condicionante crítico. Además, como pude comprobar,⁴ al respetarse características gráficas y errores, el deber y -por qué no- el placer de trabajar con la transcripción de las ediciones coetáneas al autor se impuso.

. La constatación de la carencia que sufría su teatro de una relectura lo más limpia posible de todo prejuicio crítico, fue la principal propuesta del Trabajo de Investigación⁵ que presenté al finalizar los cursos de doctorado, ya que la hermenéutica a la que se había sometido a Alarcón en las ediciones de sus obras completas era, por un lado, la de crear interferencias entre estudios anteriores a 1947,⁶ y, por otro, la de

4. Ambas ediciones del siglo XVII se encuentran en la Biblioteca de l'Institut del Teatre, con la signatura «Vitrina A / Estante 5».

5. Lo titulé: *El copus dramático de Juan Ruiz de Alarcón. Introducción a su dramaturgia*.

6. Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y notas de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1947 (primera reimpresión, 1996), 3 vols.

resumir —literalmente hablando— la trama sin entenderla y, por ello, imaginar unos referentes inexistentes.⁷ El primero de los métodos de interpretación es el habitual en las ediciones de una o varias de sus obras, por lo que siempre aparecen los mismos comentarios y comparaciones.⁸ Además, la edición de comedias

7. Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Introducción y nuevo estudio preliminar de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1990, 2 vols.

8. Es el caso de la última edición que ha aparecido de *El examen de maridos*. En ella, la encargada de la edición no ha podido substraerse a la tendencia que es ya la clásica en la mayor parte de los estudios que se han dedicado al dramaturgo. Dice así en su trabajo introductorio:

Alarcón, [...] ajeno al ambiente literario de la península y al de Madrid, su vida está marcada físicamente [...]. A esta marginación del autor corresponde la particularidad de su sistema dramático frente al modelo de la comedia barroca, cuyo dato más evidente es el reducido número de las piezas que constituyen su caudal teatral.

Sin embargo, nada de todo esto ayuda a una investigación sobre su teatro, como nosotros demostraremos.

alarconianas se ha ceñido sólo a unos pocos títulos, por lo que se ha establecido un circuito crítico, en torno a su producción, difícil de variar.

El primer resultado que obtuve a lo largo de mi Trabajo de Investigación fue el haber descubierto, en todas sus comedias, unas estructuras teatrales muy elaboradas y variadas. Esto obligó a suponer que, detrás, se escondían unas intenciones que buscaban su propia estética para manifestarse. En un principio, la temática sólo condujo a revisar la catalogación que por géneros se había hecho de su producción, por lo que la

Finalmente, a partir de *El examen de maridos*, concluye que sus personajes alcanzan el final por «casualidad», lo que «ilumina el pesimismo alarconiano, sin rescate ni solución». Juan Ruiz de Alarcón, *El examen de maridos*. Edición crítica de Maria Grazia Profeti, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, pp. 1-2, 18 y 19.

¿«Pesimista» un dramaturgo que defiende la dignidad humana; que cree en la voluntad del hombre como fuerza que rectora del destino? ¿«Casualidad» en una madura comedia de caracteres que es culminación de un largo proceso que lleva del enredo fortuito de las comedia de enredo a caracteres que de ellos depende su propia ventura? Nada más alejado del otro Alarcón que hemos analizado en nuestro trabajo.

tuve que matizar y corregir en muchas ocasiones. A raíz de ello, cobró relieve la voluntad alarconiana por recrear, al tiempo que contrastar, las fronteras que separan un género de otro. Parecía, pues, evidente, que existía una invitación a rastrear una evolución, a leer, obra tras obra, el desarrollo de una labor plenamente consciente del tejido teatral. Más tarde, el diálogo sostenido entre una comedia y otra apoyaron esta hipótesis. No fue casual el orden que el propio Alarcón dispuso para sus obras en las dos ediciones que preparó.⁹ En cambio, pese a que en la primera, por

⁹. *Parte primera de las comedias de Don Ivan Rviz de Alarcón y Mendoça, Relator del Real Consejo de las Indias por su Magestad, Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1628: Los fauores del mundo; La indufstria y la suerte; Las paredes oyen; El semejante a si mismo; La cueua de Salamanca; Mudarse por mejorarse; Todo es ventura, y El desdichado en fingir.*

Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoça, Relator del Confejo Real de las Indias, Bàrcelona, por Sebastián de Cormellas, al Call, 1634: Los empeños de un engaño; El dueño de las estrellas; La amistad castigada; La manganilla de Melilla; Ganar amigos; La verdad sospechosa; El Anticristo; El tejedor de Segovia; Los pechos

ejemplo, presentó todas sus comedias de enredo y aquellas que preludian la comedia de caracteres, me fue necesario reorganizarlas para perfilar el proceso de su concepción dramática. Ahí empezó a gestarse el nuevo índice que propongo en el «Apéndice» de esta Tesis.

La finalidad que se persiguió con los análisis fue, en un principio, la de estudiar sus entramados dramáticos: enfoques, recursos escénicos, y toda retórica de construcción que permitiera un cabal entendimiento del despliegue de la trama. En segundo lugar, hice un tímido intento de aproximación al pensamiento subyacente en cada una de las obras, y las intertextualidades vinieron a darme el secreto de aquél en su conjunto. Los préstamos a los que acudía Alarcón me parecieron lo suficientemente significativos como para descifrar su intención. Aquellos autores que subyacían en su teatro ya no podían dejarnos a medio camino de las pretensiones alarconianas que, con tanta insensatez —en algunos casos— o con demasiada prudencia

privilegiados; La prueba de las promesas; La crueldad por el honor, y El examen de maridos.

—en otros—, todavía estaban por desvelar. De ese modo, el haber asentado un corpus coherente y bien delimitado de la labor del dramaturgo resultó ser el definitivo resultado deseado y necesario para iniciar la que era una futura tesis doctoral en torno a su arte dramático.

Lo que más entusiasmo me causaba en los inicios de la Tesis que hoy presento era descubrir el extraño paralelismo que unía a Alarcón con Olivares. Y, cómo no, Elliott me suministraba desde sus libros, toda la información que necesitaba. Entre sus páginas buscaba cualquier referencia a Ruiz de Alarcón —ya que las hay respecto a otros dramaturgos—, pero no la encontré. Por otro lado, empecé a buscar, a propósito de Alarcón, confluencias que hablaran de una relación directa entre dramaturgo y ministro, pero seguí sin hallarlas. Hasta que un nombre, Adolfo de Castro, apareció en la historia de los dos.

En cuanto a Olivares, Adolfo de Castro fue uno de los responsables de la leyenda negra que, tras su caída,

se generó en España;¹⁰ por lo que se refiere a Alarcón, él fue el artífice de la creencia de que Alarcón había sido el único dramaturgo de su tiempo que no mencionó a Cervantes y ni a ninguno de sus personajes en sus obras,¹¹ cuando, precisamente, Cervantes se esconde detrás de una de las comedias de Alarcón. A partir de ahí, sólo se tenía que estirar de la madeja de las oscuras intenciones con las cuales se intentaba perturbar la memoria tanto del ministro como del dramaturgo. Finalmente, se encontraron los motivos, los que justifican, a su vez, el índice elaborado para esta Tesis.

10. J. H. Elliott y Ángel García Sanz (coord.), *La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1987*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, p. 20.

11. Adolfo de Castro, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores, 1874, pp. 257 y 277.

Capítulo I

**AÑOS DE ESCRITURA BAJO UN PROGRAMA DE REFORMA: EL
CONDE-DUQUE DE OLIVARES Y EL TEATRO DE RUIZ DE ALARCÓN**

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, o ya la frente,
silencio avises...¹²

Con estos versos Quevedo empieza a celebrar el denominado programa de *reforma*¹³ trazado por

¹². Francisco de Quevedo, «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento», *Poemas escogidos*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid; Castalia, 1989, p. 116.

¹³. Concepto con que Elliott resume uno de los programas con que Olivares pretende hacer resurgir a España de la sombría situación -en este caso- nacional. El programa que promueve la resurrección de España en el ámbito internacional es el de reputación. De este modo, el historiador deslinda con claridad los dos propósitos políticos del gobierno del conde-duque. Vid. J. H. Elliott y Angel García Sanz (coord.), *La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde*

Olivares desde que, en 1621, accede al poder de la mano del jovencísimo Felipe IV. Y muchas más alabanzas de escritores iba a granjearse don Gaspar durante los primeros años de su gobierno, aunque no por un compromiso con su política, sino simplemente para ganar la protección y el favor de quien resultaba ser el nuevo «arquitecto»¹⁴ de una deseada nueva España. Por ello, esta sumisión también era la esperada por el conde-

Duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1987, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, pp. 24-27. Lo cierto es que, como el propio historiador reconoce, escoge los conceptos de *reforma* y *reputación* para explicar la política olivarista porque «aparecen repetidamente en el discurso político de los años veinte del siglo XVII», motivo por el que son fundamentales a la hora de «encontrar puntos de acceso al mundo mental del Conde-Duque y sus colegas», John H. Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe II*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 31-32.

¹⁴. Así lo califica Tirso de Molina en su *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Ed. Fray Manuel Penedo Rey, Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, 1973, 2 vols., p. 475, tomo II.

duque: como artífice de la restauración del edificio imperial, una de sus «traças» consistía en hacer del rey un modelo de reyes, y de la corte, una espléndida monarquía que fuera promesa de «aciertos grandes en las acciones» y «feliz gobierno de los reinos y vasallos» por haber sabido casar la profesión de las armas y de las letras, los «dos polos [...] que gobiernan todo [...] movimiento [...], pues juntos entre sí hacen una muy importante consonancia, ayudándose y dándose la mano en cuanto se ofrece». ¹⁵

De esta forma, el primer ministro se convirtió en el nuevo mecenas que debía velar por los talentos literarios y artísticos de Castilla y Andalucía, especialmente, como si de una cuestión de Estado se tratase, ya que el resto del cuerpo social y político estaba seriamente enfermo. ¹⁶ Poetas y dramaturgos no

¹⁵. Palabras del propio rey en la «Autosemblanza» que escribe al hacer la traducción de la *Historia de Italia* de Guicciardini. En *Cartas de Sor María de Agreda y de Felipe IV*. Ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1958, p. 236.

¹⁶. Cfr. J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica,



escatimarían recursos para obtener protección, a pesar de que el ágil Antonio Hurtado de Mendoza¹⁷ pronto se filtrara en la corte para ocupar el primer puesto como favorito de Olivares. El resto tenían que rendir tributo a los caprichos y estrategias del conde-duque con epístolas laudatorias y serviles; con toda suerte de poemas y tratados que dieran la bienvenida a un pretendido nuevo siglo, y, por eso, a su vez, con espectaculares comedias de tramoya¹⁸ para el real salón de comedias del Alcázar, como las que hicieron famoso a Luis Vélez de Guevara. Con prontitud y a voluntad de don Gaspar, el escenario se convirtió en la mejor tarima desde donde proclamar que la España imperial volvía a inspirar confianza; lo que conllevó, al mismo tiempo,

1991 (6ª), p. 104 y capítulo III: «Programa de renovación», pp. 182-212.

17. De su pericia cortesana da cuenta con profusión de detalles Gareth A Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*, Oxford, The Dolphin, 1971.

18.- Vid. N. D. Shergold, *A history of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the seventeenth century*, Oxford, The Clarendon Press, 1967, concretamente los capítulos 10 y 11.

que Felipe IV acabara siendo visto «como sol»,¹⁹ y que esta imagen del rey planeta se convirtiera en el principal tema de la maquinaria artística del reino,²⁰

19.

Felipe, como sol que va saliendo,
y estos nublados viles esparciendo;
que como suele aparecer la aurora
por nubes revestida de oro y grana,
saliendo de la noche vencedora,
en fe del sol, la cándida mañana,
Felipe celestial sus reinos dora.

Versos de don Gonzalo de Córdoba, acto III de *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* de Lope. En *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*. Ed Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970, p. 337a. Véase, asimismo, J. C. J. Metford, «Tirso de Molina and the Conde-Duque de Olivares», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36 (1959), pp. 15-57.

²⁰. Como muestra de que la denominación de Felipe IV como planeta se convirtió en un tópico, véanse las curiosas *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*. Recogidas por Manuel de Gallegos, Madrid, María de Quiñones, 1637. Valgan como preludeo las palabras de Manuel de Faria y Sosa en su «Aprobación»: «...la espantosa fábrica del Buen Retiro (aún así no bastante para esfera de nuestro gran Planeta

sobre todo porque, en el anterior régimen, y según palabras de Baltasar de Zúñiga, la monarquía era «un cielo, sin luz; un sol, sin rayos; sin espíritu, un cadáver». ²¹

Ante todo esto, no se comprende por qué no han proliferado los estudios en torno a las más que probables motivaciones cortesanas o políticas que pudieran animar gran parte del repertorio dramático español comprendido entre 1621 y 1645. Si bien es cierto que un sector de la crítica ha considerado la producción teatral de los dramaturgos áureos a la luz del contexto político, lo ha hecho midiendo a todos, poco más o menos, bajo un mismo rasante. ²² Sin embargo, con los

Cuarto)...», fol. 2v. Asimismo, *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro. Escritos por algunos ingenios de España. Recogidos por Diego de Covarrubias i Leyva, Madrid, Imprenta del Reino, 1935.*

²¹. Apud Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 79.

²². Si bien es cierto que los estudios de Maravall y Díez-Borque son necesarios para cualquier estudio en torno al teatro áureo, no deja de ser cierto que muchas de sus apreciaciones, en cuanto a la implicación política y social en la escena, han inducido a considerar la producción

ríguerosos estudios que disponemos hoy acerca de la, hasta ahora, oscura figura del conde-duque de Olivares, tenemos la obligación de revisar, detalladamente, los tópicos, las generalidades, y, por supuesto, los textos

teatral bajo unas coordenadas tan generales y uniformes que, además de haberse convertido en tópicos, no permiten apreciar las intenciones y la realidad histórica que se amaga en el tejido literario. Con ello se ha olvidado que, antes que espectáculo, toda comedia, drama o tragedia es acción de palabras. Como resultado de lo dicho, han surgido estudios sobre Ruiz de Alarcón que, en lugar de recuperarlo, lo desvirtúan, como el de Alberto Sandoval, *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón. (Hacia la determinación de una cronología)*. Tesis Doctoral, Faculty of the Graduate School, University of Minnesota. Dirigida por el Dr. Nicholas Spadaccini. Abril de 1983. En este trabajo se afirma que Alarcón escribía motivado «por sus particulares intereses socio-económicos» (p. 6), aprovechando la coyuntura de la comedia como espectáculo en una sociedad de masas, etc.

En cuanto al inconveniente de establecer una periodificación tan genérica para el teatro del siglo XVII, véase el artículo de Josep Lluís Sirera, «Una aportación al estudio del teatro del Siglo de Oro», en torno al libro de Marc Vitse, *Eléments pour una théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. En *Insula*, 535 (1991), pp. 4-5, p. 5.

de dicho período, en medio del escenario que, con plena conciencia, supo disponer aquel hombre que dirigió el destino de España durante más de veinte años. Además, por poco que se atiende a la historia de nuestro país durante la primera mitad del XVII, su figura surge con tal grandiosidad que es imposible no preguntarse qué no controlaba o inspiraba ese primer ministro que fue capaz de crear un monarca a imagen y semejanza de su propia inteligencia.

Se puede decir que hasta 1635 —momento en el que empieza a oscurecerse su *reputación*²³ contó con el apoyo de autores que, si unos, por un lado, fomentaban con alegre «frivolidad» conductas que se avinieran con los necesarios ajustes económicos del momento,²⁴ otros, en cambio, se dedicaban a transmitir, con toda la intención, los problemas socio-políticos por los cuales Olivares volcaba todo su esfuerzo. Por este último

23. Elliott, *El Conde-Duque...*, capítulos XIII-XVI.

24. De ahí los matrimonios por conveniencia, la inviabilidad de los mayorazgos y el protagonismo de los primogénitos frente a los hijos segundones... Vid. *ibíd.*, capítulo III.

motivo, no es casual que el padre Juan de Mariana se encuentre tras muchas de estas comedias —como muy bien sabe recordar Aubrun—,²⁵ ya que, gracias al propio conde-duque, y después de haber sufrido la persecución del ministerio de Lerma, se vio rehabilitado con el nombramiento de cronista real, otorgado por el propio rey.²⁶ Pero ya comentaré más adelante, y a propósito del mismo Alarcón, lo oportuno que resultó el talante del jesuita para el régimen de Olivares. Lo cierto es que a partir de 1643 la comedia empezó a abandonar al conde-duque a su suerte: silencio y olvido.²⁷

25. Charles-Vincent Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1981 (2ª), p. 77, nota. Respecto a Ruiz de Alarcón, la suposición la formula Castro Leal, aunque de manera genérica y sin aportar ningún tipo de prueba. A propósito del *De rege...*, Castro Leal dice que es un libro «que debe haber conocido Alarcón». Al crítico, sin duda, le debió llamar la atención el tratamiento que el dramaturgo da a los reyes y tiranos de su teatro. Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Cuadernos Americanos, 1943, p. 153.

26. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 188.

27. Cfr. Aubrun, *op. cit.*, pp. 79-84 y John H. Elliott / José F. de la Peña, *Memoriales y cartas del Conde Duque de*

En cambio, para lo que aquí interesa, circunscribir la producción alarconiana a unos referentes históricos que son tan necesarios para la obra del dramaturgo como determinantes para la historia de España y Europa, voy a centrarme en los *dorados* años que van de 1621 a 1627:

son en realidad los más interesantes del reinado de Felipe IV en lo que a la política reformista de Olivares se refiere, porque son aquellos en los que va buscando soluciones a los problemas que habían conmovido y preocupado a los arbitristas y a los círculos reformistas castellanos en las dos décadas precedentes. Es una época de efervescencia política e intelectual en la corte...²⁸

Tiempo, además, en el que madura, se consagra y cierra la escritura de Ruiz de Alarcón.²⁹

Más allá de la mera casualidad de la que pudiera parecer fruto este primer dato, o incluso considerarse

Olivares, Madrid, Alfaguara, 1978, 2 vols., pp. XXIII-XXXIII, t. I.

²⁸. *Ibíd.*, p. LVIII.

²⁹. Cfr. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], pp. XXV y XXXI-XXXIV.

consecuencia de posibles servicios prestados por parte del autor hacia quien parece ser que vigiló por su carrera como letrado, hay que decir que se esconde un compromiso serio, y me atrevo a sostener que profundo, con las fuerzas con las que Gaspar de Guzmán emprendió su tarea de «saneamiento» socio-político. King deja constancia de ello a lo largo de su valioso y necesario libro sobre Alarcón,³⁰ y no sólo eso, sino que tras una lectura de sus comedias se advierte, con facilidad y por contraste, con cuáles pretendía abrir un diálogo con la corte de ministros, el monarca y con los más avisados espectadores, y con qué otras —de veinte, sólo dos— a divertir y experimentar con recursos escénicos. Por este mismo motivo, considero que el primer o último gran paralelismo entre el conde-duque de Olivares y Alarcón es el que la crítica haya silenciado u olvidado, durante tantos siglos, lo bueno que se escondía bajo las

³⁰. Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989. Remito a todo él porque siembra cada capítulo con continuas referencias que permiten madurar la tesis que sostengo.

«sombrias» y «antipáticas»³¹ obras —en este caso— del dramaturgo. Y para justificar estas palabras nos debemos remontar hasta los arbitristas que buscaban una reforma para la Castilla de Felipe III, de cuyo espíritu es heredero, sin duda, el dramaturgo. Tal y como vamos a ver a lo largo de esta primera parte, el *proyectismo*³² de aquellos reformadores es el hilo que deshace la madeja de la dramaturgia alarconiana; el que conduce a la comedia moral clásica, a Séneca, a Erasmo, a Shakespeare, al padre Mariana..., a toda intertextualidad que subyace en sus comedias; y, para cerrar el círculo, el que nos remite a Olivares.

Pero —qué decir tiene— el *proyectismo* de Ruiz de Alarcón no va a referirse a la economía, sino a la moral

31. César Oliva / Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 212.

32. Conjunto de tendencias, actividades y escritos de quienes proponen proyectos para aumentar, especialmente, la hacienda pública. Con este término se denomina, asimismo, al arbitrista de los siglos XVI y XVII. Vid. Michel D. Gordon en «Morality, reform and the empire in seventeenth-century Spain», *Il pensiero politico*, 11 (1978), pp. 3-19.

pública, como gran número de reformadores del reinado de Felipe III, quienes creían que el verdadero problema que ahogaba a España era la flojera moral y la relajación de costumbres. Es bien sabido que fue por aquel entonces cuando se empezó a hablar de España y sus males, y a tratar la decadencia de Castilla, en concreto, con una terminología médica, puesto que se representaba, las más de las veces, como cabeza y corazón de la monarquía. De ahí que la mayor porción de reformadores, «hombres con miras más amplias que las de sus compatriotas»,³³ se dedicaran a ejercer de médicos metafóricos respecto a la salud del reino. Muchos eran juristas, clérigos u oficiales, y también médicos, ciertamente, como Cristóbal Pérez de Herrera, amigo de Alarcón. Además de ser médico real y autor de unos cuantos escritos de medicina, proyectó su talante reformista en sus *Remedios para el bien de la salud del cuerpo de la república* (1610) y en los *Proverbios morales* (1618), tratado en el que nuestro dramaturgo se suma a la fila de los buenos

³³. Elliott, *El Conde Duque...*, p. 108.

arbitristas³⁴ que alababan lo oportuno de la aparición del libro, con unas quintillas que vienen a ser la cabeza del hilo de lo que nos ocupa. Una de ellas dice así:

Y vos, médico excelente,
que esta epítima habéis hecho,
a vuestra patria doliente
confeccionáis sabiamente
la dulzura y el provecho.³⁵

Los *Proverbios* fueron aprobados, además de nuestro Alarcón, por escritores como Salas Barbadillo, Valdivielso y Céspedes. Ni Lope, ni Tirso, ni ningún otro dramaturgo más.³⁶ Sin embargo, a Alarcón también le

³⁴. En todo momento dejo al margen, al igual que hace Elliott, a los charlatanes que propiciaron el tono despectivo con que se empezó a utilizar la palabra «arbitrista».

³⁵. Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y notas de Enrique Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (2ª reimp.), 3 vols., pp. 389-390, III.

³⁶. Vid. la lista de los elogiadores que ofrece Cavillac en Cristóbal Pérez de Herrera, *Amparo de pobres*.

dolía España, lo dice en su teatro —recordemos, por ejemplo, *La amistad castigada*, *Ganar amigos* o *El dueño de las estrellas*—, y al final de esta quintilla, pues es una reivindicación del *docere et delectare* en el momento en el que Lope defendía sólo lo último. Pero es que en el caso de Alarcón, visto bajo el prisma que estoy proponiendo, ¿extraña que así lo hiciera? Una vez más, y según veremos en la segunda parte de este trabajo, en el dramaturgo existe una armonía entre ética y estética, y sólo cuando la primera ya no tiene razón de ser ante el desmoronamiento de la reforma de Olivares —la última esperanza—, deja de escribir; cuando el escepticismo y la desilusión se han apoderado de su pluma.³⁷ De ello son hijos los textos que dirige «al lector» en las

Edición, introducción y notas de Michel Cavillac, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, pp. LXXI-LXXII.

³⁷. Tengamos en cuenta que todo reformista, a pesar de la complejidad de los problemas de España, creía firmemente que se debía buscar una solución y que ésta saldría, por lo que la caída del régimen de Olivares les supuso la pérdida definitiva de toda esperanza. Vid. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 108.

ediciones que preparó, y es entonces cuando sólo le queda como motivo de satisfacción su ministerio en el Real Consejo de Indias; cuando decide desafiar, más allá de todo tópico y retórica, a un público-lector que, desde 1630, más o menos, se abandona, cada vez con mayor frecuencia, a comedias de enredos fortuitos y desenlaces demasiado felices.³⁸

Pero volviendo al libro de Pérez de Herrera, el autor añadió al final, además, las propuestas que presentó en las Cortes en 1617. Y como los *Proverbios* estaban dedicados al príncipe, estas hojas añadidas pretendían llamar la atención del futuro rey para ver si éste sí que encontraba útiles algunas de estas reformas ofrecidas para el gobierno de la *república*. Es muy significativo que se dirija al hijo y no al padre, pero es que Felipe III y su privado —el oscuro Lerma— siempre habían respondido a estos reformadores con indiferencia y pasividad. Y, efectivamente, la maniobra de Pérez de Herrera dio el resultado esperado, puesto que, una vez

³⁸. Aubrun, *op. cit.*, p. 79.

ostentó el poder Olivares, aplicó a su gobierno algunas de las recomendaciones del médico reformista.³⁹

1.1. EL REFORMISMO DE UNA TRAGEDIA: *EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS*

Este episodio nos obliga a fijar la mirada en Licurgo del *Dueño de las estrellas*, porque ¿qué hay de las reformas que este privado propone? Situada por la crítica entre los años 1620-1623,⁴⁰ con esta tragedia Alarcón quiso «confeccionar» a su «patria doliente» una obra en la que se ofrecieran, por un lado, unas leyes nuevas con las que impulsar la actividad de un buen gobierno y, por otro, un ejemplo de lo que era ser un buen ministro. Y éste no podía ser otro que Olivares:

³⁹. King, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁰. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXIII.

...de Licurgo mismo la persona,
la oliva vendrá a ser de esta corona.

(38, II)⁴¹

Por aquellos años, el único «olivo» que podía extender sus pacíficas ramas por el orbe era el conde-duque, tal y como reza el poema de Gaspar Gevaerts que reproduce el grabado de Pontius, y que muestra el retrato alegórico que de Olivares pintó Rubens (lám. 1):

Baetis Oliviferae debet cuiserta Coronae,
Palladiâ clarus non semel arte Comes;
Sic gerit os, magno sic pectora fida Monarchae,
Saecula cui nullum prisca dedere parem.
Elucet vultu Probitas, frontique serenae
Pondus adest: mixta stat Gravitate Lepor.
Clausa nec unius Prudentia finibus Orbis,
Publica quâ Regnis vindice nata Salus.
O Superi, longos foecunda virescat in annos,

⁴¹. Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y nuevo estudio preliminar de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1990, 2 vols. Siempre citaré sus obras de teatro por esta edición, incluyendo, entre los paréntesis adjuntos a los versos, el número de la página, la letra de la columna cuando haya más de una, y el volumen.

Augustosque beet mitis OLIVA lares,
Quae partis latè Terraque Marique triumphis
Pacificas toto spargat in Orbe comas.⁴²

Además, un héroe caracterizado por su sabiduría y por su valor sólo podía serlo él, bajo los ojos de los reformadores. Por eso sus emblemas, a la izquierda y

42.

A Betis se le debe la entrelazada corona olivífera;
compañero siempre esclarecido en el arte de Palas.
Así lo dice la boca, así lo dicen los pechos fieles al gran monarca;
los siglos anteriores no ofrecieron otro igual a él.
La probidad brilla en su rostro, la gravedad está presente en su frente serena;
la flexibilidad está unida a la seriedad.
En los límites del orbe no cabe su prudencia siempre vencedora;
la salud pública ha nacido con él.
¡Oh, Dios!, florezca fecunda y feliz por largos años
la humilde y augusta OLIVA.
Que con triunfos logrados, tanto por tierra como por mar,
esparza por todo el orbe sus pacíficas ramas.

Debo la obtención de este poema a la generosidad de Sir John Elliott, quien, después de solicitarle ayuda, contestó con prontitud y amabilidad. La traducción es fruto de la atención que me dispensó el Dr. Josep Pavia, latinista y musicólogo del Departamento de Musicología del C.S.I.C.

derecha del grabado, son Minerva y Hércules. Y, finalmente, por ironía de la vida, el hecho de que Licurgo sea un héroe trágico no deja de ser una premonición de Alarcón respecto al destino político de don Gaspar, borrado, después de su caída, hasta de los cuadros.⁴³

⁴³. Para ello, obsérvense las dos copias del Príncipe Baltasar-Carlos en el picadero de Vélazquez, con sus correspondientes comentarios, que ofrece Elliott en *El Conde-Duque...*, pp. 652-653.



1. El Conde-Duque de Olivares.

En cuanto a las nuevas leyes, Ruiz de Alarcón, por boca de Licurgo, advierte sobre los riesgos en los que incurre la ociosidad; sobre la necesidad del aprendizaje de un oficio —en esto también insistió en las Cortes Pérez de Herrera—. ⁴⁴ Con gran sensibilidad, aboga por el amparo económico de las viudas pobres, por la consideración social y legal del extranjero; que los ministros, por serlo, no gocen de privilegios de «la real hacienda», ni que a los «afrentados por delitos» se les exilie, para impedir, de esta forma, que cometan sus «daños» en otro lugar (60ab, 61a, II). Todas ellas, propuestas dirigidas, a través de un privado del rey de Creta, a los altos funcionarios de la corte castellana; voz que deja escuchar el eco de la voluntad de un dramaturgo implicado con un programa de reforma que, por fin, se había impuesto con el cambio de régimen.

Y es, precisamente, desde una perspectiva reformista de la sociedad, desde donde se puede apreciar la esencia de la tragedia, que radica, sin más, en el conflicto que sostiene un individuo con su entorno,

⁴⁴. King, *op. cit.*, p. 165.

aunque dicha pugna sólo se eliminará mediante las luchas y sacrificios previos que restablezcan el obligado orden colectivo.

La posibilidad misma de lo trágico está vinculada al orden social. Presupone una trascendencia todopoderosa y la solidificación de los valores ante los cuales el héroe acepta someterse.⁴⁵

Licurgo se eleva como héroe porque «sacrifica voluntariamente una parte legítima de sí mismo a intereses superiores».⁴⁶ Su resolución viene acompañada de su lucidez moral, y no de catástrofe alguna, ajena, propiamente, al ser humano. Se suicida para acabar con las alteraciones en la relación rey-privado. A diferencia del Garci Ruiz de *Los favores del mundo*, Licurgo adivina un continuo engranaje de conflictos, inevitables si no es con la muerte. De su amor hacia su

⁴⁵. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1996 (2ª), p. 521.

⁴⁶. *Ibíd.*, p. 518.

esposa, no quiere hacer un deseo unilateral que afecte al gobierno de Creta —dada la enajenación del rey por Diana—, ni quiere violar su respeto al monarca impidiéndole consumir sus pasiones. Con esta actitud, Licurgo muere reconciliado con el universo moral de su pueblo natal y con el de la sociedad que se ve obligado a legislar. Resolución que el rey, ante el cuerpo sin vida de su privado, sabe apreciar y valorar con unos funerales dignos de quien supo vencer su destino en favor de la paz sobre la que descansaban Esparta y Creta; de un vasallo que no consintió que su rey tuviera amores adúlteros, ya que gracias a la muerte del ministro, el amor entre Diana y el monarca podrá gozar de reconocimiento social. Recordemos que la dama a quien quiere es al rey desde el principio de la obra,⁴⁷ y que

⁴⁷. Unico motivo que podría justificar, en el caso de *El dueño de las estrellas*, las palabras de Vitse de que Alarcón no escribió ninguna verdadera "tragedia" del poder injusto. Sin embargo, si centramos la atención en Teón y la rebelión de los campesinos contra él, y la venganza que en nombre de ellos emprende Licurgo, su afirmación no se ajusta a esta obra. Cfr. *op. cit.*, p. 131.

su matrimonio con el privado es tan sólo un acto de despecho hacia la persona real. De esta forma, podemos ver, asimismo, el orden recuperado en lo tocante al amor, siguiendo la doble fuerza que construye la tragedia.

La acción de la obra es verdaderamente trágica porque su héroe transmite al público, en el sacrificio, un sentimiento de *transfiguración*. Su muerte es catártica, ejemplo de purgación de pasiones por un compromiso sereno y responsable con la sociedad. El espectador debía de valorar la elevación espiritual de Licurgo por ser, a su vez, modelo de *piedad*. Piedad hacia un rey que despierta terror porque cualquiera de entre los espectadores podría ser víctima de la ceguera de su señor, o cualquier público -pueblo- pudiera serlo de las pasiones de un rey. Desde Creta, Alarcón anuncia tal peligro a la España de la primera mitad del XVII. O mejor dicho, denunciaba lo peligroso que fue la conjunción Felipe III y el duque de Lerma, al tiempo que ensalzaba al nuevo monarca y, sobre todo, a su sacrificado ministro.

La antigua Creta, tierra de oráculos, invitaba a sondear el final trágico de un heroico personaje que se debate con su propio destino, marcado, como la vida del

monarca cretense, por la razón de Estado y por el amor. El talante reflexivo que, esencialmente, define a Alarcón como dramaturgo es el que conduce al héroe hacia la muerte: cuando sorprende al mismo Rey en la alcoba de su esposa, razona de este modo su ofensa y su venganza:

Ni es razón, pues ya he besado
tu mano real, que mueva
a darte muerte el acero,
aunque vida y honor pierda.
Ni es razón que tú me mates
por gozar mi esposa bella,
ni que tirano conquistes
con tal crueldad tal afrenta.
Ni que yo afrentado viva
es razón, que aunque mi ofensa
fue intentada sin efeto,
no ha de examinar, quien sepa
que con mi esposa te hallé,
mi disculpa; y lo que intentan
los reyes, ejecutado
el vulgo lo considera.
Ni es razón, ni yo lo espero,
que tus gentes, ya en defensa
de un extranjero afrentado,
sufran de Esparta la guerra;
ni es razón que yo a mi patria
por su mismo daño vuelva,
si en no derogar mis leyes
consiste su paz eterna.

Pues para que ni te mate,
ni me mates, ni consienta
vivo mi infamia, ni Esparta
me cobre, ni oprima a Creta,
yo mismo daré a mi vida
fin honroso y fama eterna,
porque me llamen los siglos
el dueño de las estrellas.

(68ab, II)

Fragmento valioso para ejemplificar esa falta de espontaneidad a la que se refiere Octavio Paz a propósito de los valores morales alarconianos,⁴⁸ y, a su vez, para ilustrar el comentario de Marc Vitse acerca de la vertiente trágica del dramaturgo, de que lleva los «procesos» de *destragedización* de la Comedia Nueva hasta el «límite».⁴⁹ Y es que no podía ser de otra manera, pero no porque nunca corran «un riesgo trágico los

48. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (15ª), p. 40.

49. *Historia de la Literatura Española. El siglo XVII*. Obra dirigida por Jean Canavaggio, edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel, 1995, p. 131, t. III.

protagonistas»⁵⁰, sino porque Alarcón es un auténtico artífice de la comedia de enredo *consecuente*, en la que el azar o la predestinación quedan completamente anulados por la voluntad estoica de los protagonistas. Motivo por el que, cuando escribe una tragedia, juega a romper los límites de lo trágico con la grandeza de un héroe que es capaz de variar el curso de su destino por su talante reflexivo. Así, no debe extrañar que quien hizo evolucionar la comedia de enredo, fundamentada en la casualidad, hacia una comedia de enredo causal, en sus manos transforme una tragedia en *lo trágico razonado*. De este modo, sí que la tragedia queda neutralizada, pero —repito— porque así lo quiere el héroe.

Es cierto, por otra parte, lo que Vitse apunta sobre la brevedad o fugacidad «del elemento trágico»⁵¹ en algunas obras del XVII. Alarcón también sigue la misma distribución: sólo en las dos últimas escenas del tercer acto se plantea el conflicto, cuando Licurgo

⁵⁰. *Ibíd.*, p. 131.

⁵¹. *Ibíd.*, p. 124.

descubre al rey con Diana. La reacción del privado será inmediata. Ante la interrogación del monarca —«¿matarme quieres, traidor?» (68a, II)—, Licurgo responde los versos arriba transcritos que anulan el componente de fatalidad. ¿«Falta de espontaneidad»? No, porque no se hace esperar con su resolución ante el rey. Como privado, debía evitar el prolongar la agonía a un monarca que había cometido el error de deshonrar a uno de sus vasallos.⁵² Y con heroica serenidad —no inverosímil por su perfil moral, muy bien desarrollado a lo largo de la obra— le razona al rey su decisión de suicidio. Incluso hay que atreverse a añadir que Alarcón estaba obligado a dudar de la herencia trágica por no poseer una concepción de lo trágico humano, ni metafísica, ni existencial, ni religiosamente hablando, puesto que la única *culpa* que el dramaturgo adivina en el hombre —a diferencia de Tirso, por ejemplo— es aquel

⁵². Uno de los peores yerros que podía cometer un rey. Vid. Carmen Olga Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1960, p. 200 y ss.

pecado natural que, a su vez, caracteriza a los personajes cervantinos: el que pertenece a «un sistema de moral autónoma»,⁵³ al margen de redención alguna. Moral cotidiana,⁵⁴ o si se quiere, burguesa —como propone Octavio Paz— en la que tan sólo la insensatez y la obstinación⁵⁵ conducen al hombre hacia la desventura, sin más.

La traída y llevada modernidad alarconiana —que cabe dilucidar en qué consiste— podría, en este caso, empezar a entreverse en la proximidad que hay en la concepción de lo trágico entre Alarcón y Schiller. Según éste, nace de la «resistencia moral ante el sufrimiento»,⁵⁶ de la resistencia de los caracteres contra un destino, en apariencia, todopoderoso. Y lo trágico razonado alarconiano es la anulación de la predestinación. En ningún momento Licurgo niega la

53. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, pp. 356-357.

54. Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. LXIII.

55. Américo Castro, *op. cit.*, p. 358.

56. Pavis, *op. cit.*, p. 521.

veracidad del oráculo espartano, motivo por el que no entra en pugna con él o, mejor, con su destino, ni tampoco, por ello, sella su perdición. De ahí que se valga de su libertad y voluntad para resolver su conflicto, de acuerdo con su moral. Su muerte, incluso, es más justa que a lo que le obligaban las estrellas: matar a un monarca o dejarse matar por éste. Recordemos, además, que para Hegel, por ejemplo, el verdadero tema de una tragedia era el de lo divino en su realización humana a través de la moral, justo lo que pretende Licurgo. Había jurado «por los dioses celestiales» morir defendiendo a su rey y vengar cualquier ofensa que se le hiciera a su propio honor, pero la fatalidad trágica de la obra consiste en aunar a la persona real, su ofensor.

A pesar del libre albedrío de Licurgo, la acción trágica existe en cuanto que la predestinación —la trascendencia de lo trágico en el siglo XVII— encamina al personaje hacia la catástrofe escena tras escena. El conflicto trágico —inherente al género— es inevitable

e insoluble [...] a causa de una fatalidad que se encarniza en la existencia humana.⁵⁷

Y, por extensión, en las leyes y códigos morales. No casualmente se sirve Alarcón de un personaje histórico de la Antigüedad. Pero ya profundizaremos más sobre los monarcas y privados alarconianos en el siguiente apartado.

1.2. EL COMPROMISO INTELECTUAL DE UN DRAMATURGO

De vuelta con los *Proverbios* de Pérez de Herrera y a propósito de lo que se acaba de exponer, cabe destacar, finalmente, que en la dedicatoria que escribe al príncipe Felipe, dice que estos proverbios pretenden ser una herramienta para ayudar a quien deberá reinar; herramientas por lo que tienen de doctrina estoica, lo que nos obliga a volver con Alarcón y Olivares. En *Cómo*

⁵⁷. *Ibíd.*, p. 518.

ha de ser el privado, Quevedo, inspirándose en el conde-duque —en la comedia la máscara de ficción del ministro es el marqués de Valisero, anagrama evidente de Olivares—, viene a denominarlo el nuevo «Séneca español».⁵⁸ Y nada ajena le podía ser esta calificación a don Gaspar, ya que siempre busca consuelo a sus cavilaciones y errores de Estado, o desasosiegos espirituales —causados por la muerte de su hija—, en la filosofía estoica o neoestoica de la mano de Justo Lipsio, cuyos libros estaban casi íntegramente en su biblioteca.⁵⁹ Esta inclinación filosófica viene determinada, en buena medida, por la combinación en su carácter de ambición y melancolía, por lo que enfrentarse al mundo con fortaleza y resignación era la ecuación idónea que le permitía cultivar un juicio político con orden, disciplina y austeridad —a él se debió el uso de la golilla, en lugar de la gola—, y no abandonar a su rey, a pesar de que lo solicitó varias

⁵⁸. Quevedo, *Obras completas*. Edición de Felicidad Buendía, Madrid, 1966-1967 (6ª), 2 vols. , p. 625, II.

⁵⁹. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 48.

veces, aunque Felipe IV, a su vez, se lo denegó. Muestra ejemplar de actitud estoica sería el que el mismo día del fallecimiento de María, su hija, celebrara las audiencias que acostumbraba a realizar, lo que «le haría ganar incluso la admiración de sus enemigos». ⁶⁰

Una de las máximas más célebres de don Gaspar es la que dice que «los grandes hombres jamás alegaron autores, sino la razón». ⁶¹ No otra cosa hacen los galanes protagonistas de los dramas políticos o de honor de Ruiz de Alarcón, rendir:

...el cuello
al yugo de la razón,
pues es la hazaña mayor
vencerse a sí mismo.

(239b, II)

Tal y como dice el tejedor de Segovia. Incluso hemos visto con *El dueño de las estrellas* a qué conduce la razón llevada al límite: a vencer la fatalidad aunque

⁶⁰. *Ibíd.*, p. 286.

⁶¹. *Apud ibíd.*, p. 48.

sea a costa del sacrificio. Además, a pesar de la explícita referencia a *Las cartas a Lucilio*, libro que lee el marqués de Villena de *La cueva de Salamanca*, el continuo substrato de estoicismo en sus obras hace que la trama se tense por la presión de dobles fuerzas, que acaban por agrupar al elenco de personajes en enredosos y embusteros, o bien, en ejemplo de una moral estoica. A este último grupo pertenecen, especialmente, los galanes principales —a menudo, máscaras del propio Alarcón— por la conducta que adoptan ante las adversidades que siempre les obliga a sufrir nuestro dramaturgo. Pensemos en el Garci Ruiz de Alarcón de *Los favores del mundo*, en el Juan de Luna de *La industria y la suerte*, o en el Don Juan de *Las paredes oyen*. Tampoco hay que olvidar a aquellos otros personajes que hacen de la amistad un acto de *juicio y amor*, como aconseja Séneca a Lucilio y encarna el Marqués Don Fadrique en *Ganar amigos*. Y es que esta corriente filosófica era más dada a establecer todo un arte de vivir que no a granjear reputación moral alguna, contrariamente a lo que se ha venido sosteniendo respecto a Séneca y, a la par, del propio Alarcón.

A Lucilio, a la vez que al repertorio de protagonistas del teatro que nos ocupa, se le aconseja que aprenda a contar más con sus propias fuerzas que con

los dones divinos; que alcance la convicción de que, como individuo, puede desterrar cualquier accidente de su existencia y aspirar, gracias a la razón, a volverse invulnerable como los dioses; motivo por el que únicamente, en las obras alarconianas, se alcanza el desenlace a través del consenso de los protagonistas por aplicar razón y justicia —humana, muy humana—⁶² al nudo de enredos y traiciones. Recordemos el parlamento final de Licurgo que se ha transcrito, su estructura queda dibujada por la anáfora, y, precisamente, lo que se repite es el sintagma «ni es razón». En torno a la ideología del estoicismo senequiano en la tragedia del Renacimiento español, nos dice Hermenegildo:

La influencia del trágico hispanorromano sobre nuestros autores, directa o indirectamente a través de Italia, fue muy grande. Séneca introdujo en sus obras una especial filosofía, con rasgos de

⁶². Con esto me refiero a que se castiga errores y vicios —sean de reyes o tiranos, ministros o nobles— no condenables por el catolicismo, sino por una moral natural, por lo que el castigo pertenecerá siempre a los fueros humanos y no divinos, como sucede, igualmente, en Cervantes.

estoicismo, que aparece con cierta frecuencia en España, sobre todo en boca de los personajes más profundos. Nuestros trágicos siguieron también a Séneca en [la moralización]. [...] El autor hispanorromano [...] mezcló el arte escénico con la moralización del espectador.⁶³

Pero para aprender a sentir y pensar según los postulados estoicos, los personajes se verán sometidos a un continuo proceso dialéctico, fruto de la crisis pensamiento-acción, como tendremos ocasión de comprobar.

Lo que importa destacar es que el dramaturgo crea a partir de una doctrina que es la madre intelectual del gobierno de Olivares, como muy bien analiza Elliott, pues su gobierno exige severidad, obediencia y compromiso social. Es sobresaliente que el conde-duque quisiera que hasta las personas más humildes del reino se sintieran útiles en la empresa imperial, pero no tanto para tenerlos sometidos, sino para que fueran

⁶³. Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 529-530 y 531.

miembros activos y óptimos del cuerpo del estado—. ⁶⁴ Olivares anhelaba virtudes cívicas para lograr una sociedad moderna, y Alarcón lo plasma en la escena, pero no por servilismo —repetimos—, sino por formación. Ambos pasaron los primeros años de sus vidas fuera de la Península, cosa que no era frecuente entre la nobleza hispánica; además, como hijos segundones que eran, estaban destinados al estudio de la carrera eclesiástica, por lo que compartieron aulas universitarias en Salamanca, junto a las asignaturas de derecho canónico y civil —incluso don Gaspar fue rector de don Juan—. De estos estudios, les quedó la inclinación por construir estructuras lingüísticas de tipo legal. ⁶⁵ Los dos, también, una vez fracasa la reforma, desaparecen de la corte, después de que el duque de Medina de Las Torres —yerno de Olivares— le consiguiera al dramaturgo el puesto de relator del

⁶⁴. Cfr. Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 286-287, 292-300 y 448-449.

⁶⁵. Para Alarcón, véase King, *op. cit.*, pp. 105-109, y para Olivares, Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 34-37.

Tribunal del Consejo de Indias.⁶⁶ A él dedica, por supuesto, sus dos ediciones. Pero transcribamos sólo un fragmento del proemio de la edición de 1634 que el autor dedicó al ya, entonces, *sumiller de corps* de Felipe IV:

Proemio sea, no el vulgar de que importunado de amigos hago esta impresión, nadie lo ha solicitado, sino el deseo de publicar siempre lo que debo...⁶⁷

Y según Mira de Amescua, el deber que se tomaba Juan Ruiz de Alarcón en el arte de componer comedias era el hacerlo con «mucha doctrina moral y política».⁶⁸ De hecho, referencias políticas se desgranaban hasta de sus breves avisos a los lectores, como en el de la edición barcelonesa:

⁶⁶. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], pp. X-XI.

⁶⁷. «Proemio», Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], p. 4, II.

⁶⁸. «Aprobación del Doctor Mira de Amescua», *ibíd.*, p. [3] s. n., I.

no te arrojes fácil a condenar las que te lo parecieren, advierte que han pasado por los bancos de Flandes, que para las comedias lo son los del teatro de Madrid.⁶⁹

Si por «bancos» entendemos los «asientos» de los asentistas, de nuevo, nos situaremos frente a uno de los problemas más acuciantes para los reformadores de los últimos años del reinado de Felipe III: el de la moneda de vellón y el consiguiente sufragio del ejército de Flandes. Y es que los virreyes americanos decidieron disminuir sus envíos de plata a la metrópoli para poder robustecer su defensa costera contra los holandeses, lo que provocó una sucesión de complicaciones que hacían tambalearse aún más la débil salud de la corona. Castilla, mientras, recaudaba sus impuestos con vellón, moneda que, si servía para saldar deudas internas, era despreciada más allá de las fronteras del reino por los asentistas, ya que ellos querían cobrar con plata y no con una moneda cada vez más devaluada. Por todo ello, es de suponer las terribles complicaciones políticas que

⁶⁹. «Al lector», *ibíd.*, p. 4, II.

supuso el no tener plata con que pagar al ejército de Flandes y a toda la comunidad comercial europea que suministraba víveres y otros efectos a España.

A pesar de todo, se tenía que encontrar una solución mientras el blanco metal no llegaba del otro lado del océano, y fue que los asentistas decidieron cobrarse sus deudas con vellón pero sumándole una prima para equilibrar la diferencia entre el valor de tan paupérrima moneda y el de la plata. Sin embargo, el tener que pagar tantas primas lo único que comportó fue el encarecimiento de cualquier asiento; de aquellos en los que piensa Alarcón cuando escribe el fragmento recién transcrito.⁷⁰

⁷⁰. En este punto, cabe rescatar del olvido a un personaje de *El semejante a sí mismo*: don Diego, quien fue soldado en Flandes:

Ya sabéis, primo don Juan,
que tan niño a Flandes fui,
que ni en dos años después
espada pude ceñir.
En tanto que no podía
militar en su país,

Pero Flandes siguió siendo caro para el gobierno español, y durante muchos años estuvo dispuesto a sufrir la sangría económica por su causa mientras siguiera suponiendo el sometimiento de los franceses y la hegemonía del rey de España sobre toda Europa.⁷¹ Aunque de nuevo, una vez más, con la llegada de Olivares se creyó haber encontrado una solución definitiva. Como reanudó la guerra y, según palabras suyas, «las obras heroicas en los reyes... no pueden ejecutarse sin hacienda»,⁷² promulgó la Unión de Armas y la supresión de la acuñación de vellón; dos medidas que venían a simbolizar el cumplimiento de la «primera etapa del programa de reformas del conde-duque, y dar esperanzas de ayuda para Castilla y para la restauración de la economía castellana». ⁷³ Pero antes, tuvo que deshacer un

al gran archiduque Alberto
entré de paje a servir...

(123b, I)

71. Vid. Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 86-99.

72. J. H. Elliott, *La España imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens Vives, 1996 (5ª), p.355.

73. *Ibid.*, p. 362.

entuerto mucho más importante ante los ojos de los reformadores: recuperar la figura del padre Juan de Mariana.

Capítulo II

REY-PLANETA Y HUMANO-REY: DOS POSIBILIDADES DRAMÁTICAS

Gracias a los pasos del ministro de Felipe IV, se recuperó la obra y la voluntad del historiador que mejor testimonia las andanzas de la España del momento. Más arriba se comentó que había sido perseguido por el ministerio del anterior monarca, y ahora cabe apuntar que tuvo que sufrirlo por haber escrito, precisamente, lo que pensaba en torno a la inundación de Castilla con moneda de vellón:

*El rey no puede bajar la moneda de peso o de ley
sin la voluntad del pueblo*

Dos cosas son aquí ciertas: la primera, que el rey puede mudar la moneda cuanto a la forma y cuños, con tal que no la empeore de cómo antes corría [...]; por lo cual, como sea sin daño de sus vasallos...⁷⁴

⁷⁴. Juan de Mariana, *Tratado de la moneda de vellón*, en *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 2 vols., p. 579b, t. II.

Si la aceptación de Mariana por parte de la política olivarista supondría desprestigiar aún más el gobierno anterior, lo más importante es que con él se abría paso en la corte a todo aquel que quisiera aportar consejo y ejemplo para la monarquía. Por este motivo, se le concedió una subvención para que imprimiera una nueva edición de su *Historia de España*, y hasta el joven rey le alentó para que prosiguiera escribiendo su obra.⁷⁵ Incluso hoy, después de la lectura de sus pasajes más comprometidos, es fácil sentir confianza en el pensamiento del jesuita, inclinado como estaba hacia posturas políticas extrañamente democráticas. Pero es que lo que le favorecía era el apoyo que continuamente buscó en la historia para argumentar sus propuestas, sobre todo en lo referente a la monarquía. Era lógico, pues, que quien tenía el deber de educar a un rey —Olivares— buscara respuestas en la instrucción para príncipes que suponía *Del rey y de la institución real*. De ahí que don Gaspar protegiera al viejo reformista; de

⁷⁵. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 188.

ahí, también, que Alarcón buscara en el padre Mariana amparo para sus dramas políticos, para encauzar, bajo consenso reformador, sus consejos para una buena república. Porque *De Rege et Regis Institutione* (1598) viene a ser para los monarcas del teatro de Ruiz de Alarcón poco menos que un catálogo de argumentos, en los que, además, nuestro dramaturgo se veía identificado ideológicamente, como le sucedió con los *Proverbios morales* del otro reformista Cristóbal Pérez de Herrera.

Ahora cabe demostrar la semejanza existente entre algunos de los proyectos de reforma de Olivares, los que estudió el mismo Mariana y los que concibió para la escena el propio Alarcón, por lo que estaríamos delante de una influencia directa entre el dramaturgo, el historiador y el hombre de Estado. Empecemos por este último.

2.1. EL SPECULUM PRINCIPIS DE JUAN DE MARIANA PARA LOS PRÍNCIPES DE ALARCÓN

La sala se hallaba repleta de nobles cuando hizo su aparición Olivares y, con gran modestia, se dirigió a un extremo de ella. [...] El rey repentinamente pronunció estas palabras: «Conde de Olivares, cubríos», la fórmula tradicional con que se concedía la grandeza. Don Gaspar se adelantó y, echándose a los pies del rey, besó su mano. Uno tras otro, sus parientes siguieron su ejemplo y don Baltasar, por lo común tan serio, apenas podía esconder su alegría, ya que este gesto del rey indicaba no sólo el triunfo personal del conde de Olivares, sino también la victoria de un clan y una causa.⁷⁶

Ésta era el programa de *reputación*. Desde que fue coronado el hijo de Felipe III, era unánime la voz que proclamaba lo que el gacetillero cortesano, Andrés de Almansa y Mendoza, escribió: «siglo de oro es para

⁷⁶. *Ibíd.*, p. 67.

España el reinado del Rey, nuestro señor, Felipe IV». ⁷⁷
Pero más que una realidad, fue el empeño por parte de Baltasar de Zúñiga y su sobrino Gaspar de que así se creyera.

Ya el embajador de Mantua, poco antes de la coronación, aconsejaba que «el verdadero apoyo a esta monarquía a la que poco falta para venirse abajo consiste en mantener la reputación», ⁷⁸ refiriéndose, sin duda, al tipo de política exterior tradicional, seguida por todo estadista del siglo XVII. Pero en el caso de la España del conde-duque se trataba de conseguir la unidad de intereses entre Madrid y Viena; en retener a Francia y finalizar, de una vez por todas, con la guerra contra los Países Bajos, a cambio de que la paz comportara la

⁷⁷. Andrés de Almansa y Mendoza, *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza: novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes (1621-1626)*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886, p. 53.

⁷⁸. Archivio di Stato di Mantua: Archivio Gonzaga, Serie E.XIV.3, busta 615. Palabras referidas por Celliero Bonatti en una carta fechada el 31 de marzo de 1621 y dirigida al duque de Mantua. En Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 66, nota 133.

restauración de la supremacía de la institución real española. Además, con ello, se impulsaría la política de reformatión interna —aludida en el anterior capítulo—⁷⁹ por pretender asentar el país sobre cimientos económicos y fiscales más firmes. De este modo —pensaban tío y sobrino—, se movilizarían los recursos marciales que permitieran realizar la estrategia de la reputación.

Aunque, para conseguirlo, Olivares debía gobernar y organizar la propia Península con tácticas más racionales y eficaces. Esto comportó, a su vez, resucitar viejos problemas, ya que tuvo que sostener una lucha sin cuartel contra una burocracia formada por una nobleza en pugna, desde hacía siglos, contra la propia monarquía. Motivo por el que el primer y gran reto de don Gaspar y su clan era convertir a ministros y oficiales en hombres comprometidos con la voluntad y prestigio del rey. Después, la política exterior se desarrollaría con mayor fluidez. Eso se creía.

Y con la existencia de este último conflicto es cómo se esclarece el pensamiento de Ruiz de Alarcón en

⁷⁹. Vid. capítulo I.

lo tocante a las tramas políticas que aparecen en su teatro, especialmente en su tragedia *El dueño de las estrellas*, en su comedia de enredo *Los favores del mundo*, y —cómo no— en sus tres dramas políticos: *Ganar amigos*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados*. De nuevo, estamos ante otra prueba más que confirma la tesis que se viene defendiendo: el firme y libre compromiso que el dramaturgo sostenía con el régimen olivarista. Libre porque, tal y como vamos a ver, en ningún momento defiende ni elogia la política del gran ministro, sino que corrige y precisa todo aquello que permitiera el óptimo gobierno que, desde la ladera del reformismo, se venía proponiendo hacía años. Y, como ya queda dicho, Olivares irrumpió, en el escenario que abandonó Lerma y Felipe III, a modo de paradigma para los reformadores.

Pero volviendo a la reticencia noble hacia la monarquía, de sobra sabemos la guerra civil que se sostuvo en España, durante el siglo XIV hasta el triunfo de los Reyes Católicos, entre las fuerzas predominantes: iglesia, monarquía y nobleza. Aunque cabe decir que la abolición de la monarquía como institución política no era el objetivo, sino que lo que se pretendía era que la voluntad del rey cayera en manos, en este caso, de unas

oligarquías nobiliarias. De ello surgió una aristocracia cada vez más poderosa y ambiciosa, como la que rodeó, por ejemplo, a Enrique II.⁸⁰ De toda esta cruzada, en el seno de la monarquía nació la necesidad de buscar amparo y apoyo en el pueblo, y éste, a cambio, empezó a vislumbrar al rey como el único artífice capaz de terminar con los abusos y la anarquía en que los nobles tenían sumida a toda la sociedad. De aquí, también, el recelo y el odio que anidó en el corazón de la aristocracia hacia esa villanía, evidente enemiga de sus tretas. Pero con la asunción de los Reyes Católicos, el monarca, como jefe absoluto del Estado, vino a ser el emblema de la justicia y el orden.

Zamora Vicente bien anotó el provecho que de estas circunstancias históricas supo extraer Lope de Vega;⁸¹ luego ya vino a acatarse que fuera «el más grande poeta

⁸⁰. Vid. Luis Suárez Fernández, *Nobleza y monarquía, Puntos de vista sobre la Historia castellana del siglo XV*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1959, pp. 17-71.

⁸¹. Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961, p. 253 y ss.

de la conformidad»,⁸² entendida ésta por ser un teatro dirigido al pueblo, en un momento en el que —a pesar de ser otro el contexto al del siglo XIV y parte del XV— la política de la reputación olivarista necesitaba, como antaño, apuntalar la creencia en la figura del monarca. Por esta razón, la imagen ideal del rey de España que el conde-duque había imaginado proyectar sobre su joven Felipe IV —y que el teatro supo recoger—⁸³ estaba compuesta por las mejores cualidades de todos los anteriores reyes:

la astucia política de Fernando el Católico, [...] la gloria y triunfos del emperador Carlos V [...]. De su abuelo Felipe II [...], la impasibilidad, la sobriedad y el arte de gobernar...⁸⁴

⁸². Amado Alonso, «Lope de Vega y sus fuentes» en *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*. Ed. José Francisco Gatti, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1962, pp. 193-218.

⁸³. Vid. Elliott, «El Conde Duque de Olivares: hombre de estado», *La España del Conde Duque...*, p. 27

⁸⁴. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 184.

Sin embargo, por la errónea identificación del teatro áureo de la primera mitad del XVII con el modo y voz de Lope, lo de la «conformidad» se ha creído también respecto a la comedia en general del Siglo de Oro, tal y como pretendió demostrar Reichenberger, quien concluyó que ésta era la manifestación dramática de la ideología del pueblo español.⁸⁵ En cambio, a diferencia de Lope, Alarcón no tiene ni una sola obra en la que el rey sea el eje alrededor del cual gire el mundo. Y es que nuestro dramaturgo no estaba imbuido en campaña propagandística alguna, aunque sí al lado de Olivares, que no es lo mismo. Al estar comprometido desde la ideología y el anhelo de mejora socio-política —móvil de su escritura, a pesar de su ironía y su genio para saber adaptar problemas de Estado y de pensamiento al lúdico escenario de los corrales de comedia—, su visión de la política de la reputación indudablemente tenía que ser la de un ojo crítico.

85. Arnold G. Reichenberger, «The Uniqueness of the 'Comedia'», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 303-319.

Así pues, con Alarcón estamos frente a un autor que no quiere afianzar y «popularizar los conceptos de la ideología monárquica» y «exaltar la figura del rey en sus dramas» sin más;⁸⁶ lo que pretende es matizar ese absolutismo real, conseguido a lo largo de la historia y reivindicado, de nuevo, por don Gaspar. La monarquía que traza y propone su pluma es dialogante, en el más amplio sentido de la palabra, sobre todo, porque en sus *repúblicas* dramáticas las responsabilidades de Estado recaen sobre el privado, por lo que la figura del rey queda abierta, hasta las últimas consecuencias, a un continuo diálogo con la corte y los problemas que aquejan a su pueblo. Al respecto, no puede dejarse de lado el detalle de que con Olivares, por primera vez, el rey asistió a las reuniones parlamentarias tras un ventanuco por el que podía escuchar, de veras, todo lo bueno y lo malo que se debía negociar para su reino. Aunque, sobre el escenario, el conde-duque quería que el

⁸⁶. Richard A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, p. 17.

público viera cómo se ejercía la realeza personal.⁸⁷
Pero Ruiz de Alarcón, por lo menos, no lo cumple.

Y no lo hace por ser sus obras políticas hijas de la tradición del *speculum principis*, basada en preceptos y ejemplos extraídos de la historia para poder desarrollar un sólido *ars gubernandi*. Por eso se inspira en *Del rey y de la institución real* del padre Mariana:

He aquí, pues, en resumen, príncipe Felipe, lo que me atrevo a dedicar tal cual es a tu augusto nombre, sin que me mueva a ello otra ambición que la de hacerte un pequeño obsequio, fomentar el desarrollo de tus grandes virtudes y esclarecido ingenio, y, por estos mismos esfuerzos, merecer bien de toda la república. [...] [Como] no pueden faltarte preceptos excelentes y de gran filosofía, he pensado que no podrás dejar de confirmarlos, más y más, leyéndolos en este libro, y aun observando otros que me parecen de gran fuerza para determinar la conducta privada, y gobernar con acierto [...] Antes, empero, de entrar en materia, te ruego, Príncipe, que no tomes a mal mi trabajo y procures corresponder ya a tu buen carácter, ya a la nobleza de tus antepasados. Te suplico, ¡oh, Dios!, que

⁸⁷. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 183.

favorezcas nuestros esfuerzos [...] ¡Ah!, oye con benignidad mi súplica...⁸⁸

Veamos, pues, cómo Alarcón ayuda al conde-duque de Olivares a «convencer a Felipe de que la autoridad real era un arte que se tenía que aprender, y ofrecerle su guía a la hora de dar los primeros e inseguros pasos en ella».⁸⁹

Para ello, en primer lugar, se debe esclarecer un aspecto —ya apuntado— de la ideología alarconiana que, si no, impediría el cabal entendimiento de sus propósitos. Se trata del porqué en sus obras el mayor médico de los males políticos es el privado, y no el rey.⁹⁰ Al margen de ser la realización artística de lo

⁸⁸. Juan de Mariana, «Prólogo» a *Del rey y de la institución real...*, p. 467a.

⁸⁹. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 184.

⁹⁰. Contrariamente a lo que pretendían inculcar Olivares y su corte: «Vuestra Magestad es médico desta república». Palabras propagandísticas de Jerónimo de Ceballos en su *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes, y de sus vasallos*, (Toledo, 1623). En *ibíd.*, p. 104. La diferencia entre Ceballos y Mariana, en cuanto a

que en verdad acontecía en la ladera del devenir histórico del país, la explicación viene dada dentro del *laicismo razonable* de Ruiz de Alarcón, heredado del antiguo estoicismo —influjo que tendremos ocasión de estudiar en el capítulo de las intertextualidades y a propósito de Séneca—, y que hace posible, asimismo, el análisis de cualquiera de sus comedias, sean políticas o no. En cuanto a lo que venimos refiriendo, nos interesa extraer de la filosofía estoica aquello que tiene de doctrina que reclama la unión del hombre con su dignidad, y que propone, justamente, al propio hombre como la única certidumbre posible y como nueva medida. Por este motivo, no se tiene en cuenta a la divinidad como rectora de un canon de vida.⁹¹ Tal es así, que, bajo esta directriz de pensamiento, se convierte en mucho más fructífero el juicio de Octavio Paz en torno al arte dramático de Alarcón, al afirmar que su teatro

tratadistas de la monarquía, radica en la actitud crítica del segundo frente al conformismo con el régimen del primero.

⁹¹. Vid. María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1996 (3ª), p. 60.

busca «la dignidad, la cortesía, un estoicismo melancólico...».⁹² «El hombre, nos dice [...], es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma», por eso, en el universo alarconiano, «el cielo cuenta poco», y en él, nunca triunfarán ni «la pasión ni la Gracia; todo se subordina a lo razonable».⁹³

Hasta tal punto condiciona todo esto a los reyes alarconianos que la función del monarca por encomendación divina queda más que postergada, para, así, sin ninguna aureola de divinidad que haga ver al rey como «planeta», poner a prueba su condición humana. Y es que, con Ruiz de Alarcón, el verdadero drama del rey es no querer saber que ante todo es hombre. En este punto es donde la figura del privado se crece, pues es él quien le enseña —ya con ejemplos o con renunciaciones y abandonos, que no traiciones— a controlar el vaivén de sus pasiones, para que logre encontrar y fundar, «dentro

⁹². Paz, *op. cit.*, p. 38.

⁹³. *Ibíd.*, p. 39.

de su heterogeneidad dolorosa»,⁹⁴ su unidad como hombre y rey.

Tengamos presente que, a raíz de la toma de Granada (1492), llega hasta don Gaspar la creencia de que la supremacía de España se debía al cumplimiento de un dictado divino, y que:

fue dicho ideal el que determinó la política exterior española de este período [...], y su realización fue considerada como una obligación personal del rey impuesta por la divinidad a la nación. Con tales empujes ideológicos no debe sorprendernos que se exalte tanto a la monarquía. El rey español y la nación española eran los más poderosos [...] y habían sido escogidos por Dios para una misión especial que estaban llevando a cabo bajo la guía divina.⁹⁵

Pero como los principales aspectos que forjan el tema monárquico en Alarcón no se fundamentan, concretamente, en esta ideología que en torno a la

⁹⁴. Zambrano, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁵. Young, *op. cit.*, p. 14.

institución real se fue fraguando a lo largo de la historia, y que aún condicionaba al régimen de Olivares, el dramaturgo llega al extremo de la advertencia para el buen gobierno con reyes que atentan contra la propia monarquía porque no son buenos como hombres. Capital delito si se tiene en cuenta que el poder monárquico se impuso, precisamente, por ser el hombre débil, por:

haber nacido frágil y desnudo, es decir, de haber necesitado de los demás para [...] defenderse. [...] Observóse desde entonces que la exagerada malicia de los hombres se hallaba contenida por la majestad del rey [...], ligada por la severidad de las leyes y el temor de los tribunales, de tal modo que, por evitar cada uno en particular el castigo, se abstuviesen todos de cometer maldades.⁹⁶

Sin embargo, ¿qué hacer si es el propio rey quien no está libre de cólera y odios, y no sabe mirar «con igual amor a todos los que viviesen debajo de su

⁹⁶. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, pp. 468b-469a.

imperio»?⁹⁷ Es entonces cuando se le debe destronar o asesinar, según consejo del propio Juan de Mariana, ya que de rey ha pasado a ser tirano. Y cuando se convierte en tal, es porque «hace consistir su mayor poder en poder entregarse desenfrenadamente a sus pasiones», porque toma por medida de sus desmanes «no la utilidad pública, si no su propia utilidad, sus placeres y sus vicios»,⁹⁸ como nos recuerda el rey-tirano de Creta de *El dueño de las estrellas*:

Rey Por fuerza pienso alcanzar
 lo que por amor no pueda.
 Piérdase el reino, Palante,
 y el mundo, pues yo me pierdo;
 que es imposible ser cuerdo
 el que es verdadero amante.

(56c, II)

Del monarca, prosigue diciendo el padre Mariana, que:

⁹⁷. *Ibíd.*, p. 469a.

⁹⁸. *Ibíd.*, p. 477b y 479a.

es bien sabido que no hay nada que perjudique tanto la justicia como la ira, el odio, el amor y los demás defectos del alma... [Pero], ¿quién se ha de atrever a castigar los yerros de un príncipe que es dueño de las armas del Estado y lleva en la punta de la lengua, como dijo Aristóteles, la vida y la muerte de los ciudadanos? [...] ¿Ignoramos, por otra parte, que al llegar el hombre al poder es su propio adulator y mira siempre con benignidad sus propios hechos? Contéstese a esto que como no hay cosa mejor que la dignidad real cuando sujeta a leyes, no la hay peor ni de más tristes resultados cuando libre de todo freno. [...] ¿Quién no conoce y confiesa que es muy difícil contener con leyes las fuerzas y el poder de un hombre en cuyas manos están concentrados todos los medios de que dispone la república? ¿Cómo se ha de evitar [...] que no lo remueva todo y lo trastorne?⁹⁹

En el caso del *Dueño de las estrellas*, se evitará con el sacrificio del privado —Licurgo—, que renunciará a su propia vida para no ultrajar la institución monárquica con su más que obligada venganza, ni tampoco vivir difamado por un tirano que pretende seducir a su

⁹⁹. *Ibíd.*, p. 470b.

esposa. Recordemos, una vez más, versos de su último parlamento:

Ni es razón, pues ya he besado
tu mano real, que mueva
a darte muerte el acero,
aunque vida y honor pierda.
Ni es razón que tú me mates
por gozar mi esposa bella,
ni que tirano conquistes
con tal crueldad tal afrenta.
Ni que yo afrentado viva
es razón [...]
Pues para que ni te mate,
ni me mates, ni consienta
vivo mi infamia [...]
yo mismo daré a mi vida
fin honroso...

(68ab, II)

2.2. DE TIRANOS Y PRIVADOS

2.2.1. LOS FAVORES DEL MUNDO: EL PRÍNCIPE ENRIQUE Y GARCI RUIZ

Garci Ruiz, otro privado, pero en este caso de la primera edición de las comedias de Alarcón, profería ya la siguiente queja acerca de su príncipe:

¿En servir hay esta vida?
¿Esta gloria en la privanza?
[...]
¡Fuerte caso, dura ley,
que haya de ser el privado
un astrólogo colgado
de los aspectos del rey!

(23b, 1)

El motivo de su disgusto es el mismo que el de Licrugo en *El dueño de las estrellas*: el deseo desenfrenado y caprichoso del rey que, además, en el caso de Garci Ruiz, le obliga a sufrir constantemente cambios de fortuna, peripecia aprovechada para conferir a la obra comicidad. Pero a pesar de que *Los favores del mundo*, estructuralmente, sea una comedia de enredo, su final, en cambio, queda abierto para aquellos

espectadores o lectores conscientes de la postura reformista de Alarcón. Representada antes de 1622,¹⁰⁰ durante los primeros años del movimiento reformador, ¿quién dudaría de ese desenlace *lleno de presagios*, en el que se sugiere que el príncipe no renunciará a su deseo por Anarda, aun siendo esposa de Garcí Ruiz?

Este final, que en realidad es un principio, era suficiente para desconcertar al público madrileño, conocedor de los finales de las obras de Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina o cualquier otro.¹⁰¹

¹⁰⁰. Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXIII.

¹⁰¹. Fernando Carlos Vevia Romero, «La diferencia en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón. Análisis semiótico de la obra *Los favores del mundo*», en Daniel Meyran / Alejandro Ortiz (ed.), *El teatro mexicano visto desde Europa. (Actes des 1er Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France, 14, 15, et 16 juin 1993, Université de Perpignan)*, Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP, 1994, pp. 65-73, p. 68. Se debe aclarar que en el índice del ejemplar, el título del artículo es «Juan Ruiz de Alarcón en el teatro», pero, por supuesto, se trata del mismo trabajo.

Asimismo, Garcí Ruiz, aunque no llegue al extremo del suicidio para evitar graves problemas de Estado —pues el género impide al personaje soluciones drásticas, por lo que el desenlace, en apariencia, se alcanza gracias al desenredo de los equívocos—, será capaz de imponerse con arrojo al poder divino, que, si bien en la obra se habla de Fortuna y Amor, ante el final abierto de la comedia, quien se nos revela como el único artífice de la suerte de los protagonistas es la figura del futuro monarca. Y ejemplo de la obligación con que se tiene que rendir a los deseos del príncipe son estos fragmentos de dos monólogos de Garcí Ruiz:

¿Qué es privanza? ¿Qué es honor?
¿Qué es la vitoriosa palma,
si en lo más vivo del alma
ejecutas tu rigor?
Hoy la mayor alegría
y el mayor pesar me has dado,
de dichoso y desdichado
soy ejemplo en sólo un día.
Pero quizá Anarda bella
no tiene al príncipe amor...
¿Qué importa?, él es mi señor
y tiene su amor en ella.

(19b, I)

Hoy me vio el príncipe, y hoy
me vi al más sublime estado
de su favor levantado,
y ya derribado estoy
en un infierno profundo
de temor y de ansia fiera.
Paciencia, de esta manera
son los favores del mundo.

(23b, I)

Al mismo tiempo, es lógico que sean muestra de la voluntad escindida de García. En el primero de ellos, resuelve renunciar a su amor por Anarda porque acaba de descubrir que el príncipe «muere» por ella. Y ante la duda de a quién amará la dama, prefiere que «la lealtad» «venza al amor» (19b, I). Matado el deseo, ejecutará las órdenes del príncipe convencido de cumplir con su deber. Pero un altercado con don Mauricio hará tambalear su resolución: García, obligado a vigilar la calle donde vive Anarda para que el príncipe, sin ser visto, pueda hablar con ella, encuentra al conde. Éste viene a vigilar la casa de la dama para que nadie se acerque a ella, y menos aún García, de quien está celoso. Así, movidos, ambos, por el deber que se imponen, ninguno renuncia a permanecer en la calle de la amada Anarda. Garci Ruiz, fortalecido por servir al príncipe, osa

desafiarle y, al no ceder Mauricio, le hiere. Pero cuando el príncipe se entera de lo ocurrido, no vacila en reprender la imprudencia de García, por haber atentado contra uno de sus vasallos. Así, el desventurado caballero vuelve a verse atrapado en «confuso laberinto» (17a, I). Entonces es cuando pronuncia el segundo fragmento transcrito del monólogo del segundo acto.

En él, a diferencia del anterior, se pregunta si valdrá la pena correr semejante suerte «en servir» al que, por «agradar», ofendió (23b, I). Él, que por no matar a don Juan, gana el favor del príncipe, y que, por servirle, hiere a Mauricio y encima pierde su favor, ¿ha de tener «esta gloria en la privanza?» (23b, I). Pero como no sólo se debe leer el significado de la obra a través del texto, sino también mediante su estructura y lo que con ella se alude, lo más grave es contemplar cómo un príncipe se ensaña con su privado en lo tocante a honor y justicia, y luego, paralelamente, descubrir que la paz del reino depende de la voluntad de una mujer que juega su baza contando con la debilidad de carácter del mismo príncipe.

El caso es que Anarda le dice a García que le necesita para que vele por su honra, llegado el momento

de que su alteza no quiera corresponder a los juramentos que de amor le ha hecho —aunque semejante petición sea un enredo que lo único que persigue es despertar el interés del vilipendiado Garcí Ruiz—. Por otro lado, el príncipe, en un soliloquio, duda sobre qué hacer ante otra petición que le ha hecho la dama. Y es que cuando Garcí Ruiz acomete contra Juan, lo hace ante la presencia de Anarda, y el príncipe, que lo observa todo desde la lejanía, lo interpreta como un lance de amor. Ella, que sabe que éste ha sido espectador de tal escena, finge estar ofendida y le implora que prenda a García por haber sido «descortés» y «grosero» y haber dado pie, a quienes «están/ buscando qué murmurar» (9b, I), a que la crean liviana por ver atacar a su lado a un hombre como don Juan. Lo cierto es que la discreta dama desea que prendan al galán porque, como sabe que Garcí Ruiz es «forastero», puede marcharse de un momento a otro, en cambio, prisionero del rey, era más que probable que no saliera de Madrid. Traza finísima que propiciará todo el tejido de la trama, a la vez que es

el motor de la voluntad de un príncipe que, por amor, una vez más, se cree con licencia para *removerlo todo y todo trastornarlo*, tal y como advierte el padre Mariana.¹⁰²

Volviendo al referido soliloquio del príncipe, se tiene que decir que es el punto de encuentro de la comedia en el que se cruzan el amor y la privanza como conflicto en la vida de García. A partir de aquí y a lo largo de la comedia, si los favores reales se ven fomentados, como compensación irónica pierde todo tipo de esperanza respecto al amor que profesa a Anarda, y viceversa. Y un avance de esta oscilación es, precisamente, la duda que tiene el príncipe de si cumplir «el [...] gusto/ de una mujer» (14b, I) y agraviar «a tan heroico varón», o bien, mostrarse «poco amante» y «sufrir de Anarda el rigor», evitando «dar nota de inconstante» (14b, I) a su privado. Después de dudar, sin embargo, el príncipe reacciona tal y como esperaba Anarda...

¹⁰². Vid. nota 85.

2.2.2. **EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS: EL REY DE CRETA Y
LICURGO**

La crítica al poder real, a la vulnerabilidad de un «hombre humano» que, por ser monarca, se albergaban en sus manos las «dichas» «del mundo lisonjero» (*Los favores del mundo*, 26c, I), hemos dicho que se prolonga hasta *El dueño de las estrellas*. Pero el hecho de que esta obra pertenezca al género trágico nos obliga a deducir que el conflicto político tiene que ser en ella mucho más profundo. A propósito de eso, leamos primero el siguiente fragmento:

En el teatro de la mayor parte del siglo XVII europeo existe una convergencia cuyo significado es imposible exagerar. Para el dramaturgo barroco, sea español, neerlandés o francés, sea católico o protestante, produzca obras clásicas o irregulares, el elemento perturbador es siempre el individuo y el orden no se restablece hasta que el individuo está encajado bajo la autoridad de un absoluto, ya sea en el plano religioso o en el plano social, por

su libre elección o por la fuerza, con su sacrificio o con su castigo.¹⁰³

En *El dueño de las estrellas*, al rey se le superpone la figura del tirano y, paradójicamente, la de ser ese individuo perturbador que deberá terminar encajado bajo una *autoridad absoluta* que, en la obra, como demuestra Licurgo, es la afirmación de la razón como timón del destino humano —recordemos cuál es el elemento que conforma la estructura anafórica de su discurso final: «no es razón»—. El suicidio del privado es un reproche y un desafío al rey y a la institución que representa, pues su muerte no es sólo la del privado, sino la de un hombre honesto que con su renuncia a la vida logra mantener la virtud ante los ojos de su sociedad, ya que si el monarca es el artífice de la fortuna de sus vasallos —como resulta serlo, a su vez, en *Los favores del mundo*—, con su muerte

¹⁰³. A. Gérard, «Pour une phénoménologie du baroque littéraire. Essai sur la tragédie européenne au XVIIe siècle», *Publications de l'Université de l'Etat à Elisabethville*, V (1963), pp. 25-65, p. 61.

voluntaria, Licurgo demuestra deshacerse «de la Fortuna con la máxima celeridad». ¹⁰⁴ Según Séneca —que tanto anima los textos de Ruiz de Alarcón—, el suicidio es el acto libre por excelencia del que el hombre es capaz; un acto noble que supone la culminación del reconocimiento de que la integridad moral propia está en peligro. Por ello no es sólo una acción heroica, sino acorde con la razón. ¿O acaso hubiera sido más digno vivir como un esclavo del rey, permitiendo que éste disfrutara de su esposa cuando quisiera?:

...para romper las barreras de la servidumbre humana [...], la misma razón te advierte morir de la manera que puedas [...]. Es cosa indigna vivir de lo robado, pero morir de lo robado es cosa sublime. ¹⁰⁵

Es cierto que en esta tragedia se produce una inversión inesperada, ya que el rey debería haber

¹⁰⁴. Consejo de Séneca a Lucilio. *Cartas a Lucilio*, VIII, LXX. *Obras completas*. Introducción traducción y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1949, p. 568b.

¹⁰⁵. *Ibíd.*, pp. 568b-570ab.

poseído el talante del privado-vasallo, y Licurgo haber sido adornado con las pasiones del monarca. Pero Alarcón, de nuevo, da muestras de querer intensificar al máximo la creencia en la responsabilidad individual y en la acción humana por encima de categorías sociales: «No vayas a creer que sólo los grandes caracteres tuvieron esta fuerza [...], hombres de condición vilísima, con ímpetu grande, se evadieron para el inmortal seguro». ¹⁰⁶ Aunque, habiendo leído al padre Mariana y observando cómo el *De rege* actúa en los dramas políticos del dramaturgo, ¿por qué suicidarse el valido si se puede matar al tirano física o institucionalmente? Alarcón seguirá íntegramente el discurso de Juan de Mariana en *La amistad castigada*. Con *El dueño de las estrellas*, en cambio, para no romper con la lógica del castigo al poder propuesta por Séneca, cumple con la advertencia que el maestro hace a Lucilio: más belleza hay «cuanto con mayor honra aprenden los hombres a morir que a matar». ¹⁰⁷ Pero, sin embargo, en el doble conflicto que

¹⁰⁶. *Ibíd.*, p. 568b.

¹⁰⁷. *Ibíd.*, p. 569b.

sostiene con otro personaje, Teón, sí que optará por matar al tirano.

Retomando el hilo de la trama de la tragedia, se abre con el rey consultando el oráculo de Apolo que le pronostica que, para que en él y en su reino impere el orden y la paz, pida a Licurgo «el árbol venturoso» (38, II). Severo, padre de Diana –futura esposa de Licurgo–, será el encargado de encontrar a nuestro protagonista por mandato real. Y la primera fisura en la figura del monarca (entre el rey-planeta y el humano-rey) se produce en la escena siguiente, cuando a solas, con Palante, le confiesa que ha enviado a Severo para poder filtrarse en la cámara de su hija:

Palan. Yo imagino
que ha trazado esta ausencia de Severo
en favor de tus ansias tu destino,
que sin su amparo fácilmente espero
que de su hija goces.

Rey Ay, Palante,
amado espero y desespero amante...

(39, II)

La fusión de las dos pasiones –política y amor– en el rey, durante las dos primeras escenas, anuncia las leyes afectivas de la tragedia: todos los personajes, a

excepción de Licurgo, se moverán por el impulso de las dos fuerzas, y si sólo amor les mueve, como a Diana o a Marcela, se servirán de símiles políticos para justificar sus acciones. La primera dama denomina a su honra «razón de Estado» (47, II), y Marcela, a vista de las intrigas y enredos del rey, cobra coraje para crear una pequeña comedia de enredo —todo el tercer acto— para frustrar el amor que Licurgo siente por Diana. Como preludeo al clímax de la tragedia, próximo al desenlace, pronuncia en monólogo un soneto que justifica los conflictos pasionales de los hombres a semejanza de los dioses:¹⁰⁸

¿Qué mucho, ay triste, si pasiones tales
tienen tanto poder en quien alcanza
el cetro de los dioses celestiales,
que humana yo, perdida la esperanza,
intente, para alivio de mis males,

¹⁰⁸. Apréciase el paganismo en Alarcón como recurso para reflexionar sobre la fatalidad o el destino trágico del hombre. Vid., especialmente, *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*, además de sus comedias de transición entre la comedia de enredo y la de caracteres.

con amor, celos y desdén, venganza?

(66a, II)

Lo curioso es que, escena seguida, humano-rey emprende su último intento de penetrar en los recintos de Diana. Es entonces cuando ya amor y venganza se apoderan, definitivamente, tanto del monarca como de sus súbditos, por aquello de que de tal señor, así serán sus vasallos, como rezaba una de las máximas de los reformadores, y que sostiene el marqués de Villena de *La cueva de Salamanca*: «los señores son/ de la República, espejos» (161a, I). En el tercer acto, igual que hizo con Severo en el primero, el monarca planea, por el mal consejo de Palante —personaje que encarna a los intrigantes cortesanos contra los que arremete Alarcón—, alejar a Licurgo para satisfacer sus deseos con Diana.

Mientras, antes de que Severo lo encuentre, Licurgo, con un disfraz de rústico y bajo el nombre de Lacón, pasa de la corte a la aldea. Escondido en la sierra, convive con villanos que le consideran un justo defensor de sus problemas. Pero antes de encontrarlo, Severo, bajo la identidad de «Lacón», anticipa, con otra acción, su futuro como Licurgo: un noble, Teón —en el segundo acto sabremos que es el hermano de Diana—, se

presenta en el pueblo y viola la honestidad de Menga, esposa de Coridón, el villano gracioso. Lacón sale en defensa de su amigo denunciando la injusticia, y Teón le contesta:

pues, villano, aunque lo sea,
ni te opongas a mi gusto,
ni a mi grandeza te atrevas.

(41a, II)

Pensamiento idéntico motivará al rey a atreverse a emprender acciones igualmente injustas y perversas por el abuso de poder. La escena con Teón finaliza con un enfrentamiento entre ambos, y con la promesa, por parte de Licurgo, de vengar su ofensa. La cumplirá en el último acto, cuando abandona su atuendo de Licurgo y retoma el disfraz de Lacón sólo para matarlo. Con su muerte no sólo limpia su honor, sino el de todo un pueblo que ha tenido que sufrir su tiranía. Episodio paralelo al que Licurgo sufre con el rey. Con la muerte del noble, Licurgo desahoga gran parte de la venganza que con el rey no hará por decidir realizarla de otro modo. En cambio, la muerte de la tiranía de Teón es símbolo de las muertes de todos aquellos que ostentan su poder sin respetar al pueblo, a la sociedad que

rigen.¹⁰⁹ El paralelismo entre las dos tiranías, entre las dos acciones que protagoniza Licurgo está dispuesto por contraste –proceder dramático propio de Alarcón–, y lo importante de esta técnica, su trascendencia teatral es que permite interpretar que lo que se frustra en una –por tratarse del poder real y, por lo tanto, requerir una venganza más «sublime»–, se realiza en la del ámbito del duelo entre nobles. Sutil resolución a la que se añade el autoaniquilamiento de Licurgo ante la imposibilidad –por su propio código deontológico– de

109. Por parte de los servidores del rey también surgen comentarios despectivos hacia los villanos:

Telamón ¡Qué regocijados vienen
los villanos!

Severo Dan al día
holocaustos de alegría.

Tela. El seso en las plantas tienen.

(41b, II)

Comentarios confrontados con el sentido democrático que en todo momento caracteriza las decisiones, parlamentos y acciones de Licurgo.

matar al rey. Un rey que Alarcón salva sólo por el amor que le profesa Diana.

Ambas acciones, además de estar engarzadas por el parentesco entre Teón y Diana y por la efigie real—Licurgo no quiere tenerla hasta no haber vengado su honor, ni tampoco casarse con Diana hasta no haber merecido la insignia—, lo están por la dualidad nobleza-villanía en la que vive Licurgo y que, por otra parte, le confiere una amplitud de miras políticas que complementa su papel de gobernador. Como Lacón, juró venganza a Teón, y vestido de villano la cumple, al tiempo que es fiel al juramento hecho al rey de no permitir ser ofendido y no ser vengado. Vestido de noble, en cambio, venga el deshonor real. Una ofensa que cubre tanto el plano social como el personal, como en el caso de Teón. Este rey es capaz de crear intrigas y dejar perder el reino por satisfacer sus apetitos, y, precisamente, por ser rey, Licurgo sabe que su honor como esposo está ofendido, pues aunque no lograra tocar a Diana por llegar él a tiempo,

...lo que intentan
los reyes, ejecutado
el vulgo lo considera.

(68a, II)

Las palabras de Vitse de que con Alarcón sus personajes no corren ningún riesgo trágico son ciertas excepto en esta tragedia. Licurgo está desafiando continuamente a su propia suerte, luchando con ella para que no le conduzca al final irreversible de atentar contra la corona. Y por encima del amor, decide vengar al pueblo del servilismo a que lo somete Teón, a pesar de ser su futuro cuñado. La lucidez heroica de Licurgo consiste en romper con la dualidad oracular que dirige sus pasos a lo largo de la obra. El aviso de «la razón te acompaña» (40, II) con que alienta a Coridón ante la injusticia de Teón, es lema de un personaje que asume someterse al absolutismo, pero sin que éste viole la integridad de los súbditos. De ahí su muerte.

A pesar de ello, los últimos versos del rey, en los que proclama la «fama eterna» (68b, II) para Licurgo, redimen al monarca de su muerte institucional, pues demuestran que ha sufrido la purgación de sus pasiones al presenciar la autoinmolación de su privado. En

definitiva, la catarsis quien debía experimentarla era el monarca. Alarcón, con *El dueño de las estrellas*, escribe una tragedia para el rey, para que, mediante la *peripecia*, el *reconocimiento* y el *patetismo*,¹¹⁰ logre expurgar todas sus pasiones como hombre y, así, pueda hacer frente a su cargo que le sitúa en la «cumbre de la sociedad»; para que pueda parecer –según el padre Mariana– «un héroe bajado del cielo».¹¹¹ Con esta obra, Ruiz de Alarcón se nos ha mostrado fiel a su talante reformista y también, cómo no, a la dinámica barroca por forjar una «voluntad de resolver las antinomias que oponen el individuo a la autoridad con vistas a restablecer la armonía de un orden ideal».¹¹²

¹¹⁰. Aristóteles, *Poética*. Introducción, traducción y notas de José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1987, pp. 37-39 y 29.

¹¹¹. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, p. 501a.

¹¹². Gérard, *op. cit.*, p. 43.

2.2.3. GANAR AMIGOS: EL REY PEDRO EL JUSTICIERO Y

FADRIQUE

Se ha venido considerando, sin embargo, que fue en *Ganar amigos* donde Alarcón «aspiró [...] a lo heroico»:

disponiendo una fábula más complicada que las anteriores, [...] derramando gallardamente sabia y provechosa doctrina al sublimar en el teatro el valor inmenso que tiene la amistad verdadera [...]. Animada tan benéfica lección en las tablas, ¿qué importa el anacronismo de que el galán don Pedro de Luna aparezca anunciando al rey don Pedro el Justiciero que suya es Granada y su tierra, y que viene a servirle en la paz, porque en la guerra no le queda ya nada que hacer? ¹¹³

De hecho, llegado el tiempo en que su profesión como letrado se define y abre paso, Alarcón, como dramaturgo, tiende a centrarse en densos argumentos que reconcentren múltiples lecturas y propuestas, tanto

¹¹³. Luis Fernández-Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, p. 235.

morales como políticas y legales. Por lo tanto, ¿cómo poder considerar el anacronismo histórico como un inocente capricho de recreación histórica? En Alarcón nada resulta gratuito. Su genio sosegado y recurrente invita a sostener que todo matiz alumbrado, directriz estética o ideología repetida hasta la saciedad, es una elección atentamente sopesada y admitida con una finalidad: que se identifique al dramaturgo con todo lo escogido y expuesto. En cuanto a la aspiración a lo heroico, cabe decir que el héroe alarconiano es aquel capaz de vencerse a sí mismo¹¹⁴ para adoptar, frente a cualquier tiranía, un comportamiento armónico y moralmente válido para su sociedad. Motivo por el que todo protagonista de cualquiera de sus obras es, en este sentido, heroico. Lo acabamos de ver con Licurgo, modelo de héroe trágico que se suicida por el dictado de la razón estoica; y lo terminaremos de comprobar con el

¹¹⁴. El maduro personaje del tejedor, como he indicado más arriba, es el que concentra la sentencia, de tal manera que podría servir de colofón para las ediciones del teatro de Alarcón.

resto de su producción, sobre todo con los dramas del poder injusto.

Esta característica, además, es la que ha conferido significados modernos a las «comedias sociales»¹¹⁵ de Alarcón, con la consiguiente crítica por parte de Ellen Claydon contra este modo de ver. Crítica condicionada, en gran medida, por el empeño que la estudiosa pone en reincorporar a Ruiz de Alarcón dentro de la pléyade teatral española del Barroco, de donde fue desterrado con graves insultos y calificativos por parte de un José Bergamín¹¹⁶ —por ejemplo—. Pero lo que más grave resulta de la investigación de Claydon es que anula cualquier intento de mostrar diferencias entre el teatro alarconiano respecto al de Lope. A pesar de que resulte evidente que cualquier aproximación científica al teatro áureo no olvidará que estaba escrito para un público del XVII, lo cierto es que los *dramas del poder injusto*

115. Vid. E. Claydon, *Juan Ruiz de Alarcón. Baroque Dramatist*, Chapel Hill, University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1970, p. 164 y ss.

116. José Bergamín, *Mangas y capirotos. España en su laberinto teatral del XVII*, Madrid, Plutarco, 1933.

alarconianos tienen actualidad en nuestro tiempo como la pueda tener *La Estrella de Sevilla*.¹¹⁷ Como propone Ruiz Ramón, realicemos la prueba vistiendo «personajes y conflicto con nuestra ropa».¹¹⁸ Con *La amistad castigada* se hizo hace tres años. Aquella puesta en escena jugó, precisamente, a revitalizar la atemporalidad —o eternidad, como se quiera— del conflicto de la obra.

Pero lo de los significados contemporáneos en la obra de Alarcón interesa, en principio, por la declarada postura reformista del dramaturgo que se viene reivindicando y demostrando a lo largo de estas páginas. Es importante, sobre todo, porque la traída y llevada modernidad alarconiana se podría empezar a estudiar por

117. Ya se sabe la discusión acerca de la paternidad de esta comedia. Vid. Lope de Vega (atribuida a), *La estrella de Sevilla*. Versión de Joan Oleza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, «Introducción», pp. [5-7] s. n. Hay que tener muy en cuenta, como propone Ruiz Ramón, la tesis defendida por Eduardo Juliá Martínez en su edición de las *Obras escogidas dramáticas* de Lope. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 163.

118. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 165.

aquí, situando al dramaturgo en abierta correspondencia con el período más crucial de la historia de España, por lo que a nuestro presente se refiere, al haber sido regido por Olivares, el primer estadista moderno de nuestra tradición.

Ultimamente se ha demostrado que Lope manifestaba su inconformismo con silencios, mediante el contraste de acciones y palabras de los personajes que, como él, parecían acatar los caprichos del rey, pero, a pesar de todo, el público sabía que no era así.¹¹⁹ En el caso de Alarcón, en cambio, además de hablar los personajes sin jugar con la ironía —como el Garcí Ruiz de *Los favores del mundo*—, gravita, sobre todo, su declarada creencia en la política interior del conde-duque. Creencia que le empujó a anhelar una carrera laica que le permitiera

¹¹⁹. Es muy curioso apreciar como el personaje del converso —de quien se ha venido afirmando que no tenía cabida en los escenarios del XVII—, a Lope, por ejemplo, le preocupa, aunque lo manifieste, asimismo, con el silencioso contraste entre acción y palabra en *El galán escarmentado*. Vid. Joseph H. Silverman, «Personaje y tipo literario: el converso», *El personaje dramático...*, op. cit., pp. 253-261.

-además de unos ingresos- la suficiente distancia para entrever los verdaderos problemas sociales. De ahí su esfuerzo y larga formación como letrado, que lo diferencia, a su vez, del resto de dramaturgos coetáneos:

Alarcón fue el representante único de la burguesía profesional (en la medida, naturalmente, en que pueda hablarse de semejante clase en la España del siglo XVII), de esa "medianía" imbuida en el ideal de una vida racional, ordenada y prudente [...], y que se concebía a sí misma como la mediadora natural entre el pueblo y el soberano.¹²⁰

Un soberano que, además, era el padre de la ley, por lo que la lealtad le era absolutamente obligada. Decir que Alarcón así lo cumplía está de más, pero, sin embargo, no dejó de preocuparse por los problemas legales y de gobierno que pudiera comportar el absolutismo monárquico. De este modo, los años que comprenden los últimos del reinado de Felipe III hasta

¹²⁰. King, *op. cit.*, p. 225.

los primeros del de Felipe IV enmarcan un período de discusión social,¹²¹ en el que nuestro dramaturgo participa con cinco comedias acerca de la relación privado-rey, y que actúan a modo de *speculum principis*, como queda dicho más arriba a propósito del *Dueño de las estrellas*. Todas representadas, asimismo, entre 1620 y 1625.¹²²

Si volvemos a los héroes de su teatro, en *Ganar amigos* lo es el marqués don Fadrique, capaz de burlar las obligaciones a qué empujaban el concepto del honor por defender la inocencia de un hombre hasta que no se encuentren pruebas que lo inculpen. Incluso se atreve a desobedecer las órdenes reales por injustas y exageradas ante faltas provocadas por un triste enamorado:

Marq. ¿Qué justicia, qué rigor,
si bien se mira, consiente
castigar tan duramente
yerros causados de amor?

121. Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 182-323.

122. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXIII.

Versos que el marqués se atreve a pronunciar en un monólogo —como si de un reproche se tratara— nada menos que pensando en el rey Pedro I (1334-1369), llamado el Justiciero o Pedro el Cruel, pero que, en este caso, su privado no duda en condenarlo bajo la segunda máscara histórica del monarca. Don Fadrique, en cambio, es máscara dramática del propio Alarcón, razón por la que cabe considerar que su «benéfica lección en las tablas»¹²³ no resta importancia a los anacronismos de la comedia. Pensemos que el protagonista está continuamente defendiéndose de las leyes del honor que sólo hacen que poner en peligro su persona y su ética: doña Ana lo inculpa por la violación que sufre, por lo que el rey manda encarcelarlo, al tiempo que la ciudad murmura que protegió al asesino de su hermano porque fue él quien ordenó su muerte. Frente a estos duelos y penas, Fadrique opta por la resignación del castigo que le impone el monarca —«decidme vos, ¿qué traza/ del rey me

¹²³. Luis Fernández-Guerra, *op. cit.*, p. 235.

puede librar?» (198b, II)—. El clímax del drama se produce cuando el marqués se siente impotente y abatido por una sociedad movida por conceptos rígidos y cegadores. De esta forma, la mezcla del tiempo esplendoroso de los Reyes Católicos con el siglo XVI y el presente inmediato del escenario no parece, sino, un «voluntario desentenderse del pasado épico de la metrópoli»,¹²⁴ por lo que el dramaturgo y su criatura quedan fundidos en una sola voluntad.

En el teatro áureo es frecuente que se incurra en los anacronismos, pero cuando estos aparecen en creadores como Alarcón o Lope de Vega, por ejemplo, la raíz histórica queda tamizada por el valor literario, transformándola en un tiempo dramático completamente actual, pensado para el momento en el que se escenifica y que será el que verdaderamente importe. Como dice Ruiz Ramón a propósito del *Duque de Viseo*:

¹²⁴. King, *op. cit*, p. 147.

lo importante para nosotros no es lo que sucedió en la historia, sino lo que sucede en el drama y el sentido de cuanto en él sucede.¹²⁵

En las obras es donde encontramos el tiempo y la realidad de la que el autor quiere hacernos partícipes. En *Ganar amigos*, ya se ha dicho: la de una sociedad ofuscada por viejas normas de conducta que impiden la serena convivencia de fuerzas contrarias: el crimen y el indulto, la ley y la transgresión, el amor y el silencio. Todo, características del modo de hacer comedias del Alarcón maduro, y, por lo tanto, de *Ganar amigos*, así como del *Dueño de las estrellas* y *La amistad castigada*. Las tres, preocupadas por el buen gobierno, y escritas alrededor de 1620, época en la que el conde-duque inició su propuesta de «restaurar los altos niveles de equidad y justicia».¹²⁶

Si en *El dueño de las estrellas* es el privado quien renuncia a sus intereses emocionales para que no se

125. Apud Young, *op. cit.*, p. 33.

126. Jonathan Brown y J. H. Elliot, *A Palace for a King*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1980, p. 17.

rompa el frágil sostén de la paz del reino, en *Ganar amigos*, en el segundo acto, el marqués renunciará, también, a su amor, y, a partir de este momento dramático, será él el único que se aventure a velar por la armonía de su sociedad. El resto de personajes, contrariamente, prosiguen perdiéndose en intrigas amorosas.

Asimismo, Fadrique es el único personaje que evoluciona y que, como un buen privado, arrastra al monarca a hacerlo, a merecer la máscara histórica de Pedro el Justiciero. Si el rey no hubiera llegado a merecerla, si se hubiera quedado bajo la de Pedro el Cruel que condenaba al marqués al principio de la obra, entonces sí que la historia, desde fuera del drama, habría actuado sobre el desenlace, y éste hubiera sido muy diferente tal y como recuerda Mariana:

¿por qué no [...] hemos [...] de destronar como han hecho más de una vez nuestros mayores? Cuando, dejados a un lado los sentimientos de humanidad, se convierten los reyes en tiranos, debemos, como si fuesen fieras, dirigir contra ellos nuestros

dardos. [Ejemplo sea el haber destronado] públicamente al rey don Pedro por sus crueles hechos...¹²⁷

De nuevo, desde el *De rege* se daba aviso, en este caso, de lo que realmente aconteció a tan desdichado monarca. Y Alarcón, como dramaturgo, no como historiador, era «libre de suprimir o añadir cualquier cosa a los hechos históricos», pero no para «dar mayor relieve al efecto dramático»,¹²⁸ sino para desarrollar ese diálogo constante con la monarquía —comentado más arriba— al que le obliga su compromiso con la política reformista de Olivares y, por ello, la tradición del *speculum principis*. La historia, con sus episodios ejemplares —que para su tejido dramático vale decir los que elige Juan de Mariana—, apuntala cada una de las resoluciones teatrales de sus dramas políticos, a sabiendas que la corte y el rey eran capaces de presenciar, también, lo que las omisiones o las

127. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, p. 474b.

128. Young, *op. cit.*, p. 31.

alteraciones históricas de sus obras decían entre bastidores.

**2.2.4. LA AMISTAD CASTIGADA: EL REY DIONISIO-EL REY
DIÓN Y FILIPO-RICARDO**

Por un lado, si cualquier yerro causado por puro amor encuentra indulgencia en nuestro dramaturgo, no será así si de éstos depende la tranquilidad del reino. Con *El dueño de las estrellas* y *Los favores del mundo* se pudo entrever lo peligroso que resulta al rey inmiscuirse en el laberinto de celos, pasiones y enredos en el que se acostumbran a perder sus vasallos. En *La amistad castigada*, sin embargo, el monarca llega a ser tan aborrecible «por sus vicios y por sus delitos»¹²⁹ que a Ruiz de Alarcón no le queda otra opción que hacer *jaque al rey*. Sus directrices morales —como ocurrió con *El dueño de las estrellas*— le impulsan a desnudar al

¹²⁹. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, p. 483a.

soberano de su disfraz para presentar qué clase de hombre puede ocultarse bajo una corona. No otra es su intención en este drama que ahora nos ocupa, aunque, además, se añada, en este caso, el castigo a la deslealtad hacia la monarquía. Esta traición, que en *La amistad castigada* adquiere tanta importancia como la incorrecta actitud del rey, la comete Filipo quien, además de ser su privado, es el amigo en el que Dionisio «galán» (humano-rey) confía sus angustias e inquietudes amorosas. Precisamente por ello, la escisión entre el hombre individual y el hombre social no se la perdona tampoco al privado, por eso corre la suerte que corre. Ricardo, en cambio, será el ideal propuesto.

Resulta extraño que Castro Leal considere «imperfecto»¹³⁰ el planteamiento de la obra, y más extraño todavía que no tenga en cuenta que en el drama lo que importa es el carácter humano del monarca, no su personalidad institucional, aunque al final, Alarcón haga *jaque mate* tanto al humano-rey como al rey-planeta, moviendo, por cierto, con bastante agilidad las piezas.

¹³⁰. Castro Leal, *op. cit.*, p. 155.

Pero antes de comprobarlo, asalta la pregunta de por qué el rey cretense de *El dueño de las estrellas* logra salvar su papel de monarca y no así el Dionisio de *La amistad castigada*. La explicación es que, con la tragedia, Alarcón está solapando su ataque bajo el amparo de la fuerza del sino de Licurgo. Además, el dramaturgo ofrece al monarca la oportunidad de demostrar su buen talante como gobernador de su pueblo, con lo cual ya se salva, porque frente al modo de legislar de Licurgo, el rey se muestra conforme, ofreciéndole toda su confianza y apoyo. No olvidemos tampoco que la obra se abre con el soberano consultando el oráculo de Delfos para que le diga qué debe hacer para conseguir el buen gobierno de su país, a lo que se le contesta que pida a Licurgo «el árbol venturoso» (38, II). A partir de ahí, de esa escena, el dictado de las estrellas de Licurgo trama toda la tragedia, por lo que el rey, bajo esta perspectiva, no deja de ser un títere en manos del destino, a diferencia de Licurgo. A su vez, al final, como vimos, el monarca humano acaba purgando todas sus pasiones.

Distinta suerte sufre Dionisio. Su muerte, como rey, está anunciada desde el principio. Por lo menos, el rey cretense no abandona en ningún momento la razón de

Estado, muy al contrario, le hiere la pugna entre su deber político y la pasión amorosa que siente por Diana. Dionisio, en cambio, es un rey mecido por sus delirios que hace tiempo le obligaron a renunciar a su corona:

Rey otro soy del que fui [...]

Amor es Dios [...]

la ciencia y el valor importan poco.

(78-79, II)

Pero claro, si en *El dueño de la estrellas* los oráculos hacen callar sospechas, en esta obra el dramaturgo se las ingenia igualmente para ensordecer sus ataques: Dionisio tiene el trono prestado. A quien le pertenece, realmente, por «su valor y prudencia» (69b, II) es a Dión. Único resquicio que abre Alarcón para justificar a un rey alevoso. Con *La amistad castigada*, Ruiz de Alarcón confecciona para Felipe IV y su ministro, para la corte entera y el vulgo, un ejemplo de las pésimas consecuencias que acarrea el incumplir otro de los consejos de Mariana de su *De rege*:

con la justicia va siempre unida la lealtad; no puede ser justo el que no duda en violar su palabra. Debe, pues, el príncipe guardarla para que sus súbditos no le sean nunca perjuros bajo ningún

pretexto. Ni aun provocado por la perfidia ajena debe faltar por su comodidad a un compromiso. Sea constante en guardar su palabra, sea siempre verdadero, fiel, tenga siempre más confianza en la sinceridad que en la astucia y el engaño. Procure con todas sus fuerzas que hagan lo mismo, bien los empleados civiles, bien los de su palacio. Tenga por cosa vergonzosísima transigir con las exigencias del momento, decir lo que no siente, llevar una cosa en el pecho y ostentar otra en la frente...¹³¹

Una vez más, los dobles planos con sus dobles lecturas revelan el trabajo consciente de Alarcón: Dión juega con lo que prometió cuando era servidor de Dionisio, sin más, y lo que ordena una vez que es rey; la traición a la amistad se da, también, desde la ladera de la lealtad del vasallo hacia el señor —Filipo y Policiano respecto a Dionisio—, como desde la relación entablada entre iguales —Dión y Dionisio—, e incluso, la del mismo rey respecto a la monarquía. Al mismo tiempo, tanto un hombre —Policiano— como una mujer —Aurora—

¹³¹. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, p. 513b.

reciben igual castigo —casarse con quienes no quieren— por semejante culpa —dar falsas esperanzas a quien no se ama—; acciones simultáneas se contraponen por sus diferentes impulsos morales —las de Ricardo frente a las de Filipo o Policiano, e incluso frente a las del propio rey—, o bien se obstaculizan, mutuamente, sus respectivas realizaciones dramáticas —Dionisio entorpece el camino a Policiano, éste pretende lo mismo con aquél, y Filipo lo hace tanto con Policiano como con el rey; Ricardo no se entromete con nadie, aunque Diana, su hermana, vele por la fortuna de su hermano—. Y, cómo no, predestinación y libre albedrío.

Ante tal confrontación —fundamental en su teatro—, valga como avanzadilla decir que el mensaje alarconiano es que el hombre debe vivir bajo el dictamen de una conciencia ética. Ésta le permitirá adueñarse de las circunstancias para, a través de su voluntad, realizar su destino adoptando soluciones moralmente correctas. ¿La moral que propone el teatro alarconiano? De momento, digamos que aquella que se asienta sobre «firme

raciocinio y no sobre una pseudodialéctica de conveniencias». ¹³² En nuestro dramaturgo:

un propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística... Lo superior en él es la transmutación de elementos morales en elementos estéticos. ¹³³

Ese «tono a "la defensiva" que respira su obra dramática» ¹³⁴ es, más bien, compromiso sereno con la realidad. En este caso, Dionisio II, el histórico tirano de Siracusa —contra quien arremete Juan de Mariana y escoge como ejemplo de desdichado tirano— ¹³⁵, le sirvió

¹³². Mario F. Trubiano, *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1985, p. 10.

¹³³. Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, 1928, p. 92, Apud Carmen Olga Brenes, *op. cit.*, pp. 233-234.

¹³⁴. José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 128.

¹³⁵. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, p. 483b-484a.

de espejo en el que reflejar al hombre sin disciplina y entregado a los placeres, incapaz de regir ni su destino ni el de un pueblo que está bajo su poder. Alarcón se remonta a mediados del 300 a. J.C. y demuestra que en su siglo se podía seguir revistiendo a semejantes personajes. Y hoy, este drama suyo es ya clásico al haber sido sometido a la prueba que, al inicio del trabajo, nos proponía Ruiz Ramón: vestir «personajes y conflicto con nuestra ropa».¹³⁶ Héctor Mendoza de la Compañía Nacional de Teatro de México, vistió a Dionisio, Dión, Filipo, Policiano, Ricardo y Aurora con nuestros actuales atuendos: pistolas por espadas, presidentes de gobierno por reyes... *La amistad castigada* de Alarcón superó, con creces, la prueba.¹³⁷ En este

136. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 165.

137.

Antonio Castro Leal define *La amistad castigada* como comedia política. No la coloca dentro de las mejores de Juan Ruiz de Alarcón porque, a su entender, una buena comedia debe tener personajes ejemplares y ésta carece de ellos. Aquí, me parece a mí, hay una contradicción; si se trata de una

sentido, el universo dramático de Alarcón se muestra generoso para los directores de teatro contemporáneos, ya que la modernidad de su teatro queda cifrada en el proceso de maduración a que quedan sometidos sus

comedia política, ¿cómo puede tener personajes ejemplares?

En fin, lo que sucede con esta comedia es que es enormemente contemporánea, no sólo en lo que se refiere al tema, sino también y primordialmente en lo que se refiere a su tratamiento. En eso tiene razón Castro Leal: considerada como una obra de la época, no es una comedia típica; pero cuando hablamos de «grandes obras», lo son porque trascienden la época en la que fueron creadas.

Estoy seguro de que *La amistad castigada* es una comedia que, por salirse del tiempo en que fue escrita, fue mal valorada y está pidiendo una nueva catalogación por parte de la crítica. Pretendo que esta puesta en escena sea, al mismo tiempo, una propuesta crítica.

Héctor Mendoza, «*La amistad castigada* de Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza», *XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. 17-26 octubre, 1996, Cádiz, FIT-Programación, 1996, p. 27.

protagonistas respecto al rol que les hubiera tocado representar.

2.2.5. LOS PECHOS PRIVILEGIADOS: EL REY ALFONSO DE LEÓN Y RODRIGO/JIMENA

La justicia cortesana y la ley natural es el tema de la siguiente y última comedia que vamos a comentar en este capítulo: *Los pechos privilegiados*. Alberto Lista consideró que se trataba de la obra en la que Alarcón «desplegó más conocimientos morales y políticos»,¹³⁸ y tal opinión es la que acostumbra a ilustrar cualquier comentario acerca de *Los pechos privilegiados*. Pero más que un despliegue de tales conocimientos, lo que realiza nuestro dramaturgo es una manifestación de entusiasmo reformista que le lleva a desear un mundo que se baste a

¹³⁸. Alberto Lista, «Los pechos privilegiados», en Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852, pp. 546-547, p. 546a.

sí mismo. Fervor heredado del anhelo humanístico hacia una Naturaleza que se pretendía divina e independiente. Tampoco Lista consiguió casar la calidad artística que trasciende de la lectura de la comedia con «el plan y la disposición» de los hechos:

El interés que excita el primer acto se debilita notablemente en los otros dos. [...] Desde el principio del 2º acto hasta el fin apenas da un paso la acción, a pesar de los muchos lances y episodios y de su buen estilo.¹³⁹

Y es que el dramaturgo, tras la presentación en el primer acto de los requisitos que tejerán la trama, quiere sólo contrastar dos mundos con sus respectivas formas de vida: el que representa el rey Alfonso de León —la Corte— y el de la villana Jimena —la Naturaleza—, la que fue nodriza del protagonista —Rodrigo— y el «pecho privilegiado» de la comedia. Ama e hijo de teta formarán la fuerza razón-instinto capaz de vencer la tiranía del

¹³⁹. *Ibíd.* Asimismo, Millares Carlo en Ruiz de Alarcón, *Obras completas...*, pp. 452-454, vol. II.

rey y sus enredos cortesanos. La victoria se conseguirá una vez que el monarca, en busca de Rodrigo y Elvira, se traslade a la aldea, en plena naturaleza:

Salen villanos cantando y bailando esta letra, y Jimena villana, y Rodrigo de campo.

Músicos *Quien se quiera solaçar,
véngase a Valmadrigal.
Mala Pascua e malos años
para cortes e ciudades.
Aquí abundan las verdades,
allá abundan los engaños,
los bollicios e los daños,
allá non dexan vagar
quien se quiere solaçar.
[...]*

Villano 2 *Pues se ha venido a la villa,
fecho le habrán algún tuerto.*

(318a, II)

Cántico a la virtud natural que el humanismo buscaba, porque, tal y como explica Erasmo:

digamos, francamente, que el saber y la industria se han introducido en el mundo como las demás pestes de la vida humana, y que fueron inventados por aquellos mismos espíritus que crearon todos los males [...] Nada de esto conociase en la edad de oro,

y los hombres entonces, sin método, sin regla, sin instrucción, vivían felices, guiados por la naturaleza y el propio instinto.¹⁴⁰

Y con el padre Juan de Mariana prosigue la disertación:

No había entre ellos lugar al fraude ni a la mentira, no había entre ellos poderosos cuyos umbrales conviniese saludar ni cuyas opiniones seguir para adularles, no había nunca cuestiones de términos, no había guerras que fuesen a perturbar el curso de su tranquila vida. La insaciable y sórdida avaricia no había aún interceptado y acaparado para sí los beneficios de la naturaleza. [...] [Nada] se obtenía en aquel tiempo con intrigas ni con dádivas, sino con la moderación, la honradez y otras virtudes manifiestas.¹⁴¹

El Renacimiento había reconocido, según Américo Castro, que:

¹⁴⁰. Erasmo, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 71-72.

¹⁴¹. Mariana, *Del rey y de la institución real...*, pp. 467ab y 468b.

la civilización fue un mal, porque vino a empañar el brillo prístino de los seres. Pero al mismo tiempo, el Renacimiento busca con no menos afán la cultura, que es razón, y que es lo contrario de la espontaneidad natural. De ahí el cruce de ideas, las contradicciones y los vaivenes de aquella época frondosa, de la que forma parte Cervantes. El siglo XVII vendrá luego a clasificar y precisar aquel mundo oscilante, en que lo antiguo convive con los atisbos de lo moderno.¹⁴²

Tal es lo que pretende y consigue Alarcón con *Los pechos privilegiados*: cómo armonizar la razón y el instinto valiéndose de los lugares comunes con los que venía ensayando, por ejemplo, Cervantes. Mientras, la crítica, desde Lista, Castro Leal y Millares Carlo, ha estado especulando sobre el porqué del título de la obra; que si Jimena aparece en el escenario sin preámbulo alguno que anuncie su función; que el porqué de la fábula de la villana, que si anteriormente Lope ya había escrito comedias en *fablas* y, por lo tanto, como

¹⁴². Américo Castro, *El pensamiento...*, p. 181.

procedimiento literario había caído en el abuso... Sólo Elvira había llamado la atención como personaje porque «vive con pasión sus sentimientos y se acerca cada vez más a nosotros conforme se desarrolla la trama»,¹⁴³ cuando, en realidad, es el tipo de dama cuya función se limita a despertar los instintos de la corte. Es decir, del rey Alfonso. Veamos ahora cómo consigue Alarcón dicha armonía.

El drama político *Los pechos privilegiados* se asienta, al igual que el resto de su producción en torno al mismo tema, en los conflictos surgidos entre el rey (o príncipe) y sus privados. Rodrigo como privado queda presentado por el conde:

Bien pienso, noble Rodrigo
de Villagómez, que estáis
seguro de que gozáis
el primer lugar conmigo
de amistad. Bien lo he mostrado
con una y otra fineza,
pues yo he sido de su alteza
ayo, tutor y privado.

¹⁴³. Castro Leal, op. cit., p. 161.

Y aunque el amor he entendido
que os tiene vuestra majestad,
estimo vuestra amistad
tanto, que no me han movido,
a que del quiera apartaros,
los celos de su privanza,
que ésta es la mayor provanza
que de mi fe puedo daros.
Que es alta razón de estado,
si bien no conforme a ley,
no sufrir cerca del rey
competidor el privado.
Porque la ambición inquieta
es de tan vil calidad,
que ni atiende a la amistad,
ni el parentesco respeta.

(305ab-306a, II)

Era necesaria la transcripción de toda esta intervención de este personaje porque es la propuesta o ideario político que el dramaturgo —de nuevo— expondrá en este drama. Y también porque esta alta concepción del deber será violentada, escena seguida, por el mismo rey y, ya en el segundo bloque, por Ramiro, otro privado —traición a dos voces como en *La amistad castigada*—. Efectivamente, la segunda escena de este primer momento la forma la conversación que sostienen Rodrigo y el rey de León. Mientras el conde ha ido a darle la noticia a

Leonor de su compromiso con Rodrigo, éste quiere solicitarle al monarca la licencia de boda. Pero la acción del privado queda suspendida por la precipitación con que el rey le pide su confianza y su ayuda:

Rey Yo estoy (por decillo todo
de una vez) enamorado.
Y es tan alto mi cuidado,
que no puedo tener modo
de remediar mi pasión
si vos no sois el tercero,
porque las prendas que quiero,
prendas de Melendo son.

(306b, II)

El primer indicio de distorsión por parte del monarca es el de intentar aprovecharse de la amistad —tan bien reafirmada en la anterior escena y en los versos que de ella hemos escogido— que une a su privado con el padre de la dama a la que ama. El primer recelo de Rodrigo que se le despierta en un aparte es el de preguntarse si se tratará de Leonor. Pero no, el rey nombrará enseguida a la hermana, a Elvira. Rodrigo, rehuendo intervenciones solapadas con su amigo, le propone que pida la mano de Elvira directamente al conde, y aquí es donde, en otra obra más, Alarcón hace

que el rey se pierda en los enredos que trazan las pasiones:

Rey ¿En tan poco habéis creído
 que me estimo, que os pidiera,
 si ser su esposo quisiera,
 el favor que os he pedido?

(306b, II)

El abuso de poder será lo que se le obligará a corregir al rey- humano (que decía el Garcí Ruiz de *Los favores del mundo*) a lo largo de todos los versos de *Los pechos privilegiados*. La primera reprensión la recibe en la corte, con la respuesta de Rodrigo:

 ¿Y en tan poca estimación
 os tengo yo que debía
 presumir que en vos cabía
 injusta imaginación?
 ¿Y en tan poco me estimáis,
 o me estimo yo, que crea
 que para una cosa fea
 valeros de mi queráis?
 Y al fin, ¿tan poco entendéis
 que estimo al conde, que entienda
 que vuestra afición le ofenda
 si ser su yerno podéis?

(306b, II)

«Ni tiene ley el gusto,/ ni razón el ciego dios» (307a, II), máxima que el monarca intentará imponer hasta que se las vea con Jimena en la aldea, donde la nodriza se encargará de apuntalar el correctivo emprendido por su hijo de teta. Mientras, como consecuencia de la disputa entre el rey y su privado, se da la renuncia, por parte del último, a su cargo. Después de ser presionado por el rey con el pretexto de la amistad que también les une, Rodrigo concluye diciéndole:

Para hacer yo lo que debo,
sólo a lo que debo miro.¹⁴⁴
Ni a otros efetos aspiro,
ni de otras causas me muevo.
Lo que yo sólo no hago,
decís que muchos harán,
mas esos mismos darán
lustre a la deuda que pago,

¹⁴⁴. Versos que son una reminiscencia de la declaración que hace el propio Alarcón de su deber en uno de sus «Proemios».

pues cuando os pierda, señor,
dirán que entre tantos fui
sólo yo quien me atreví
a perderos por mi honor.
Los malos honran los buenos,
como honra la noche al día,
que sin tinieblas tendría
el mundo la luz en menos.

(308a, II)

El rey sentencia que no quiere volverlo a ver. Y Rodrigo, aturdido, se queda monologando sobre la sinrazón del reinado de Alfonso:

¿Esto es servir? ¿Estos son
los premios de la fineza?,
¿los fines de la grandeza?,
¿los frutos de la ambición?
De modo, ¿que la razón
no ha de ser ley, sino el gusto?

(308a, II)

Estos últimos versos incluso podrían encabezar la posición alarconiana frente al teatro de Lope. «Ser privado, es ventura/ no querello ser, valor» (308a, II): donde se dice privado, dígase dramaturgo, y se podrá entrever con claridad algo fundamental que hemos ido repitiendo con insistencia, y es que Alarcón deja de ser

autor teatral durante los años en la que la reforma del conde-duque de Olivares fracasa.¹⁴⁵ Por lo que, a su vez, se sentía condicionado a la hora de acatar sin miramiento alguno el arte nuevo de Lope.

El segundo momento del planteamiento lo protagonizan Ramiro y el gracioso Cuaresma. Ramiro será el nuevo privado del rey que sustituirá a Rodrigo. El gracioso pregunta a su señor si piensa ser privado «puro o aguado», distinción que ayuda a delimitar —en Alarcón, siempre por contraste— el marco de acción tanto de Rodrigo y como de Ramiro:

Ramiro	No entiendo esa distinción.
Cuaresma	Va la explicación: aquel que tratando el rey con él sólo las cosas que son de gusto, vive seguro de quejosos maldicientes y cansados pretendientes, llamo yo privado puro. Mas el triste, a quien le dan

¹⁴⁵. Cfr. King, *op. cit.*, pp.155-215, y Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 327-449.

un trabajo tan eterno,
que es del peso del gobierno
un lustroso ganapán,
aunque al poeta desmienta,
que suele llamallo Atlante,
pues no hay cosa más distante
del cielo que éste sustenta,
que la carga del gobierno,
que infiero se ha de llamar,
si es que el eterno penar
se puede llamar infierno.
Éste, pues, que siempre lidia
con tantos tan diferentes
cuidados, que a los prudentes
dé compasión, y no envidia.
Éste, que no hay desdichado
caso, aunque sin culpa suya,
que el vulgo no le atribuya,
llamo yo privado aguado.

(308b, II)

Ramiro se considera privado puro, y Cuaresma ha puesto como ejemplo de «aguado» el caso de Rodrigo. Si para este último la razón de Estado se fundamenta en el honor a la verdad, para el privado Ramiro la ley consiste sólo en «obedecer» lo que le impongan (309a, II). Así, consiente ir a proponerle a Elvira que dé entrada al rey en su cámara por la noche.

La conversación-represión entre la dama y Ramiro constituirá la segunda parte de este segundo tiempo del planteamiento. Elvira, lógicamente, ante tal proposición argumenta que:

Si arriesgara
la opinión, ¿qué me quedara,
teniendo amor, que negar?
Públicamente me vea
si la mano quiere darme,
que si no, yo he de guardarme
de quien mi infamia desea.

(309b, II)

El monólogo que cierra la estructura de la presentación de los requisitos está en boca de Ramiro, el nuevo privado. Con éste, además de cumplir su función de cierre estructural, al zanjar el planteamiento, es el introductor, al mismo tiempo, de nuevas tensiones que reactiven la el drama. En este caso, Ramiro declara su amor hacia Leonor, la misma dama a quien sabemos que ama el anterior privado, confesión que permitirá, en el segundo acto, que el monarca juegue con la pasión de Ramiro, haciéndole el chantaje de que, si él consigue a Elvira, él promete darle a Leonor.

El primer acto se desarrolla, después de estas escenas, entre la perplejidad del conde ante la renuncia de Rodrigo y las trazas que ingenia con su hijo Bermudo para descubrir los motivos, ya que su amigo se los oculta por su fidelidad al monarca. Conversaciones, salteadas de apartes y monólogos, dibujan el talante reconciliador del conde, y sus dudas. El acto se cierra con el descubrimiento del rey intentando penetrar en la habitación de Elvira. En el acto segundo, se prolonga la figura del amigo de Rodrigo con sus preocupaciones y con el asombro de que semejante intento cupiera en la mente de un monarca, a pesar de la promesa que le hizo Alfonso de olvidar a su hija. El conde se esfuerza por convencer a Rodrigo de que no marche, pero Rodrigo le contesta que:

corriendo el tiempo, no hay duda
que el enojado se muda,
pero no el desengañado.

(315b, II)

Y está en lo cierto, porque el rey, muy a pesar de sus promesas, persigue con sus intrigas a Ramiro para conseguir los favores de Elvira.

Rodrigo, por su parte, se marcha a la aldea, a Valmadrigal. Una vez allí, dos nuevos frentes: uno formado por Rodrigo, Jimena y el rey Sancho, al que, luego, se sumará el conde y su hijo, y el que forman el rey Alfonso y Ramiro, junto a Cuaresma que es mero observador irónico de lo que sucede. Hasta que no lleguen Alfonso, Ramiro y el conde a Valmadrigal, se irán interrumpiendo las acciones de la aldea y las de la corte para intercalarlas; para crear acciones simultáneas en el tiempo. La disposición dual, por paralelismo, Alarcón la prosigue con la confrontación de los deseos de los dos reyes. El rey Sancho va en busca de Rodrigo al campo por el mismo motivo por el que lo buscó, al principio, Alfonso: por su amor hacia Elvira. Lo que les diferencia es que Sancho está dispuesto a convertirla en reina de Navarra. Y, precisamente, por este propósito, Rodrigo acepta no ya ser tercero —«es ofenderos/ admitir la tercería» (320a, II)—, sino hablar con su amigo el conde y Elvira. Decisión que engendrará escondites y equívocos para Alfonso, pues cuando vea a Rodrigo hablando con la dama, creerá que es porque la pretende. Jimena, a todo esto, escondida, va enterándose de las intenciones de los personajes para, de este modo, poder advertir a su Rodrigo:

catad que unos cortesanos
en çaga de esos alisos
a vuestas fabras atienden.
Yo con estos ojos mismos
los vi pasar, e a sabiendas
en pos dellos he venido,
cuidosa que vos empezcan
para vos dar este aviso.

(325a, II)

El honor y sus recatos impedirán hacer a Rodrigo lo que, en su lugar, hará quien lo crió: cuando esté acabando el segundo acto, el rey de León ataca al joven en un arranque de celos, y el antiguo privado saca la espada para amenazar al hombre-rey, que no al rey-planeta:

Rey ¿Al rey te atreves? ¿la espada
sacas contra el rey?

Rod. Contigo
la saco, no con el rey.

(326a, II)

Pero su lúcida actitud está condenada al fracaso porque el hombre y el rey habitan un mismo cuerpo, por

lo que Jimena resuelve «coger en brazos al rey» (326a, II) y llevárselo.

Rey Suelta villana. ¿A tu rey
 te atreves?

Jimena Rey, el mío fijo
 defiende, no vos ofendo.

(326b, II)

El acto tercero empieza con la relación que le hace la mujer a Rodrigo explicándole lo que le hizo a Alfonso. Será el momento también en el que el conde reniegue del rey de León para convertirse en súbdito de Sancho. La confrontación entre ambos reinos obliga a recapacitar a Alfonso, y Jimena, por otro lado, acaba por desarmar al grupo del rey de León, acción que, en el desenlace, el mismo Alfonso le quiere reconocer con la concesión del «privilegio de nobleza» (336b, II). El rey leonés acabará por dar su mano a Elvira y Rodrigo a Leonor.

Lo que podría haber sido —como esperaba Lista— un drama repleto de desafíos y duelos, Alarcón sabe convertirlo en un espacio en el que los monólogos y apartes marcan la inflexión de las acciones. Recursos técnicos alejados de la mimesis que con nuestro

dramaturgo se transforman en los momentos de reflexión, de atemperar el carácter antes de emprender acciones intempestivas. Al igual que también el predominio de la conversación es un indicio de resoluciones conciliadoras ante los problemas políticos,¹⁴⁶ de honor o de lo que fuere. El cortesano debe solucionar con el verbo, y sólo a una villana se le consiente actuar para buscar soluciones, ya que posee un sano instinto al ser representante de la fuerza de la madre naturaleza:

...so fembra, me ofrezco
a magollar a puñadas
a quien vos praça los huesos,
que en toda muessa montaña
non ye león bravo e fiero
a quien yo con os mis braços
non de la muerte sin fierro.

(318b, II)

¹⁴⁶. Vid. estudio de *El tejedor de Segovia* y lo dicho a propósito de la monarquía dialogante que crea Alarcón a tenor de la actitud política de Olivares y su monarquía «parlamentaria».

Aunque el «león» sea el mismísimo rey no le importa, como demostrará. A Alfonso también se le permite recurrir a la acción, pero no por el mismo motivo que a Jimena, sino porque es un mal cortesano dominado por sus pasiones. He aquí la explicación del porqué parece que apenas dé un paso la acción.

Rodrigo es el protagonista de *Los pechos privilegiados* porque encarna el «substratum de [la] visión artística del mundo» de Cervantes: la armonía entre lo racional y lo vital.¹⁴⁷ Privado real, desengañado y destituido de su cargo, huye en busca de quien le dio «el primer alimento» (318b, II), Jimena:

Ama vuessa so, Rodrigo.
A nadie el vuessu secreto
podedes mejor fiar,
que como madre vos quiero.

(318b, II)

Es muy significativo el paralelismo que se puede establecer entre la reivindicación del papel de madre de

¹⁴⁷. Américo Castro, *El pensamiento...*, p. 181.

leche que proclama Jimena con la sabida importancia que le daban los humanistas al hecho de que las madres criaran con sus pechos a los hijos:

...aunque las señoras no querrán oír esta filosofía...
De aquí viene que no hay amor entre los hermanos,
de tal manera son los hijos de los palacios.

Porque:

el uso había introducido entre las mujeres los regalos y todas aquellas prevenciones que suelen hacer con las recién paridas.¹⁴⁸

No olvidemos la insistencia con que se lo recuerda Jimena a Rodrigo, y Juan de Mariana al príncipe Felipe IV.¹⁴⁹

¹⁴⁸. La primera cita pertenece a Mal Lara, y la segunda es un fragmento del episodio de Feliciano de la Voz en el Persiles, *ibíd.* pp. 181n y 180.

¹⁴⁹. Vid. Mariana, «De las nodrizas», *Del rey y de la institución real...*, pp. 499b-501a.

Capítulo III

EL DESCUBRIMIENTO DE LA VOLUNTAD COMO PROCESO

DIALÉCTICO

EN EL TEATRO DE ALARCÓN

Las obras alarconianas, en su mayoría, estimulan la emoción por los valores éticos que proponen. Junto a esto, un realismo crítico que fundamenta su concepción dramática nos obliga a pensar que el dramaturgo no sólo quería entretener a espectadores despreocupados. Alejado de resentimientos,¹⁵⁰ Ruiz de Alarcón se alista al grupo de autores, encabezados por Cervantes, que buscan una «sociedad distinta [...] ofreciendo las soluciones que animan a su sentido creador».¹⁵¹ En su caso, por creer

¹⁵⁰. José María Díez Borque, «El teatro en la época barroca», *El siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, 2 vols., p. 346, vol. 2. El estudioso se aproxima a Ruiz de Alarcón considerando que las críticas de sus coetáneos a su semblante y nacimiento mexicano le obligaron a inclinarse hacia el aleccionamiento moral como desquite.

¹⁵¹. Ricardo Aguilera, *Intención y silencio en el Quijote*, Madrid, Endymion, 1992, p. 33.

en la política de la reforma y por compartir filosofía con Olivares —la de Séneca—, la solución que ofrece es rendirlo todo «al yugo de la razón» (239b, II). La «sacra razón» de la «Epístola moral a Fabio»:

Cese el ansia y la sed de los oficios
que acepta el don y burla del intento
el ídolo, a quien haces sacrificios.

Iguala con la vida el pensamiento,
y no le pasarás de hoy a mañana,
ni aun quizá de un momento a otro momento.

[...]

Así, aquella que al hombre sólo es dada
sacra razón y pura, me despierta
de esplendor y de rayos coronada.

(Vv. 19-23 y 37-39)¹⁵²

Una vez más, el estoicismo y su reclamo de la medida humana que tiene a la razón como bien absoluto:

Así, Fabio, me enseña descubierta

¹⁵². Dámaso Alonso, *La «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada. Edición y estudio*, Gredos, Madrid, 1978.

su esencia la verdad, y mi albedrío
con ella se compone y se concierta.

(Vv. 63-66)

El albedrío, la libertad del hombre, se concierta con su razón porque «has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que pudo imaginarse».¹⁵³ O si se quiere, rendir el cuello al yugo de la razón porque «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» (239b, II). A su vez, la vieja frase que Cervantes va repitiendo a lo largo de su obra («tú mismo te has forjado tu ventura...»),¹⁵⁴ nos sitúa frente a la crisis pensamiento-acción que sufrirán, sobre todo, los protagonistas de Alarcón, ya que tendrán que aprender a convivir con la certeza de que las cosas no ocurren porque sí, sino como

¹⁵³. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*. Edición, Introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975 (5ª), II, 42, p. 898. Citaré siempre por esta edición.

¹⁵⁴. Cervantes, *Viaje del Parnaso*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, «Capítulo IV», p. 84.

consecuencia de algo. El seguimiento de la evolución de su teatro nos lo confirma, puesto que su desarrollo depende de un debate sostenido acerca del comportamiento del protagonista —es decir, del hombre— en sociedad.

De la primera a la última de las obras estudiadas —a excepción de *La cueva de Salamanca*, juego de retórica visual que persigue entrenar el ojo del espectador para la agilidad escénica—, se dibuja una progresión que va desde la dependencia humana de la voluntad divina, hasta la libertad de acción sin miedo a que los dioses impongan castigo alguno. De hecho, ni en *La industria y la suerte* se teme al rigor divino, sino que sólo el héroe se siente determinado por una voluntad superior a él y que le impide ejercer su albedrío. La función de la divinidad se limita a poner a prueba la fortaleza moral del protagonista, y como resiste, los antagonistas sufren el castigo que sus engaños han provocado. Con *La industria y la suerte*, precisamente, enredando las trazas hasta multiplicarlas, lo que alcanza es censurar el engaño en sí, tanto estructural o de género, como humano. Lo que supone, *a posteriori*, el sello de la finalidad ética de su dramaturgia y, en consecuencia, de su estética.

Antes de llegar a *Las paredes oyen* —obra con que zanja en su quehacer la práctica de la comedia de enredo—, lo que emprende es un ir frustrando los diferentes recursos con los que construyó *La industria y la suerte*. Si con *El semejante a sí mismo* castiga los fingimientos de identidad de los protagonistas en cuestiones de amor, ridiculizando la falta de verosimilitud en tales situaciones dramáticas, en *Los favores del mundo* se descubre a un galán capaz de intentar imponerse con arrojo ante el poder divino.

Todo es ventura va un poco más allá, ya que el héroe es capaz de adueñarse de las circunstancias y de su suerte, a pesar de que lo consiga un tanto al azar, sin ser consciente del alcance de sus acciones. Con Arseno de *El desdichado en fingir*, la lucha contra el propio destino consiste ya en un desafío que se gana mediante la constancia y la voluntad, por lo que *Mudarse por mejorarse* —aunque se inicie con un punto de vista irónico ante la debilidad del protagonista que lo empuja a ser tracista— puede finalizar con un García que rechaza definitivamente todo procedimiento que le brindaba la comedia de enredo. Termina por acatar obligaciones y errores, y por reconducir la acción a través de un compromiso responsable con el resto de

personajes. Y *Las paredes oyen* son el remate definitivo. En primer lugar, porque quien se casa con la dama es el galán más feo y pobre, pero, por otro lado, lo ha conseguido por un carácter madurado al fuego de los errores de los anteriores co-galanes de las demás comedias. El rechazo a la industria, a la intriga y a todo lo que implique ser partícipe de una comedia de enredo lo eleva a un grado de dignidad humana que la dama no puede despreciar.

El contrapunto al Juan de *Las paredes oyen* es el Juan de *La prueba de las promesas*. Éste, a diferencia de aquél, se condena porque la magia y el enredo están al servicio del perfeccionamiento de la nueva comedia de caracteres conquistada por Ruiz de Alarcón, centrada en las causas que inducen a la acción a los personajes. Y son precisamente éstas las que hacen que los personajes empiecen a diferenciarse entre ellos por unos perfiles anímicos y morales, propios tanto de la naturaleza humana como social del hombre: el mentiroso, el amigo, el traidor; el futuro avaro y *misántropo...*, sin importar tanto si se corresponden con la tipología establecida. Al Juan de *La prueba de las promesas*, además de la mentira, su egoísmo lo encierra en un proceso de enajenación del que no podrá salirse; situación que se

aprovecha para anunciar lo que en *Los empeños de un engaño* se empieza a revelar. Al ir acentuando la profundización en los tipos de caracteres, Alarcón asienta los cimientos para su crítica social. Pero en este caso, lo que podría haber sido un drama de honor con que censurar las creencias y conductas sociales que hacen posible dicho género, se frustra por la voluntad de unos personajes que así lo quieren. Pero nuestro dramaturgo aún debe experimentar más con el nuevo género cómico antes de atreverse con el drama y la tragedia.

La verdad sospechosa es la comedia de carácter más emblemática de su producción. García está enmarcado por su propio vicio de mentir, ya sea por unas técnicas alejadas de la mimesis, como por una profundización psicológica que lo justifica ante las reglas del decoro y de cualquier otra alteración de la verosimilitud. También en ésta, el dramaturgo siembra para sus futuras creaciones a través de los lúcidos parlamentos de Beltrán con los que amonesta a su hijo. El cierre de sus comedias se hace con *El examen de maridos*, obra con que somete a prueba el fruto de todo este proceso evolutivo. El examen, en sí, consiste en serlo —mediante la voluntad, la razón y la amistad, requisitos obligados para sus héroes— de diferentes caracteres que tendrán

que justificarse para ser merecedores de la mano de Inés.

Hasta aquí, Alarcón ha venido adiestrando los afectos del galán para pasar a someterlo a tensiones políticas, sociales e incluso religiosas. Y nada mejor para empezar a hacerlo que con *El dueño de las estrellas*, tragedia necesaria —como hemos tenido oportunidad de comentar— para salvaguardar la razón de Estado, el compromiso ideológico con una patria y el libre albedrío. También sabemos que *Ganar amigos* es el drama de una renuncia amorosa para velar por la armonía de la sociedad y el reino. Y si en estas dos obras, el humano-rey se redime porque reconoce a tiempo sus culpas, con *La amistad castigada* no. Las pasiones de los cortesanos tanto como las del propio rey arriesgan el buen gobierno y la tranquilidad de un pueblo, ya que se vive sin una conciencia ética que comprometa a nadie políticamente. En *Los pechos privilegiados* se vuelve a castigar a la humanidad real que por las pasiones convierte al monarca en un tirano. En este caso, sin embargo, la renuncia y sacrificio final del rey de su gusto, de sus apetitos, vuelven a salvarlo.

Con *El tejedor de Segovia* y *La crueldad por el honor* se reconcentra la propuesta alarconiana para el

buen gobierno. En la primera se logra mediante una acción acelerada por la persecución social que sufre el inocente y agraviado Fernando, cuya grandeza reside en intentar vengar su deshonra con el verbo y la razón —tengamos en cuenta que Rodrigo en *Los pechos privilegiados* tiene que huir hacia la aldea porque en la corte no consigue imponer esta creencia—. Y en *La crueldad por el honor*, a través de la reflexión marcada por monólogos que, una vez más, consiguen hacernos acariciar la modernidad de un dramaturgo que lleva a escena la introspección como incentivo para la acción. Una acción que no se podrá corregir ya en el desenlace. *El Anticristo* nos lo hace ver. Este ángel caído se convierte en el antihéroe por excelencia de todo el teatro de Ruiz de Alarcón. La rebeldía frente al mal lo hace peor, que no es otra cosa que una dramática reflexión sobre el destino y la libertad. Alarcón ha apostado por la última, incitando a sus seres a crecer y abrirse a la propia conciencia o autoestima —a pesar de que sea la de un mentiroso—. De ahí la riqueza de los

monólogos. Y también de que un dramaturgo como Calderón, preocupado por las fronteras entre determinismo natural y libertad humana, razón maquiavélica de Estado y deberes de Estado, Bien-razón frente a Mal-error,¹⁵⁵ jugara con la intertextualidad del tejido alarconiano para *La vida es sueño*. Por ejemplo.

3.1. HOMBRES LIBRES PARA EL BIEN DE LA REPÚBLICA

Frente a esta evolución del galán protagonista, la crisis del descubrimiento de lo que se es, se piensa y se siente ante el modo con que realizar esa interioridad en sociedad, viene condicionada, asimismo, por el compromiso alarconiano con la política reformista del conde-duque, con el programa olivarista que pretendía que el imperio español iniciara, de nuevo, una «carrera

¹⁵⁵. Vid. Aubrun, *op. cit.*, pp. 78-79.

llena de grandeza». ¹⁵⁶ Fue esta circunstancia la que propició la aparición de «tipos revestidos de intensidad y dolor, la literatura dramática y filosófica». ¹⁵⁷ Porque, si por un lado, el sueño de «grandeza» era el acicate para ilusionar a un reino sumido en la penumbra, la realidad se cifraba ante los ojos de quienes, aun esperando esa reforma de la moral, veían, en cambio, cómo «el vicio florecía como nunca antes», ¹⁵⁸ fomentado incluso por los propios hombres de gobierno que no eran sino «ministros consentidos, desobedientes y corrompidos». ¹⁵⁹ Sin embargo, en 1625 —*annus mirabilis*—, Olivares consiguió frenar el soborno, las intrigas cortesanas por la usurpación del poder y que la justicia, «si todavía no era perfecta, estuviera en

¹⁵⁶. Hipolito Taine, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946, p. 370.

¹⁵⁷. *Ibíd.* También Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 265-266, respecto a la ilustración de la «carrera llena de grandezas» como la llama Taine y con que soñaba Olivares.

¹⁵⁸. Elliott, *ibíd.*, p. 131.

¹⁵⁹. *Ibíd.*, p. 300.

disposición de ponerse en gran perfección». ¹⁶⁰ Fue cuando don Gaspar quiso empezar a conceder honores por la honestidad y la lealtad, no sólo al reino, sino a los principios de modernidad ciudadana que el primer ministro anhelaba para la sociedad que regía. Es fundamental que, por ejemplo, la limpieza de sangre nada importara ya al que era uno de los primeros estadistas modernos de Europa. Pero su lucha con el sistema sólo consiguió, muy a su pesar, poner al descubierto la rancia creencia que animaba a los hombres que tenían que llevar a cabo su propio programa político, por lo que el fracaso de la empresa olivarista estaba anunciado de antemano. ¹⁶¹

Ruiz de Alarcón, desde el teatro, quiso ofrecer personajes que fueran espejo donde mirarse los hombres que necesitaba la *reforma* propuesta por el conde-duque. En este punto es donde pueden empezar a entenderse las mil y una generalizaciones —que siempre es la misma— que en torno a la «comedia moral

¹⁶⁰. *Ibid.*, p. 245. *Vid.* pp. 234-250.

¹⁶¹. *Vid.* pp. 300-313.

alarconiana» se han escrito: «género urbano, cuya intriga suele pertenecer a las obras de capa y espada, y que, por medio de la ironía y el desenlace ejemplar se propone fustigar un vicio». ¹⁶² A excepción de unos pocos artículos y un libro, ¹⁶³ todo estudio sobre Alarcón viene a decir esto mismo, y cuando no, es porque se hace una pira con su producción. Volviendo a la cita, lo de castigar vicios es cierto —el resto lo es menos como veremos—, aunque reconocerlo esconde un peligro, y es que sin darnos cuenta estaríamos acatando el motivo que a todos les ha inducido a afirmarlo, ya que sostienen hasta la saciedad que el dramaturgo quiso vertebrar su escritura con este rasgo moralizador para compensar las

¹⁶². Angel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 191.

¹⁶³. Rosa Navarro Durán, «Trazas de Juan Ruiz de Alarcón», *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1992*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 63-75, y «La verdad sospechosa y *El desdén con el desdén*: dos comedias ejemplares», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Septiembre-Octubre (1991), pp. 1-8; Vevia Romero, *op. cit.*, pp. 65-73; y King, *op. cit.*

injurias y frustraciones que le comportaban su semblante y figura. Pero de sobras es conocida la buena pluma viperina que tenía nuestro Alarcón para escribir versos de vuelta a las burlas y chascarrillos que el resto de ingenios le dedicaron a propósito de su mal talle, como para escribir diecinueve comedias más haciendo sufrir votos de castigo también a sus personajes. Y no digo veinte porque sí que es cierto que en *Las paredes oyen* crea a don Juan a su imagen y semejanza, otorgándole el privilegio de casarse con la dama a pesar de su semblante y condición. Pero menos mal que el universo dramático que crea no es tan simple, sino lo suficientemente rico como para trascender la lectura de su teatro por encima de sus corcovas.

El caso mismo del Juan de *Las paredes oyen* nos permite seguir demostrándolo: antes hemos comentado que su propia dignidad humana lo embellece frente a sus rivales, galanes apuestos y ricos, pero personajes de comedia de enredo. Inmediatamente, debemos preguntarnos por qué Juan rehúsa ese proceder, ¿porque como no tiene hermosura física tiene que procurarse la del espíritu? Sí pero no... Sí en cuanto a que corresponde a una mítica armonía de contrarios que, por qué negarlo, quizá a Alarcón le proporcionaba cierto contento por su propia

realidad. No en cuanto a que el comportamiento de este Juan está en perfecta correspondencia con los galanes protagonistas que le preceden, según el índice de sus comedias que propongo en el presente trabajo. Como se ha dicho anteriormente, *Las paredes oyen* es la culminación del proceso de crítica y transformación que el dramaturgo hace de la comedia de enredo, pues con esta obra se inicia la elaboración de su comedia de caracteres, al conferir al enredo un relieve independiente de los designios del azar. Al tipo del galán protagonista —Juan— lo caracteriza con unas cualidades morales que lo fortalecen como personaje, al tiempo que le permiten alcanzar el feliz desenlace gracias a sus propios recursos personales. La acción deja de ser un rosario de peripecias —como sucedía con las anteriores—¹⁶⁴ y se convierte en un lógico suceder de hechos. Motivo por el que el *enredo* ya no será un conflicto entre la diosa Fortuna y la suerte del

¹⁶⁴. *El semejante a sí mismo, La industria y la suerte, Los favores del mundo, Todo es ventura, El desdichado en fingir y Mudarse por mejorarse.*

caballero, o bien, un forcejeo entre las diferentes industrias de personajes antagónicos, sino que se convertirá en una cuestión de caracteres de la que saldrá triunfante el galán que demuestre voluntad por tener una deontología, en este caso, frente al amor.

La casualidad o lo fortuito como motor de la trama —*La industria y la suerte* es el ejemplo mejor acabado— pasa a convertirse en un enlace de consecuencias que impedirá a partir de ahora que las cosas pasen *porque sí* o porque Fortuna lo quiera. Y es aquí donde con mayor atención se escuchan las palabras de don Quijote que transcribíamos al principio: «cada cual es artífice de su ventura». De hecho, los tipos de comedia —con una evidencia incuestionable el galán— pasan a ser caracteres bajo el talento alarconiano porque descubren que el hombre «no es objeto de venturas o desdichas por vía exterior, sino por vía íntima»;¹⁶⁵ que son ellos quienes se labran su ventura. Y para que ésta sea posible, deben conocerse previamente a sí mismos, por lo

¹⁶⁵. Aguilera, *op. cit.*, p. 35.

que el proceso es largo y difícil, tal y como he descrito anteriormente.

El proceso dialéctico empieza con *Todo es ventura*. Si al igual que *Los favores del mundo*, pertenece —según Castro Leal— a esa época en la que se cree que Alarcón empieza a experimentar con la comedia de caracteres,¹⁶⁶ sin duda, esta última es la que mejor puede demostrarlo, a pesar de que se haya considerado a *Los favores del mundo* «como puente, como transición».¹⁶⁷ Incluso nos podríamos aventurar —acatando la cronología que establecen Castro Leal y Bruerton—¹⁶⁸ a demostrar que *Todo es ventura* es posterior a *Los favores del mundo*. Y tal empeño lo sugiere, a pesar de estar ambas construidas bajo unos parámetros semejantes, precisamente lo que las diferencia. Tanto una como otra tienen por protagonista a un galán sujeto a una trama —su suerte— que lo va a zarandear con continuas

166. Vid. Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXII.

167. *Ibíd.*, p. XXXIII.

168. *Ibíd.*, pp. XXXII-XXXIII.

mudanzas. En *Los favores del mundo*, el motor de los cambios de la ventura de Garci Ruiz es la pugna que sostienen la diosa Fortuna y el dios del amor. García, con sus monólogos, interrogándose sobre el porqué de ese ganar y perder favores, marca la estructura de la comedia, asentada sobre una construcción simétrica: dos monólogos en el segundo acto; uno en el primero y otro en el tercero —ambos, sonetos—; alternancia, en el cierre de los actos, de buena o mala suerte, si en el amor en uno, en el siguiente, en lo tocante al honor, hasta finalizar la comedia con el mismo número de fatalidades y favores. Toda una estructura perfectamente estudiada y muy marcada, en consonancia con el trasfondo fabuloso o mítico en el que se recrea la obra: la ventura de García está en manos de las dos divinidades para demostrar quién ejerce más poder sobre el galán. Al final, como recompensa a su paciencia, tanto Fortuna como Amor favorecen el desenlace del pobre Garci Ruiz.

Todo es ventura nos presenta a Tello, galán que, también, sin esperarlo, va a sufrir una serie de mutaciones en su suerte con las que pasará de una «fortuna escasa» (207b, I) a una situación de reconocimiento social que le permitirá, incluso, casarse con Leonora. Y toda su peripecia, además, circunscrita

por una estructura construida por una sucesión de escenas que van sembrando expectativas para luego frustrarlas y hacer que suceda todo lo contrario. Unos versos de Celia, criada de Leonora, resumen muy bien lo azaroso de la trama de la comedia, que juega con la vida de los personajes: «diole en la nuca,/ como le pudiera dar/ en un pie, todo es ventura» (234b, I). Tello podría haberse quedado sin amo y desamparado —tal y como se queda en la introducción de la obra—; sin embargo, la suerte que esperaba para su señor don Enrique, se la encuentra él. Pero no de manera tan casual como podría parecer, y según dice Celia. La suerte de Tello consiste, precisamente, en haber sabido aprovechar cada una de las ocasiones en que su ventura estaba en juego, aunque, eso sí, sin ser él demasiado consciente del alcance de su acción.

De este modo, podemos concluir que si la suerte de García estaba en manos de la divinidad,¹⁶⁹ la de Tello

169.

Cual iba yo viento en popa,
Fortuna, ya te entendí,

dependía de sí mismo. Si no hubiera sabido hacerse pasar por el defensor de la honra de Leonora, el duque no lo hubiera favorecido en honores, ni la dama se hubiera decidido por él. Además, es muy curioso que el dramaturgo, al final, no descubra que la valentía

que con más ímpetu así
la nave en la peña topa.
El fin traidor has mostrado,
con que en levantarme das,
que para que sienta más,
me has hecho más delicado.

[...]

Hoy la mayor alegría
y el mayor pesar me has dado,
de dichoso y desdichado
soy ejemplo en sólo un día.

(19b, I)

...Hoy

me vi al más sublime estado
de su favor levantado,
y ya derribado estoy
en un infierno profundo
de temor y de ansia fiera.
Paciencia, de esta manera
son los favores del mundo.

(23b, I)

demostrada por Tello era falsa y puro ademán. Lo único que lo justifica es que Alarcón prefiere salvaguardarlo en un desenlace que le sea favorable por el buen talante del protagonista a la hora de enfrentarse con su propia vida, y su empeño de no desequilibrar la de los demás compañeros escénicos. Por lo tanto, esta obra se nos muestra como ensayo de la comedia de caracteres al presentar a un personaje que consigue un ascenso y un reconocimiento social por haber sabido jugar la baza que las circunstancias le ofrecían, mediante su propio instinto y su claridad de intenciones. Como Juan en *Las paredes oyen*, porque la bondad, avaricia o inocencia son modos de ser que, en Alarcón, a raíz de *Todo es ventura*, empiezan a fraguar comedias.

Otra clave preciosa que nos permite dar prioridad a *Todo es ventura* como incipiente ensayo de la comedia de caracteres es que *Los favores del mundo* entable una dialéctica con un refrán revelador, citado en el *Tesoro*, en la palabra «Venturoso». Correas lo recoge íntegro:

La ventura de García

no la dé Dios a ninguno:
cayó de la torre abajo
y no se hizo mal alguno,
aun un rasguño.¹⁷⁰

Como se puede comprobar, nada tiene que ver el personaje alarconiano con el García del refrán, porque Alarcón cree que la trayectoria de una persona se debe valorar en función de la pugna que haya sostenido consigo misma para vencer sus debilidades y ofuscaciones. Si lo consigue, logrará vivir con el sosiego necesario como para no preocuparse por el futuro o los favores de la fortuna. En su producción no aparece ni una sola obra en la que sus personajes no se adiestren en este modo de vivir, y en la citada comedia, la ventura de García consiste, precisamente, en aprender —sólo en aprender— a ser consciente de ello. Sin embargo, la suerte del García del refrán parece violar las leyes de naturaleza, cosa que no consiente Alarcón en su escena, ni física ni moralmente: cuando una de sus

¹⁷⁰. Gonzalo Correas, *Vocabulario*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924, p. 265.

criaturas se cae, literalmente, balcón abajo —como don Diego en *Los empeños de un engaño*—, o bien lo hace metafóricamente, sufre todas las consecuencias necesarias que le puedan servir de lección. Ahora bien, ¿sus personajes han de asumir la bondad tan solo para alcanzar el desenlace que les conviene? O dicho de otro modo, ¿se trata de una bondad tan roma que lo único que la anima es el evitar el castigo? Preguntas que nos conducen a una de las encrucijadas básicas del siglo XVII: el dilema del libre albedrío.

Si se considera que todo el teatro del seiscientos sigue el dictado sacralizante de la época, defendiendo a un hombre «sin subjetividad propia, simple representante de un oficio establecido desde el cielo»,¹⁷¹ cuyo valor viene dado por la sangre y no por sus propias obras, no sucede así en las comedias de Alarcón. Si el dramaturgo es el creador de la comedia de caracteres, lo es en

¹⁷¹. Luis García Montero, «Calderón: ¿Teatro o Filosofía?», en *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981, pp. 25-38. p. 36

cuanto defensor de que el hombre es hijo de sus obras, por eso tiene la necesidad dramática de matizar los comportamientos y la psicología de unos personajes tipificados.¹⁷² Alarcón está más próximo a la idea de la libertad del hombre para escoger, si no una forma de vida, sí una moral que le ayude a perfeccionarse y no le haga soportar, sin más, su propia imperfección.

García Montero afirma que el deseo amoroso —uno de los pilares del teatro barroco—, cuando no respeta las reglas del linaje, «se verá no como la expresión de la interioridad humana, sino como una verdadera locura repentina».¹⁷³ No en Alarcón, aunque sí respete las reglas del linaje. Sus galanes pobres —sean Juan o Tello— consiguen el favor de una dama, socialmente por encima de ellos, porque la conquistan por su amor hecho «expresión» de su «interioridad humana». Claro que, también, dentro de la ambivalencia alarconiana, de esa dualidad que caracteriza su teatro, encontramos a

172. Característica esencial de la comedia de caracteres. Vid. Pavis, *op. cit.*, pp. 69-70.

173. García Montero, *op. cit.*, p. 36

galanes ennoblecidos por el dinero cuyo deseo amoroso, realmente, es más bien «locura repentina» que sentimiento —pensemos en Mendo—. Por eso reciben su castigo. Pero a pesar de acatar los límites del linaje —recordemos que a lo largo de su vida y de su obra, Alarcón se esforzó por demostrar su nobleza—, intenta que sus criaturas sean dignas de su suerte, sea cual sea su papel social.

Por todo ello vuelven a no sernos extraños los ecos alarconianos en versos de *La vida es sueño* si con ella defiende Calderón el libre albedrío.¹⁷⁴ Además, los préstamos los coge de aquellas comedias en las que Alarcón demuestra ya una clara preocupación por la suerte de sus personajes. Y si bien los versos de los que se va a dar muestra no son un fiel reflejo de las preocupaciones calderonianas, por lo menos son indicio de que don Pedro leyó a su antecesor. De *Las paredes oyen*, unos versos amorosos que en Calderón encontraremos vueltos a lo metafísico: «¿Qué delito cometí/ en quererte...?» (78b, I); del *Desdichado en fingir*: «¿En qué

174. *Ibíd.*, p. 30.

habéis pecado,/ hijo? [...] Sólo en nacer desdichado...» (265b, I), y de *Todo es ventura*, lo que dice Enrique de que «el que duerme sueña/ lo que al dormir se imagina...» (223b, I). Más allá de la coincidencia, se impone el deber de dejar constancia de estos lejanos ecos, sobre todo, por el tema que nos ocupa en estas páginas y que más adelante nos obligará a retornar a Segismundo.

Pero recalemos de nuevo en la sugerente dialéctica dramática de Alarcón. Los protagonistas de dos de las tres comedias de enredo, el de *El semejante a sí mismo* y *La industria y la suerte*, una vez avanzada la comedia, acaban concluyendo lo siguiente:

¡A qué de engaños se obligan
los que emprenden un engaño!
¡Y qué de daños de un daño
es forzoso que se sigan!

(125a, I)

Y en *La industria y la suerte*: «Pocas veces alcanzaron/ buen fin engañosos medios...» (57a, I). Con estos versos, a modo de moraleja, los escarmentados Juanes acaban refiriéndonos su descontento hacia el género de la comedia que han tenido que protagonizar. Pero como son personajes primerizos en la producción de Alarcón —por

eso mismo son protagonistas de comedias de enredo—, ningún castigo tendrán que sufrir. Tan solo el reconocimiento de sus propias torpezas —en *El semejante a sí mismo*— o las de sus compañeros escénicos —en *La industria y la suerte*— les redime de un amargo final. Al Garci Ruiz de *Los favores del mundo* le sucede lo mismo, lo único que le diferencia es que su comedia, además, es un ejemplo de lo que defendían los dominicos frente a los jesuitas. Aquéllos observaban que no se debía dar tanta importancia al libre albedrío ni a la inteligencia del hombre, ya que la omnipotencia divina se impone sobre ésta. Y en la comedia, asimismo, los dos dioses pueden más que la inteligencia de Garci Ruiz, a pesar del esfuerzo del galán por sobreponerse a ellos:

¿No se vencen dos dioses, y yo solo
bastaré a sus mudanzas y sus tiros?

(37c, I)

Predestinado desde el principio, ambas divinidades, Fortuna y Amor, lo han escogido como motivo de querrela, pero:

al fin, reconocidos por iguales,
dios cada cual en cuanto ciñe Apolo,

ni él las viras dejó, ni ella los giros.

(37c, I)

Paradójicamente, terminarán por ofrecerle cada uno sus favores -amor y privanza-, pero sólo después de la mitad del tercer acto, cuando Garcí Ruiz dé muestras de ser consciente de que es víctima del conflicto entre ellos, lo que le supone zanjar su condición de vulnerabilidad ante las mudanzas y el confuso laberinto de malentendidos y mentiras, y quedar predispuesto al desenlace, sea cual sea, que dicha querella divina le comporte. Si concluye siendo premiado como los galanes de las otras dos comedias de enredo -a pesar de sus errores e industrias- es, en primer lugar, porque consigue darse cuenta de los mecanismos azarosos -las industrias y la predestinación- que le mueven en escena, y, por otro lado -el más importante-, porque, al no saber aún la importancia del carácter o la voluntad para el buen vivir, viene a ser, dentro del teatro alarconiano, como los gentiles para san Pablo en la disputa del libre albedrío:

Todos los que pecaron sin ley, sin ley [pueden] perecer; y cuantos pecaron bajo la ley, según la ley serán juzgados.¹⁷⁵

Estos últimos, entiéndase que son los judíos, que en Alarcón vendrán a ser los futuros protagonistas de la comedia de caracteres o los de la comedia de transición entre la de enredo y la de carácter: personajes que perecerán si no cumplen como virtuosos y buenos cortesanos, si no tienen un carácter forjado moralmente, pues ésta será la ley.

Y al igual que no es casual que se escoja esta cita de la carta a los Romanos, tampoco lo es que con Alarcón, cuando los personajes tienen que ser zarandeados y burlados por la divinidad, ésta sea pagana. Nunca el Dios de los cristianos les impondrá ni castigos ni redenciones. A esto se refería Octavio Paz cuando dijo del dramaturgo —volvamos a recordarlo— que en su teatro «el cielo cuenta poco». La mitología, más

¹⁷⁵. Romanos, 2, 12.

allá del lugar común, a Alarcón le sirve para determinar a sus criaturas antes de convertirlos en seres independientes, subordinados «a lo razonable»:¹⁷⁶

Bien se echa de ver, Fortuna,
cuán ciega tus dones das,
pues al que merece más,
te muestras más inoportuna.
Bien se echa de ver, Amor,
tu niñez y seso poco,
pues que castigas por loco
a quien te sirve mejor.

(250a, I)

Versos de Arseno, el galán de *El desdichado en fingir*, paciente ante la adversidad e incapaz de fingir ningún enredo. De ahí el título. Si bien nos recuerda por su parlamento al Garci Ruiz de *Los favores del mundo*, es, sin embargo, protagonista de una comedia de transición entre el enredo y el carácter, en la que el dramaturgo, aunque teja una trama tan cargada de enredos como en *La industria y la suerte*, es capaz de poner en

¹⁷⁶. Paz, *op. cit.*, p. 39.

boca de los personajes este verso: «lo serás, con que tú quieras» (240a, I). Recordemos que Séneca le dice esto mismo a Lucilio: «¿Qué necesitas para ser...? Quererlo».¹⁷⁷ Pensamiento por el que ningún personaje antes como ahora para planear, con serenidad, industrias que frenen los contratiempos previsibles que puedan surgir mientras se aguarda la *ocasión*. Tampoco ningún criado como Tristán que comente que:

Tiempo, lugar y ventura
muchos hay que la han tenido,
pero pocos han sabido
gozar de la coyuntura.

(254a, I)

Esto, muy a pesar de lo que diga su señor, galán que sigue creyendo en los golpes de suerte:

¡Calla, necio!, que al osado
la fortuna favorece.

(240b, I)

¹⁷⁷. Séneca, *op. cit.*, p. 603b.

A diferencia de las tres comedias de enredo anteriores, a partir de ahora ya *Fortuna y voluntad* serán las dos fuerzas que activarán la acción dramática. La primera, como ojo observador a lo largo de toda la comedia, dispuesta a ayudar a quienes saben dirigirse en sus deseos, y castigar a quien, como Persio, equivoca el motivo de sus obligaciones. La segunda fuerza actúa como osadía en unos, convirtiéndolos en personajes soberbios y malintencionados —Persio— y como resorte de paciencia y tenacidad para otros, para que puedan conseguir lo que, *justamente*, desean —al modo que propone, siempre, Séneca a Lucilio—. Con *Las paredes oyen* será cuando sólo la voluntad será el motor de la acción, cuando pase a ser vital en la crisis dramática como creía Séneca que debía ser.¹⁷⁸

De hecho, en este caso se puede hablar de dos grupos de personajes: el formado por Persio, y el de Ardenia, Arseno y Tristán, que, aunque sea el criado de Persio, tiene la misma concepción vital que Ardenia, ya

¹⁷⁸. Vid. J. M. Rist, *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 228-241.

que cree que hay que actuar con respeto hacia los demás y guardando el decoro hasta que «los cielos muestran/ ocasión y día» (240a, I) de intentar alcanzar lo pretendido. Persio, sin embargo, es un personaje que se cree predestinado a salirse con la suya con la ayuda de Fortuna. Amparado en su «dichosa estrella en amar» (240b, I), se servirá de las trazas para lanzarse a la conquista de Ardenia, sin reparar que tiene una deuda con su destino: Celia. Sancho se lo advierte: «a purgar pienso que vienes/ aquel delito pasado», pero Persio le contesta: «Donaires tienes» (240b, I). Y de nuevo, la misma Celia, en el último acto, se lo vuelve a recordar como justificación, ya terminando la comedia, de que todo le haya salido mal:

¿Pensabas, te persuadías,
fementido, a que pudieras
vivir sin que al fin vinieras
a pagar lo que debías?

(260b-261a, I)

El otro grupo, encabezado por Ardenia, se apoya en la inteligencia para ingeniar trazas que les permita realizar su albedrío. Y como la censura del enredo empezará a ser norma en su teatro a partir de estas tres

comedias de transición,¹⁷⁹ Ardenia, aunque de nobles intenciones, tendrá que justificar al final su traza, ante el tribunal formado por el príncipe y Justino, su padre. Arseno, por su parte, ha estado dispuesto a lo largo de toda la comedia a hacer lo que Ardenia le mandara, aunque su carácter fuera el de actuar en consecuencia con sus sentimientos, sin necesidad de recurrir al ingenio. Víctima siempre de las trazas de los demás, sentirá la impotencia del hombre ante los cielos, aunque jamás estará tentado de luchar contra el hado que cree que le predestina al sufrimiento y a la confusión. Bregar contra todo eso le está reservado al Anticristo, el antihéroe por excelencia del teatro alarconiano.

Será a partir de *Mudarse por mejorarse* cuando Alarcón dé un paso más en este proceso evolutivo y libere a sus protagonistas de la fatalidad que ellos piensan que les viene impuesta. Lo hace para defender el libre albedrío que en las tres comedias de transición

¹⁷⁹. *Todo es ventura, El desdichado en fingir y Mudarse por mejorarse.*

los protagonistas empiezan a reivindicar. ¿Teatro al servicio de la intensa sacralización que se acogía al libre albedrío para mantener una religiosidad inamovible, frente a los herejes reformistas, y que, al tiempo, permitía conservar los ideales aristocráticos? Desde luego, no vamos a negar que Alarcón comulgaba con su tiempo, pero siempre desde una actitud reformista y con miras a la dignificación moral. Actitud que, sin duda, le ayudaba a adoptar su propio talante *moderado*, pero también su propia formación académica —al igual que Olivares—. ¹⁸⁰ No olvidemos que, por un lado, en *El Anticristo* llevará a la escena el cristianismo interiorizado —y perseguido— que proponía Erasmo, y que, por otro, lo realmente novedoso en él —como en Olivares— fue:

fundamentar el valor del individuo [...] no en la sangre heredada, sino en la virtud; no en las convenciones del mundo, sino en las acciones, postura que, indudablemente, le aproxima al talante

¹⁸⁰. Vid. el primer apartado del presente capítulo.

de los cristianos nuevos, que tenían que sufrir [...] la sospecha y descalificación social.¹⁸¹

El conde-duque protegió a los marranos y a cualquier converso que trabajara en el reino, porque don Gaspar empezaba a estar cansado de las menudencias de la nobleza y de la teología. El trabajo, el progreso técnico y humano eran los pilares en los que apoyaba su ideal de la política de la reformatión. Sin duda, con él se inició una nueva andadura en España que, si bien no empezaría a abrir camino hasta cientos de años después,¹⁸² permitía entrever en escorzo que los ideales aristocráticos poco ayudarían a la prosperidad de «un

¹⁸¹. Díez Borque, «El teatro en la época barroca»..., p. 347.

¹⁸². Palabras de don Gaspar son: «Tengo por cierto que no llega hombre de fuera a ver a España que no culpe infinito nuestra barbaridad, viéndonos obligados a proveer a lomo todas las ciudades de Castilla y todo el reino enteramente...», John H. Elliott / José F. de la Peña, *Memoriales y cartas...*, p. 176, vol. II. Comentario que nos recuerda a los que hicieron los regeneracionistas de 1898 como, por ejemplo, Azorín en *La voluntad* -justamente- o en *Castilla*.

reino». ¹⁸³ Y nuestro dramaturgo, al creer en él y en su programa, dio uno de los primeros pasos, ya que:

al dejar de funcionar el honor como un mito sociorreligioso, Alarcón concentra su atención en el valor ético de la conducta, creando la comedia moral, de costumbres o de caracteres. ¹⁸⁴

Iniciábamos este apartado perfilando al dramaturgo con un afán de ofrecer soluciones mediante su escritura, y por ser su corpus lo necesariamente coherente y expresivo, hace sospechar que se sustenta sobre una filosofía o una propuesta moral e ideológica igualmente acorde. Venimos sosteniendo que el estoicismo es el que mayor luz arroja sobre su teatro, y así es pese a estar fundido con otros matices de pensamiento que iremos comentando. Pero en cuanto a la filosofía senequista, ésta le permitía, frente a la decadencia social presentida, el retiro del hombre dentro de sí mismo para pensarse y meditarse. Justo a lo que invita la

¹⁸³. Vid. Elliott, *Lengua e imperio...*, p. 34 y ss.

¹⁸⁴. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 216.

dialéctica voluntad-predestinación del teatro de Ruiz de Alarcón. Dialéctica que persigue la consecución de un hombre superior —Licurgo, Fernando el tejedor, Juan, Fadrique...— a pesar de que esté rodeado de traiciones y enredos, como años después vendría a proponer, igualmente, Gracián con su *Héroe*. Por eso mismo Alarcón empieza a crearlo desde la comedia de enredo para terminar obligándole a rechazar el género y convertirlo en protagonista de comedia de caracteres. En *Mudarse por mejorarse* García le dice a Felis, a propósito del intento de buscar solución a sus problemas amorosos, que «en vano buscáis remedios». Y Felis, en una interesante enumeración de recursos propios de la comedia de enredo con los que pretende avivarle las esperanzas, le contesta:

¿No tenéis amigos fieles?
¿No hay mensajeros discretos?
¿No hay medianeros secretos?
¿No hay recados? ¿No hay papeles?
¿No hay disfraces? ¿No hay espías?
¿No hay noches? ¿No hay a deshora
hablar a vuestra señora,
sintomáticas porfías?
Buscar el inconveniente
es notorio desvarío...

Si en un principio se escuda en trazas y mentiras varias, en escenas propias del galanteo —tal y como le aconseja su amigo Felis— para conseguir el amor de Leonor, al final resuelve renunciar a sus deseos para no seguir perdiéndose en el juego deshonesto con que pretende desbancar al marqués, su contrincante. Además, el amor de la dama le está vedado porque con quien ha adquirido un compromiso es con Clara, por lo que García, cada vez más ridículo ante sí mismo por todas sus industrias, opta por cumplir con la realidad según la razón que lleva al hombre a asumir las obligaciones adquiridas —en su caso, Clara—, demostrando, a su vez, —conseja de *Las paredes oyen*— que no tanto ni de Marte, ni Cupido, ni Fortuna depende la suerte de los hombres, sino de sus obras. En la duda de García ante los *medios* del enredo, se fragua irremediabilmente la suerte de los futuros galanes de comedias. Desde el primer Juan de *El semejante a sí mismo* hasta Sofía de *El Anticristo*, el héroe alarconiano ha tenido que aprender a resistir

estoicamente a toda adversidad, actuando gracias a la fuerza de su yo, de su carácter, muy a pesar de «una realidad ambigua y utilitarista».¹⁸⁵ Evolución semejante, por el mismo fin que se persigue, a la que sufre Segismundo en *La vida es sueño*, porque concluye domado por la razón que le permite ser el rey prudente y sabio de Polonia. Él mismo, en la última escena del último acto, dice:

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes vitorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí...¹⁸⁶

Idénticos versos a los de Fernando de *El tejedor de Segovia* que tantas veces nos salen al paso: «...es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» (239b, II).

¹⁸⁵. Carlos Valverde Mucientes, «La filosofía», *El siglo del Quijote...*, p. 217, vol 1.

¹⁸⁶. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Edición, introducción y notas de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, vv. 3255-3258, p. 322.

Gérard, en relación a la crisis de Segismundo, afirma que lo que le ha permitido al personaje salir triunfante ha sido la anagnórisis trágica que le ha supuesto la toma de conciencia de la vanidad del mundo y, paralelamente, de la responsabilidad del individuo, de la libertad del hombre como fuerza interior que le capacita para decidir y actuar.¹⁸⁷ Y bien cierto es que Segismundo deliberadamente decide negarse a la venganza, porque se da cuenta que:

la fortuna no se vence
con injusticia y venganza,
porque antes se incita más;
y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza.

(vv. 3214-3219)

Si todas las referencias alarconianas que aparecen en Calderón se condensan en *La vida es sueño*, será, a buen seguro, porque todos los temas que articulan la

¹⁸⁷. Gérard, *op. cit.*, p. 20.

dialéctica de la voluntad a lo largo del teatro de Alarcón están recogidos en esta obra calderoniana. Y no debe extrañar, ya que estos temas no son otros que los lugares comunes del cristianismo y, por eso mismo, de toda la literatura de la civilización occidental: la libertad, la mentira, la vanidad, la caída del hombre... Al escribir en torno a esto, Alarcón contaba, de antemano, «que por ser el hombre libre tiene el conflicto de la elección entre el bien y el mal; [...] que la razón tiene que encadenar a los instintos».¹⁸⁸ Y el primer consejo que ofrece Séneca a su discípulo, que es, al tiempo, la primera oración con que abre las *Cartas*, dice así: «Haz lo que te digo, mi querido Lucilio, sé tu propio liberador».¹⁸⁹

Por su parte, San Agustín, frente a la gracia y el libre albedrío, aconseja al hombre lo que Segismundo: prudencia, y lo dice porque, a menudo, el propio hombre

¹⁸⁸. Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español. Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 1981, p. 163.

¹⁸⁹. Séneca, *op. cit.*, p. 436a.

que quiere vencerse a sí mismo tendrá que comprobar que no sólo el bien se corresponde con las buenas obras, sino que Dios también confiere la gracia sin necesidad que preceda ningún mérito digno de ella.¹⁹⁰ Es decir, que quien abogue por la bondad y la justicia, si bien permitidas por Dios, lo haga como afirmación de su propia libertad, como una elección que empieza y termina en el hombre mismo. Tal y como rezan los espléndidos versos de un soneto de nuestro *Romancero sagrado*:

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido.

Ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

[...]

No me tienes que dar porque te quiera,
pues, aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.¹⁹¹

¹⁹⁰. San Agustín, *De la gracia y del libre albedrío* en *Obras de San Agustín*, Madrid, Editorial Católica, 1949, p. 289, vol. VI.

¹⁹¹. Versos del soneto de San Francisco Javier, en *Romancero y cancionero sagrados*. Recop. Justo de Sancha, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855, p. 41.

Prudencia cristiana es, justamente, lo que le falta, por ejemplo, a Paulo en *El condenado por desconfiado*; carencia que le induce a desvelar su falsa creencia y su interesado obrar:

Pedrisco Padre, volvamos al monte.
Paulo Que allá volvamos pretendo
pero no a hacer penitencia,
porque ya no es de provecho.
[...]
Si su fin he de tener,
tenga su vida y sus hechos,
que no es bien que yo en el mundo
esté penitencia haciendo,
y que él viva en la ciudad
con gustos y con contentos,
y que a la muerte tengamos
un fin...

(I, xii)¹⁹²

192. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*.
Edición de Américo Castro, Madrid-Barcelona, Calpe, 1919.

Teniendo en cuenta que la obra es un drama de fe para Paulo y un triunfo de la gracia para Enrico, los versos del último parlamento del ermitaño son, sin embargo, reveladores a propósito de lo que venimos argumentando, pues en ellos Paulo se reconoce como única causa de su propia condena:

no doy la culpa a ninguno
de los tormentos que paso,
sólo a mí me doy la culpa
pues fui causa de mi daño.

(III, xxi)

Respecto a la voluntad humana como la responsable de la virtud o del mal, es muy curioso que Alarcón no escenifique ni ofrezca referencias en torno a los postulados teológicos que el dogma católico imponía a todas las artes. Anteriormente, lo situábamos en la ladera de los jesuitas en la controversia de *auxilio divinal gratial*, pero más que una decidida intención de participar en la pugna entre ambas órdenes religiosas o rendir tributo a la ortodoxia, es una elección consecuente con la moral del héroe que va forjando a lo largo de sus obras, con quien pretende satisfacer el modelo de cortesano que su propio tiempo, mejor dicho,

el gobierno olivarista, exigía. El conde-duque, por ejemplo, había escogido a Justo Lipsio como estandarte de su esfuerzo político al aunarse en el autor de *De Constancia* la cristiandad agustiniana con la sabiduría de Séneca.¹⁹³ Alarcón, en cambio, como única propuesta cristiana escoge la del mismísimo Erasmo cuando hacía ya tiempo que *El Enquiridion* estaba prohibido. Por lo demás, sus héroes se mueven por la afirmación de su voluntad hasta el límite mismo de la prudencia o la lealtad, y muy «a pesar de la fortuna adversa en un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios».¹⁹⁴ Es, justamente, por esa voluntad de ser virtuosos por lo que no necesitan ni que la fortuna les sea propicia ni que la gracia ni el cielo cuenten mucho, parafraseando, de nuevo a Octavio Paz.

¹⁹³. Elliott, *Lengua e imperio...*, pp. 51-52.

¹⁹⁴. *Ibíd.*, p. 49.

3.2. LA AUTÉNTICA NOBLEZA ES LA VIRTUD:¹⁹⁵ SÉNECA Y RUIZ DE ALARCÓN

Decíamos en el anterior apartado que san Agustín aconsejaba prudencia porque, ante la gracia de Dios, a una vida ejemplar no tiene por qué corresponderle una recompensa. En cambio, a poco que se conozca el repertorio de Ruiz de Alarcón, se puede suponer que el cristianismo agustiniano no se halla entre las referencias en torno a las que gira su universo dramático. En primer lugar, porque su héroe se consolida, precisamente, por lo esforzado de su voluntad para hacerse dueño de su propio destino; y, por otro lado, porque no hay ninguna comedia suya que no sea ejemplo de cómo la «bondad» tiene su recompensa y la «maldad» —sea a modo de traiciones, mentiras, ambición, o intemperancia—, su castigo.¹⁹⁶ Pero es la evolución

195. Título de la «Carta XLIV» de las Cartas a Lucilio.

196. Vid. la profusión de ejemplos que confirman nuestra visión, que Brenes extrajo de todas las comedias de Alarcón, y que reúne en uno de sus capítulos a propósito del

del héroe que más arriba acabamos de describir la que nos da la seguridad necesaria para que no sea mera conjetura el afirmar que es la sabiduría de Séneca la que empuja a su heroico galán a la consecución del carácter que lo define. La actitud voluntarista de Séneca —«¿Qué necesitas para ser bueno? Quererlo»—¹⁹⁷ viene acompañada por la propuesta de un tipo de aprendizaje que permite adquirir el conocimiento necesario para fortalecer esa misma voluntad; o, mejor decir que ayuda a convencer al hombre de que la «voluntad liberadora» es el único ejercicio digno a que puede emplearse en esta vida.¹⁹⁸

Dijimos que *Las cartas a Lucilio* se abren con la exhortación del maestro al discípulo que reza: «Haz lo que te digo, mi querido Lucilio, sé tu propio

«premio del mérito» en el teatro del dramaturgo. Carmen Olga Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1960, pp. 192-199.

197. Séneca, *op. cit.*, p. 603b.

198. Remitimos a la «Carta LXXX: Ventajas de la pobreza», pp. 603-604.

liberador»,¹⁹⁹ pero esta «voluntad liberadora» que preconiza a lo largo de cada una de sus cartas,²⁰⁰ ¿a qué se refiere? ¿Liberarse de qué?: de «los entuertos de la Fortuna». ²⁰¹ Ya argumentamos en el anterior apartado que al aprendizaje de cómo liberarse del poder de esta diosa ciega es a lo que se aplican los protagonistas alarconianos de las comedias de enredo hasta llegar a la asunción de la comedia de caracteres. En las primeras, Fortuna se sirve de trazas y mentiras de los personajes para crearle al galán protagonista «un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios». ²⁰² De esta forma, el galán se irá concienciando de que sólo con «entereza y constancia», «firme, cara a la incertidumbre del

199. Séneca, *op. cit.*, p. 436a.

200. De la lectura que hemos hecho de las Cartas, podemos concluir que en todas, sea cual fuere el pretexto de la epístola, Séneca se refiere a ello. Es sumamente revelador que el tema de la gran mayoría sea la «virtud».

201. Séca, *op. cit.*, p. 689a.

202. Elliott, *Lengua e imperio...*, p. 49. Vid. de la presente tesis el capítulo V (5.1.)

azar»,²⁰³ será cómo logre vencer la «enemiga suerte»
—*Los empeños de un engaño*, 15a, II—.

Octavio Paz —lo repetiremos muchas veces—, tuvo la sensibilidad de percibir al galán-héroe de Alarcón como un estoico melancólico. Pero valga insistir que este estoicismo no es tan relevante por la resignación con que los protagonistas soportan las desgracias —este aspecto sería el más visible, el más superficial—, sino por el continuo proceso dialéctico que en esta tesis defendemos,²⁰⁴ resultante de la crisis pensamiento-acción o voluntad-conocimiento, en que se debaten los protagonistas, y que viene a justificar, en última instancia, el carácter con que el héroe termina protagonizando las obras de madurez del dramaturgo..

Proceso que culmina con Licurgo y su suicidio *razonable*, al modo senequista. Suicidio que, según nuestra investigación,²⁰⁵ no resulta ser un acto

203. Séneca, *op. cit.*, p. 689ab.

204. El capítulo V está dedicado, íntegramente, al análisis de dicho «aprendizaje» o evolución del héroe alarconiano.

205. Capítulo II (2.2.2.) y capítulo V (5.5.)

temerario de la voluntad, sino fruto de la valentía y nobleza que otorga el conocimiento de que la entereza moral, en este caso de Licurgo, corre peligro. Resolución, la de suicidarse, que para Séneca, más que heroica, es acorde con la razón, dado que peligran la integridad ética de la persona: «en la opinión de Séneca es el acto por el cual somos dueños de nuestro destino».²⁰⁶ O, como dice Licurgo, *dueños de las estrellas* (68b, II).

Que el tejedor de Segovia proclame que «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» rindiendo «el cuello/ al yugo de la razón» (239b, II), cada vez va cobrando más fuerza como lema con qué coronar todo el teatro de Ruiz de Alarcón. Y como tal lo escogió, a su vez, Séneca conforme va concluyendo sus epístolas: «carísimo Lucilio, [...] dominarse a sí mismo es el más grande de todos los dominios»:²⁰⁷

²⁰⁶. J. M. Rist, *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 240.

²⁰⁷. Séneca, *op. cit.*, pp. 729a-732b.

En suma, solamente es perfecto lo que lo es según la Naturaleza universal y la Naturaleza universal es racional. [...] Así que el bien no está sino en quien está también razón. Preguntas adónde va esta discusión y qué provecho puede granjear a tu alma. Te lo digo: [...] eres animal racional. ¿Cuál es, pues, tu bien? La razón.²⁰⁸

La aseveración de la razón como el máximo bien, ya que es la única capaz de controlar el destino del hombre, de «liberarlo» según su voluntad, va íntimamente ligada en el pensamiento senequista con la defensa de la nobleza como la auténtica virtud:

Fortuna barajó lo de arriba con lo de abajo. ¿Quién es el noble? El que recibió de la Naturaleza una buena disposición para la virtud. Sólo esto ha de mirarse; de otra suerte, si a la antigüedad de todos ha de atenerse, data de aquel tiempo, antes del cual nada hay. [...] El alma es quien hace noble; a ella es lícito encaramarse sobre la Fortuna desde cualquier condición.²⁰⁹

208. *Ibid.*, pp. 766a-767b.

209. *Ibid.*, p. 510b.

Encinas, el criado-amigo del drama *Ganar amigos*, le expone a su señor los mismos argumentos para justificar su noble comportamiento a pesar de su condición de siervo:

El ser grandes o pequeños,
el servir o ser servido,
en más o menos riqueza
consiste sin duda alguna.
Y es distancia de Fortuna,
que no de naturaleza.

(194b, II)

De los criados de Alarcón, precisamente, hablaremos en el capítulo VI a propósito de su «originalidad», que no la explica más que la semilla senequista con que Alarcón sembró todo su teatro, y que aflora con especial fuerza en la incitación —que no moral— a que se reduce toda su obra dramática: *la dicha de ser hombre de bien*; o, siguiendo la correspondencia que establece Séneca a Lucilio, la dicha de actuar según la razón.

Antonio Castro Leal, al prologar el libro sobre el *Ingenio y sabiduría* de Ruiz de Alarcón, vierte una serie de reflexiones que nos remiten, de inmediato, al pensamiento de Séneca. Escribe sobre el dramaturgo:

Creía en la virtud como en el mayor de los bienes,
en la disciplina del alma y el imperio de la razón,
en el dominio de sí mismo, en la templanza...²¹⁰

Es inexplicable que Brenes, en su extensa defensa del «sentimiento democrático» en las obras alarconianas —tan bien fundamentada, por otra parte, en citas textuales de los mismos personajes—,²¹¹ no indague en la influencia que, al respecto, Séneca pudo ejercer sobre Ruiz de Alarcón, aludiendo, además, como lo hace, al libro recién citado de Castro Leal,²¹² y según la reivindicación que la estudiosa hace del concepto de la dignidad humana en el dramaturgo. Aunque tampoco remite al sustrato del humanismo con que Alarcón fecunda su intención dramática.²¹³

210. *Ingenio y sabiduría de don Juan Ruiz de Alarcón*. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Biblioteca Mexicana, 1939, p. XIV.

211. Brenes, *op. cit.*

212. *Ibíd.*, p. 85 y ss.

213. *Vid.* capítulo IV de la presente tesis.

Centrándonos de nuevo en Castro Leal, tal y como dicta su párrafo recién transcrito, podemos decir que esa creencia alarconiana en la virtud, es, precisamente, los coturnos con que Alarcón alza a su héroe. Postulado que tiene de «democrático» lo que Séneca insufló en el estoicismo: todos descendemos de un mismo origen, por lo que los blasones no los da la sangre heredada, sino la virtud, «la dicha de ser hombre de bien»: ²¹⁴

Imagina, pues, que no eres caballero [...], sino liberto simplemente; puedes conseguir ser tú solo libre de hecho entre los libres de nacimiento. Dirás: «¿De qué manera?» Si discernieres el bien del mal. [...] El bien nace de lo honesto; lo honesto lo es de suyo. Lo que es bueno puede ser malo; lo que es honesto no pudo ser sino bueno. ²¹⁵

García, en *La verdad sospechosa*, como un «Lucilio», recibe la misma doctrina por boca de Beltrán, su padre:

²¹⁴. Paul Veyne, *Séneca y el estoicismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 49-56; y Rist, *op. cit.*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 265-280.

²¹⁵. Séneca, *op. cit.*, pp. 510b y 748b.

Bel. ¿Soys caballero, García?

Gar. Téngome por hijo vuestro.

Bel. ¿Y basta ser hijo mío
para ser vos caballero?

Gar. Yo pienso, señor, que sí.

Bel. ¡Qué engañoso pensamiento!
Sólo consiste, en obrar
como caballero, el serlo.
¿Quién dio principio a las casas
nobles? Los ilustres hechos
de sus primeros autores,
sin mirar sus nacimientos;
hazañas de hombres humildes
honraron sus herederos.
Luego, en obrar mal o bien
está el ser malo o ser bueno.
¿Es así?

Gar. Que las hazañas
den nobleza, no lo niego,
mas no neguéis que sin ellas
también la da el nacimiento.

Bel. Pues si honor puede ganar
quien nació sin él, ¿no es cierto
que por el contrario puede,
quien con él nació, perdello?

Gar. Es verdad.

Bel. Luego, si vos
obráis afrentosos hechos,
aunque seáis hijo mío,
dejáis de ser caballero.

Luego, si vuestras costumbres
os infaman en el pueblo,
no importan paternas armas,
no sirven altos abuelos.
¿Qué cosa es que la fama
diga a mis oídos mismos
que a Salamanca admiraron
vuestras mentiras y enredos?
¡Qué caballero y qué nada!

(149b, II)

A la pregunta «¿quién es el noble?» que Séneca formulaba a Lucilio en el fragmento con que abríamos este apartado, Beltrán, tras preguntar exactamente lo mismo a su hijo —«¿quién dio principio a las casas/nobles?»—, responde con los mismos razonamientos con que el maestro contesta al discípulo. Y para mudar de condición, para llegar a ser «noble», si Séneca decía que se lograba discerniendo «el bien del mal», Beltrán refiere a García que ser caballero o no serlo, depende del «ser malo o ser bueno».

Más intervenciones de personajes alarconianos que se pronuncian a favor del concepto de nobleza senequista

que defiende Beltrán, pueden encontrarse en el libro de Brenes.²¹⁶ Remitimos a los parlamentos que ella seleccionó para evitar repetir el repertorio, ya que no podríamos aportar ninguna otra intervención nueva. Sin embargo, hemos transcrito el diálogo entre García y su padre porque es uno de los momentos en que con mayor claridad el dramaturgo deja adivinar, no sólo la clara influencia del pensamiento, sino el préstamo tanto del punto de vista –instructor/educando–, como del tipo de argumentaciones –preguntas retóricas y silogismos– que, en ese caso, Alarcón debe a las *Cartas a Lucilio*.

Éstas también son la fuente de la que se nutre el carácter más emblemático de su teatro: el amigo. De todas sus obras, dos tienen como tema la amistad –*Ganar amigos* y *La amistad castigada*–; en tres se restablece la armonía dramática gracias a la intervención del «amigo» –*El semejante a sí mismo*, *Mudare por mejorarse* y *El examen de maridos*–, y en el resto, el carácter del amigo aparece, aunque sea en mayor o menor número de intervenciones, entremezclado en la trama como

216. Brenes, *op. cit.*, 117-133.

influencia «incitadora» o «inhibidora» del héroe, como refuerzo o ayuda a la acción dramática del protagonista. Por ello, el carácter del amigo siempre queda justificado por un móvil ético con que inducir a actuar o esperar al héroe —influencia incitadora—, o bien siendo él mismo quien impida funestos desenlaces —influencia inhibidora—. ²¹⁷ Y todo por el concepto de amistad que rige hasta a los criados de su universo dramático. Piensa Séneca al respecto:

La amistad crea entre nosotros comunidad de bienes; ninguna adversidad ni prosperidad ninguna afecta por separado a cada uno de nosotros, puesto que vivimos en común. No es posible que nadie viva feliz si no se mira más que a sí mismo y lo refiere todo a su propia utilidad; si quieres vivir para ti es fuerza que vivas para otro. La observancia diligente y fiel de este compañerismo que a nosotros, hombres, nos relaciona con los otros hombres y establece un derecho común en el género humano, contribuye en gran manera a fomentar

²¹⁷. Vid. Angelo Marchese / Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991 (3ª), p. 211.

aquella íntima asociación de amistad de que te hablaba, pues todas las cosas tendrá comunes con el amigo quien tiene muchas con el hombre.²¹⁸

Podría darte el nombre de muchos que carecieron, no de amigos, sino de amistad. Ello no puede ocurrir cuando aparea las almas el deseo recíproco de los bienes honestos. Y ¿cómo podría ser de otra manera? Saben que tienen todas las cosas comunes, y encima aun las cosas adversas.²¹⁹

Vive de tal manera que no te recates secreto ninguno que no puedas comunicarlo aun a tu mismo enemigo; pero puesto que ocurren determinadas cosas que la costumbre nos hace mantener ocultas, comparte con tu amigo todas tus cuitas, tus pensamientos todos. [...] ¿Qué razón porque yo me reserve palabra alguna delante del amigo? ¿Qué razón hay porque yo en su presencia me considere solo?²²⁰

218. Séneca, «Carta XLVIII: Deberes de la amistad», p. 517a.

219. Séneca, *op. cit.*, p. 442b.

220. *Ibíd.*, p. 438b.

Lo más sobresaliente de la amistad en Alarcón es que con el carácter del amigo -cómplice hasta las últimas consecuencias del héroe-, incluso es capaz de reconvertir un género dramático en otro, de delimitar las fronteras tan sutiles que los separan. *Los favores del mundo* empieza siendo un drama de honor, pero desde el momento en que el ofensor de García se convierte en amigo suyo -por la clemencia, precisamente, de Garcí Ruiz-, se abre paso la comedia de enredo que al fin resulta ser. O como *Ganar amigos*, que se abre con bises de comedia de enredo y por el carácter protagonista del amigo -Fadrique- termina por desarrollarse un drama político en cuanto el héroe se erige como defensor de la libertad y los derechos del resto de personajes frente al rey y la sociedad.²²¹

El amigo, el criado y el héroe de Juan Ruiz de Alarcón no pueden explicarse sin Séneca. La sabiduría

²²¹. Reiteramos que en el capítulo V se analizan todos los recursos dramáticos con que Alarcón convierte materia artística todos los puntales de su pensamiento.

del «padre de la Filosofía Moral de príncipes»²²² recalca en el teatro alarconiano hasta el extremo de cimentar toda esa «moral», precisamente, que la crítica ha repetido hasta la saciedad que era simple modo con que imponer justicia poética.²²³ Por ello, una vez más aunamos el nombre del dramaturgo al del conde-duque, porque si Quevedo llamó a Olivares el nuevo «Séneca español»,²²⁴ nosotros, aquí, a diferencia de Menéndez y Pelayo, proponemos que en lugar de considerar a Alarcón como «nuestro Terencio por la profunda intención

222. Con esta expresión Lorenzo Ramírez de Prado denomina a Séneca en su tratado *Consejo y consejero de príncipes*. Recogido en: A. A. V. V., *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*. Selección y edición de Jesús Castillo Vegas, Enrique Marcano Buenaga, Javier Peña Echevarría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 153-180, p. 177.

223. Vid. Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*. Edición e introducción de Margit Frenk, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, el estudio introductorio de Frenk en que escribe toda suerte de comentarios al respecto. En concreto, p. XXIV.

224. Quevedo, *Obras completas...* [Felicidad Buendía], p. 625, II.

moral»,²²⁵ lo estimemos como el «Séneca español» de la Comedia Nueva.

Por último, concluiremos este apartado cediendo la palabra al marqués de Villena, protagonista de *La cueva de Salamanca*:

En una carta leí
de las que a Lucilio escribe
el gran Séneca, que vive
el sabio dentro de sí.
Al cayado y la corona,
en la choza y el palacio,
le sobra todo el espacio
que no ocupa su persona.
Y, así, ni miro en grandeza,
ni en pequeñez de lugar,
porque está con respirar
contenta Naturaleza.
Y yo esta cueva sombría
prefiero al palacio rico.

(153a, I)

225. En Terencio, *Comedias. La andriana- El eunuco*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1957, «Introducción», p. LIX, vol. 1.

A la carta que nos remite el marqués es a la VIII, la «Del recogimiento del sabio»,²²⁶ donde se nos advierte, además, de que:

Y digo a voz en grito: evitad todo aquello que place al vulgo, todo aquello que otorga el azar; recelad y temed todo bien que os regale la Fortuna.²²⁷

Porque sólo «lo que la Fortuna no dio, la Fortuna no puede quitarlo».²²⁸ Y éso solamente puede serlo la virtud, como nos tiene enseñado Séneca y Alarcón.

Fortuna demuestra su fuerza allí donde no hay una virtud preparada capaz de resistírsele; y así dirige sus ímpetus hacia donde sabe que no se han hecho ni márgenes ni diques que puedan contenerla.²²⁹

226. Séneca, *op. cit.*, pp. 445-446.

227. *Ibíd.*, pp. 445b-446a.

228. *Ibíd.*, p. 543b.

229. Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe / La Mandrágora*. Edición de Helena Puigdoménech, Madrid, Cátedra, 1992, p. 171.

Estas son palabras no ya de Séneca, sino de Maquiavelo, otro de los pensadores clásicos —mal, muy mal interpretados— preocupadísimo por la *virtú*. Y a él Alarcón le debe mucho, también, por lo menos en lo que se refiere a la «razón de Estado» y la «virtud» política.

3.3. EL LAICO ESCENARIO DE ALARCÓN Y NICOLÁS MAQUIAVELO

Llegado este punto e incitados por el propio Paz, es el momento de preguntarnos lo que la dialéctica voluntad-virtud frente a fortuna inmediatamente viene a sugerirnos: en el caso de Alarcón, distante e irónico con los dogmas y ecléctico con las citas de autoridad, ¿no será acaso una recreación de la verdadera propuesta maquiavélica? Enfatizamos lo de «verdadera» porque a Nicolás Maquiavelo —irónicamente, malinterpretado como Alarcón— se le tergiversó tanto por los tratadistas españoles de la *razón de Estado* de los siglos XVI y XVII que llegaron a legárnoslo convertido en un adjetivo de lo más peyorativo. Sin embargo, el concepto primordial

de su pensamiento es el de la virtud. *El Príncipe*, además de ser un intento de movilizar la aparición de un Estado moderno, es un reconocimiento crudo y un acato de las estrategias humanas por ostentar poder. Los consejos de Maquiavelo se fundamentan, sin disfraz ni justificación, sobre la naturaleza del hombre:

el hombre tiene una naturaleza y pasiones constantes, idénticas, determinantes de su acción: la ambición, la envidia, la impaciencia, la sed de venganza. Ello origina un movimiento en las relaciones humanas que escapa al control humano produciendo el desorden, la corrupción, pero que [...] genera siempre los mismo accidentes porque las causas -las pasiones- son siempre las mismas. Por eso es siempre igual la historia humana...²³⁰

Pero no por asumir esta condición natural deja de exigirle al hombre. Para Maquiavelo la virtud es lo único que puede variar el camino de confusiones y

²³⁰. Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*. Edición, estudio y notas de Miguel Angel Granada, Madrid, Alianza, 1989 (7ª), pp. 21-22.

errores de la humanidad, lo único que puede hacer libre al hombre y dotar a la sociedad de un orden nuevo.²³¹ Y si por una parte en los *Discorsi* reconoce que la religión ejerce una función indispensable para la coherencia social,²³² en *El Príncipe* lamenta que ésta tenga que estar en manos de príncipes eclesiásticos que acceden al poder:

o con virtud o por la fortuna, y se conservan sin la una y sin la otra, ya que se sustentan en las antiguas leyes de la religión, las cuales son tan poderosas y de tanto arraigo que mantienen a sus príncipes al frente del Estado sea cual sea su forma de actuación y de vida.²³³

El mal ejemplo de los Borja lo tiene tan presente que llega a ver en ellos lo que puede la fortuna y lo que consigue la virtud. Su propia experiencia le

²³¹. Cfr. Niccolò Machiavelli. *Opere*. A cura de S. Bertelli e F. Gaeta, Milán, Feltrinelli, 1960-1965, 8 vols., capítulos XVII y XVIII de los *Discorsi*, vol. 1.

²³². *Ibid.*, capítulos XI-XV.

²³³. Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 69.

confirmó, al mismo tiempo, el papel que desempeñan las industrias y el ingenio en la corte.²³⁴ Movido, pues, por el propósito de mostrar la verdad de las cosas para que la actuación política fuera eficaz en la consecución de la regeneración de la sociedad italiana, se comprende que Maquiavelo abriera heridas que, según Albert Camus, tardarían aún tiempo en cerrarse. Pero, ¿cómo es posible que Olivares proponiéndose llevar a cabo su programa de la reformatión se cerrara al tratadista florentino?

Maquiavelo parecía conocer tan bien el espíritu humano, que los *maquiavélicos* resultaron serlo quienes más lo injuriaron y censuraron. De él se hablaba en los jardines de la corte española, e incluso se leía *El Príncipe* a escondidas como si de una pasión secreta se tratara. Un estudiante salmantino —coetáneo a Alarcón cuando él estudiaba allí— al confesarse, puso entre sus pecados la lectura de Maquiavelo junto con juegos de

²³⁴. *Ibíd.*, p. 10.

naipes y veintiuna fornicaciones.²³⁵ Incluso el mismo Olivares, contraviniendo la censura eclesiástica, poseía en su biblioteca un hermoso ejemplar del *Príncipe*, otro de *Los discursos* y un tercero del *Arte de la guerra*. El propio Vera y Figueroa, uno de los paladines de la generación antimachiavélica en la corte olivarista, deja traslucir en su *Embajador* discusiones que debía de sostener el conde-duque con sus amigos sevillanos o en los jardines del Alcázar, y algunas de ellas están agujoneadas por el pensamiento machiavélico: ¿en qué circunstancias es lícito recurrir a la disimulación, al engaño o la traición?²³⁶ Vera elige como guías a Lipsio y Tácito, y de este último alaba su gran mérito por ofrecer ejemplos de la historia aplicables al presente, porque «otros son los hombres, pero no son otras las costumbres».²³⁷ ¿Es acaso muy diferente la concepción histórica de Machiavelo? No: «es siempre igual la

²³⁵. Vid. *Diario de un estudiante de Salamanca*. Edición de George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp.49-62 y 568.

²³⁶. Vid. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 47.

²³⁷. *Ibíd.*

historia humana...». ²³⁸ Con Juan de Mariana, a su vez, tuvimos la oportunidad de comprobar cuán importante era la historia para el presente. Por lo que el rechazo a Nicolás Maquiavelo se debía a motivos un tanto más sutiles, ya que, si desde el momento en que aparece en el Índice, se escoge a Tácito como guía para hacer política, no hay que olvidar que éste, a su vez, era argumento de autoridad para el propio Maquiavelo. ²³⁹

El autor del *Príncipe* pretendía fortalecer el gobierno del Estado desvinculándolo del poder de la Iglesia, y proponía hacerlo mediante la disolución del concepto medieval cristiano de la virtud. ²⁴⁰ Este era, precisamente, el postulado maquiavélico que coartaba el reconocimiento de su modernidad y de su lectura, por lo que valorar al secretario florentino sería reconocer, al mismo tiempo, que la Iglesia acabaría debilitando la eficacia política. Qué decir tiene que la España contrarreformista estaba aún bien lejos de poder aprobar

²³⁸. Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 22.

²³⁹. *Ibíd.*, capítulo XIII.

²⁴⁰. *Vid. ibíd.*, capítulo XV.

cualquier programa político orientado solamente a la protección y prosperidad de los Estados, sin tener en cuenta ni la ley ni el poder de Dios. Sin embargo, paradójicamente, lo que movía a España por aquellos años era la lucha descarnada por conseguir su hegemonía a pesar de la bancarrota y el mal vivir del pueblo, en un momento, además, en el que el ideal de un Imperio cristiano universal se había quebrado.²⁴¹ Ante estas circunstancias, era casi obligado distorsionar y repudiar a Maquiavelo en España, porque, al fin y al cabo, venía a estorbar una maniobra política entre el Estado católico más poderoso —España— y el Papado; unión que pretendía legitimar la defensa de la fe como fin y última razón de Estado.

En cuanto a Alarcón y su teatro, el maquiavelismo viene a arraigar todavía más su escritura en una época de reforma. De reforma o si se prefiere —por no aludir sólo a Olivares— de efervescencia debida, en buena medida, al problema y la preocupación de cómo armonizar

²⁴¹. Vid. Estudio preliminar de Javier Peña Echevarría a *La razón de Estado en España*. Op. cit., p. XXII.

la praxis política con las fronteras que la moral católica delimitaba. Por eso el conde-duque encerraba a Maquiavelo en los confines de su biblioteca y comentaba sus libros sólo con sus amigos más próximos; por esta causa, también, salían los estudiantes de las aulas universitarias con ganas de leerlo para encontrar respuestas y saber el motivo de su censura. Así pues, aunque existiera el propósito —en tantos tratados expuesto—²⁴² de convertir al catolicismo la laica fórmula de la razón de Estado maquiavélica, no se consiguió nunca un discurso homogéneo, sobre todo a partir de 1600. Si en el punto de mira se encontraba, por una parte, el esfuerzo por afianzar el catolicismo como verdadera religión y, de este modo, impedir la

²⁴². Los más relevantes quizá sean los de Pedro de Rivadeneira y su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano*, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan; Juan Márquez, *El gobernador cristiano*; Juan de Santa María, *Tratado de República y policía cristiana*, y Claudio Clemente y su *Maquiavelismo degollado*. Todos ellos se encuentran recogidos en *La razón de Estado en España...*

escisión que sufría Francia, por otro lado, no dejó de crecer con la entrada del nuevo siglo y, especialmente, con la llegada de Olivares al poder, el empeño por modernizar y racionalizar la acción del gobierno para poder hacer frente a la desoladora decadencia española. Por lo que, si se acepta todo lo dicho a lo largo del presente capítulo, el talante reformista de Ruiz de Alarcón no podía menos que participar y tomar cartas en el asunto. Nos lo dicen sus personajes que, con frecuencia, se debaten entre la buena o mala razón de Estado:

Al fin la razón de Estado
ha de vencer, que es forzoso
a todo...

(72a, II)

Que es alta razón de Estado,
si bien no conforme a ley,
no sufrir cerca del rey
competidor el privado.
Porque la ambición inquieta
es de tan vil calidad,

que ni atiende a la amistad,
ni el parentesco respeta.

(305ab-306a, II)²⁴³

El laicismo dramático de Alarcón al que se refería Octavio Paz, dentro del contexto que hemos reconstruido, con bastante probabilidad es un trasunto del laicismo político de Nicolás Maquiavelo, o cuanto menos una lanza rota a favor de una vida cortesana y política hecha a la medida humana. En su teatro, el pensamiento senequista ya se encargará de reclamar el encuentro del hombre con su dignidad, pero para ello antes ha tenido que imponerse el carácter de los personajes para demostrar que la virtud no requiere de la fortuna para actuar: quienes «se apoyan únicamente en la fortuna se hunden tan pronto como ella cambia».²⁴⁴ El realismo propio del

²⁴³. Véase, asimismo, *Los pechos privilegiados*, p. 309a, II; *El dueño de las estrellas*, p. 47, II, y las escenas finales del último acto, y de *La manganilla de Melilla* las intervenciones del alcaide de Bucar que hace continuas referencias a su traición a la razón de Estado por su pasión amorosa.

²⁴⁴. Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 118.

dramaturgo está, a su vez, en íntima correspondencia con el realismo maquiavélico, fundamentado en lo que es el hombre —a ello se refieren los pasajes más hondos e irónicos de su pensamiento— para dar el salto a lo que *debe ser* —a ello se refieren los capítulos más olvidados de su tratado...—. Es decir, la evolución del héroe alarconiano asentada en el descubrimiento de la voluntad corre pareja tanto al aprendizaje que propone Séneca en sus *Cartas a Lucilio*, como a la modélica dialéctica que Maquiavelo pensó para su príncipe: la conquista de la virtud personal para poder ser libre e independiente de los favores de la fortuna. Virtud, razón, carácter..., en las obras de Alarcón estas palabras vienen a ser la clave para comprender, una vez más, los emblemáticos versos de su tejedor de Segovia: «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» (239b, II).²⁴⁵ O como rezan los

²⁴⁵. Recordemos, una vez más, los versos de Segismundo antes de cerrarse la obra:

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes vitorias,
hoy ha de ser la más alta

versos de Petrarca, a quien elige el florentino para cerrar su tratado: «Virtú contro a furore/ prenderà l'arme...». ²⁴⁶

vencerme a mí...

Calderón, *La vida es sueño...*, vv. 3255-3258, p. 322.

²⁴⁶. «Virtud contra furor/ tomará las armas», *El Príncipe...*, p. 134.

Capítulo IV

EL CRISOL DE LOS CARACTERES ALARCONIANOS

Juan Ruiz de Alarcón inevitablemente siempre aparece navegando entre dos mares que, si desde lo biográfico son, por un lado, su discutido mexicanismo y, por otro, su defendible compromiso con la sociedad y la política de la España barroca,²⁴⁷ en lo que concierne a su postulado dramático, son lo *moderno* y lo *clásico*. Desde Hartzenbusch hasta Ruiz Ramón, los estudios alarconianos han girado en torno a uno u otro concepto con más o menos convicción, o también se ha hecho coincidir ambas perspectivas en un punto de convergencia para sostener, a modo de feliz colofón, que el

²⁴⁷. Vid. Antonio Alatorre, «Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón», en el que realiza un recorrido crítico por todas las diferentes propuestas que en torno al determinismo mexicano de Alarcón se han escrito. En *Critical essays on the life and work of Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. James A. Parr, Madrid, Dos Continentes, 1972, pp. 11-43; y en cuanto a su compromiso socio-político, remito al capítulo I de la presente Tesis.

dramaturgo viene a ser «ara de alianza» entre Terencio y Molière.²⁴⁸

Las argumentos de la modernidad alarconiana arrancan de que un Corneille «parafraseara» *La verdad sospechosa* en *Le Menteur*, creyendo ver en esto que el dramaturgo francés supo apreciar en Alarcón:

su original contribución al teatro de la época [que] lo hizo acreedor al título de "moderno" entre los coetáneos, y la de creador de la comedia de caracteres.²⁴⁹

Margarita Peña da noticia sobrada de lo insuficientes que resultan ser muchas de las vías de investigación que se han esbozado al respecto,²⁵⁰ ya que

248. *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón...* [Hartzenbusch], p. XXVI.

249. María del Carmen Millán, «Panorama de la literatura mexicana», en Aurora Ocampo de Gómez / Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de escritores mexicanos*, Centros de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967, p. 343-344.

250. Vid. Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Ruiz de Alarcón en el*

nunca se ha llegado a profundizar ni a aportar pruebas convincentes de cuánto debía el teatro alarconiano a la preceptiva clásica y de los logros que pudo aportar para la proyección del teatro a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Para empezar, quizá convenga intentar ser más precisos y considerar que entre sus contemporáneos no fue «el título de “moderno”» el que le valió, sino el de «extraño» o «novedoso»,²⁵¹ ya que desde la Comedia Nueva de Lope —cuyo arte sí que era lo moderno para el teatro español de la época—, se percibía en la creación alarconiana una rebeldía frente a la nueva fórmula, que más que apreciarse y saberse explicar, sorprendía. Recordemos, de nuevo, que la modernidad del Fénix fue lo que, en esencia, preludió

espejo de la crítica. (Una bibliografía alarconiana), Instituto Guerrerense de Cultura, México, 1992, pp. 39-145.

²⁵¹. Pérez de Montalbán dice en *Para todos*: «las dispone [las comedias] con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprehender». Juan Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*. Edición de M. G. Profeti publicado en el *Anuario de Estudios madrileños*, 1981 (XVIII), p. 37

Juan del Encina en 1496: «pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más». ²⁵² Es decir, la reivindicación de lo *pastoril-rústico* como estética igualmente digna frente a «la periclitada poética antigua». ²⁵³ Aquello mismo que Lope, un siglo y poco más después, vendrá a defender y condensar en la ecuación *gusto=justo*, con que justifica y sustenta todo lo que escribe contra el arte de los antiguos pero «hecho de completo acuerdo con el *gusto* de la gente»: ²⁵⁴ «porque a

252. Juan del Encina, *Obras completas*. Ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978-1983, 4 vols., p. 33, vol. 1.

253. José M^a Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 126.

254. Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, 2 vols., p. 181, vol. 2.

veces lo que es contra lo justo/ por la misma razón deleita el gusto»: ²⁵⁵

La palabra gusto anticipa esa razón o principio literario que golpearía los oídos y seguidamente, en el sentencioso pareado final, como declaración firme de lo vital e irracional de la nueva comedia barroca. He aquí ese categórico período final sobre sus comedias, que podemos suponer lanzaría nuestro Lope, arrogante en alta voz con verdadero regodeo a sus hostiles oyentes. ²⁵⁶

En el capítulo en torno a las intertextualidades, tuvimos ocasión de demostrar lo próximo que se encuentra Alarcón al criterio que Cervantes ofrece en el *Quijote* en cuanto al quehacer teatral del «monstruo de naturaleza». Vimos que bajo el precepto del cura de la venta —que no es otro que el del *docere et delectare*— del capítulo 48 de la primera parte, ²⁵⁷ se empieza a

²⁵⁵. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971, p. 300, vv. 375-376.

²⁵⁶. Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 181, vol. 2.

²⁵⁷.

entender el teatro de Alarcón, y que hay que partir de él —Cervantes, en esto, es su maestro y compañero de cruzada— a la hora de valorar su obra, y no del precepto lopesco. Si bien acata el *arte nuevo* para acercarse al vulgo, a una comunidad necesitada de honesta recreación, lo hace bajo una motivación *reformadora*: escenificar vicios, errores y destinos malogrados, en pro de una deseada enseñanza. De otra manera no se puede comprender

...de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar, la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciese dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario agora se representan.

Quijote, I, 48, pp. 524-525.

su teatro. Ni tampoco el prólogo a sus comedias, en el que dice «El autor al vulgo»:

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas Comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio, y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar.²⁵⁸

Su postura ante la ecuación *justo-gusto* no puede ser más explícita, pero no por eso, insistimos, deja de recurrir a técnicas propias del arte nuevo como la de la suspensión de la tensión dramática, que obliga a un desenlace rápido y concentrado en las dos escenas finales. Ya lo vimos. Pero, entonces, ¿a dónde radica la verdadera extrañeza —para sus coetáneos— o modernidad —

²⁵⁸. Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], p. [3] s. n., t. I.

para nosotros— de su teatro? Sin lugar a dudas, en el tratamiento de sus personajes, más concretamente, el del galán, algún criado, y el de dos de sus damas: Inés y Sofía, las protagonistas del *Examen de maridos* y *El Anticristo*, respectivamente.

4.1. EL NACIMIENTO DE UN HÉROE CULPABLE

La primera consideración que de los caracteres nos ofrece Aristóteles en su *Poética*, nos remite a la dicotomía virtud-vicio con que se ha venido distinguiendo las mejores obras de Ruiz de Alarcón. Dice Aristóteles:

los caracteres casi siempre son reductibles a una de estas dos categorías [buenos o malos], habida cuenta que se diferencian por su virtud o sus vicios.²⁵⁹

²⁵⁹. Aristóteles, *op. cit.*, p. 21.

Sin embargo, aunque este primer testimonio aristotélico pueda ofrecernos algún indicio respecto a los protagonistas alarconianos -ya que todos son o virtuosos o unos fracasados a causa de sus vicios-, la concepción sobre la que trabajará Alarcón sus caracteres será mera *imagen refractada*²⁶⁰ de lo que sostiene el Estagirita en su tratado. Refractada, especialmente, porque Alarcón, al estar más próximo a la tendencia clasicista que, desde el siglo XVI, se viene contraponiendo a la de los innovadores en la búsqueda de una fórmula dramática que se ajuste a los nuevos tiempos,²⁶¹ por este motivo, digo, concibe su teatro desde la complejidad de una poética como la barroca que

260. «Como ocurre en muchos casos, cada época ve en los antiguos no su verdadera imagen reflejada en un espejo espiritual, sino, en cierto modo, refractada, pues en esa imagen que se elabora hay, por lo menos, tantos elementos del pretendido modelo como aportaciones propias, conscientes o no. Todo intento por entender a los antiguos produce, casi por una necesidad histórica, un verdadero espejismo», José Alsina, «Aristóteles y la poética del Barroco», *Cuadernos de investigación*, nº 2 (1975), pp. 3-17, p. 17.

261. Vid. Pedraza - Rodríguez, *op. cit.*, pp. 13-14.

se elabora bajo el amparo de la *Poética* y la *Retórica* aristotélica nuevamente interpretadas.

Mientras se abre paso el siglo XVII, se redescubre la *Poética*, entre otras razones, porque al revalorizar a Aristóteles, frente al Platón renacentista, a causa del acatamiento de la cosmovisión cristiana de santo Tomás,²⁶² el filósofo griego se convierte en el estandarte tanto de una *philosophia*, como de una *poetica perennis*. Pero si se convierte en la indiscutible

²⁶². En cuanto a la importancia de la lectura que realizó santo Tomás de las obras de Aristóteles, vid. José M^a Valverde, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Barcelona, Ariel, 1990 (2^a), pp. 80-83. Como bien advierte Rafael Argullol, con Avicena, Averroes y Maimónides son con quienes Aristóteles pasó a ser fundamental para la Europa cristiana, a pesar de que se le otorgue erróneamente al tomismo una función monopolizadora de la recepción cristiana del pensamiento del Estagirita. En cuanto a mis argumentos del aristotelismo tomista, se amparan en el hecho de que su trabajo de fusionar la teología cristiana y Aristóteles constituye «la más poderosa doctrina de la civilización tardomedieval». Rafael Argullol, *El quattrocento. Arte y cultura del renacimiento italiano*, Barcelona, Montesinos, 1988 (2^a), p. 89.

autoridad literaria; si italianos, franceses y españoles hacen derivar sus principios estéticos de su obra, no dejan de hacerlo después de haber hecho una «interpretación *sui generis*». ²⁶³ Tanto es así, que el proceso de cristianización tomista de la filosofía aristotélica alcanza hasta la esencia misma de la concepción trágica griega. ²⁶⁴

²⁶³. Alsina, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁴. Desde mediados del siglo XVI, poéticas y retóricas se encuentran implicadas en la controversia de ser o no utilizadas «para mayor gloria de Dios». Fray Luis de Granada fue uno de los propulsores renacentistas para que los preceptos de la retórica se ajustaran a la predicación cristiana. Por este motivo, ensalza la *Poética* de Jerónimo Vida (1527) como modelo a seguir por haber convertido los preceptos de la poesía pagana al cristianismo. Vid. M^a Violeta Pérez Custodio, «Las relaciones poética-retórica en la teoría literaria renacentista: Jerónimo Vida y Arias Montano». En José M^a Mestre Mestre / Joaquín Pascual Barea (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, 2 vols., pp. 759-774, t. 2.

Es muy significativo que dicha conversión de la *Poética* de Aristóteles arranque de la nueva interpretación que se le dio al término *hamartia*. Y es fundamental porque nos permite comprender y valorar, ya no sólo el propósito con que Alarcón quería crear unos caracteres, en un momento, además, en el que el teatro hispánico pretendía su proyección confiriendo más importancia a otros aspectos de la dramaturgia; sino porque el tener presente este inicio nos invita a buscar la motivación última de la evolución a la que se ha sometido a los «héroes» —o antihéroes— dramáticos de la tradición occidental. Ningún arte, como el teatral, nos ofrece la oportunidad de extraer más consideraciones conjuntas, al evolucionar por un continuo, vivo e

Además, Fray Luis de Granada cree que si se han podido llevar «al Jordán las Musas», y consagrarlas «a la historia evangélica y a las alabanzas de los santos», que es lo que hace Vida, «¿por qué razón no acomodaremos al oficio de predicar la Retórica [...] inventada por Aristóteles?». Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1962, p. 173, t. II.

inmediato intercambio entre dramaturgos, actores, directores y compañías. Prosigamos con la *hamartia*.

Von Fritz²⁶⁵ fue el que con mayor lucidez supo analizar cuándo y por influjo de quién la *hamartia* empieza a ser considerada como «culpa» en lugar de «error». Aristóteles se refiere a ella, lógicamente, como término que designaba error de juicio o ignorancia, que era lo que conducía a la catástrofe. Pero de ningún modo el héroe incurría en el error movido por sus malos propósitos, sino que lo hacía por desconocimiento:

Es preciso [...] que el paso no sea de la desdicha a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha, y ello no como resultado de alguna perversión, sino a causa de un gran error.²⁶⁶

²⁶⁵. K. Von Fritz, «Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der gr. Tragödie», *Studium generales*, 8 (1955), p. 235'y ss. Bebo de esta fuente a través de las pautas que Alsina proporciona en su trabajo. *Op. cit.*, pp. 12-13.

²⁶⁶. Aristóteles, *op. cit.*, p. 41.

Fue Séneca —a quien Alarcón debe tanto— el que traspasó al teatro nociones estoicas, haciendo posible que el efecto de la *katharsis*, por ejemplo, llegara a interpretarse, por parte de los humanistas del siglo XVI —cuya poética estaba tan influida por el senequismo—, como una lección de fortalecimiento moral frente a las contrariedades de la vida.²⁶⁷ De ahí, que también el «error» pasara a ser considerado como la «culpa» que —según esta nueva perspectiva— subyace en todo destino trágico y cuyo castigo es el que se tiene que representar en la obra. Es entonces, a su vez, cuando la noción de *justicia poética* se impone, una vez se ha identificado —desde el Renacimiento y el respaldo del estoicismo— *hamartia* con *pecado*, cuando, de hecho, esta última noción era, lógicamente, inconcebible para una mente de la época clásica.

Una vez aceptada la *hamartia* como pecado, el siglo XVII, con la fuerza de la Contrarreforma, empezó a proyectar la tragedia —luego, por extensión, y desde la ladera clasicista, cualquier género teatral— como la

²⁶⁷. Alsina, *op. cit.*, p. 11.

manifestación más idónea para la corrección de costumbres, pasiones y malas inclinaciones. Es curiosísimo, y nada extraño, por otra parte, que sea entonces cuando el término *katharsis* vuelva a ser insuflado por nuevos matices semánticos acordes con el nuevo siglo y la nueva etapa histórica. Para Aristóteles, la catarsis era la «expurgación» de sólo dos pasiones: la piedad y el terror. Esta expurgación se conseguía —dice— mediante:

la imitación de una acción elevada [...] que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones.²⁶⁸

El Barroco hizo que significara, en cambio, la liberación de «todas las pasiones». La catarsis se convirtió en sinónimo de «acicate para la práctica de la virtud».²⁶⁹

²⁶⁸. Aristóteles, *op. cit.*, p. 29.

²⁶⁹. Alsina, *op. cit.*, p. 13.

Si en el siglo anterior la autoridad intermediaria para las nuevas interpretaciones había sido Séneca, en el siglo XVII fue Horacio quien permitió matizar una fórmula dramática acorde con el espíritu barroco que buscaba la simbiosis del deleite y la utilidad como arma para la reconquista espiritual de Europa que, tras el Concilio de Trento, la Iglesia emprende.²⁷⁰ De este modo, al tiempo que se intentaba seguir la poética de Aristóteles, se le añadió el *aprovechar deleitando* de Horacio para convertir la tragedia griega —como se ha dicho, exenta de héroes culpables y, por lo tanto, de justicia poética— en género cuya finalidad sea la perfección moral.²⁷¹

²⁷⁰. Vid. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (2ª reimp.), pp. 145-194.

²⁷¹. La necesidad del *aprovechar* viene condicionada por el querer remontar el hedonismo platónico y del epicureísmo que durante el humanismo renacentista hace que el arte poético se considere no sólo desde la perfección técnica, sino desde el placer estético. Cfr. Eustaquio Sánchez Salor, «La poética: ¿disciplina independiente en el humanismo renacentista?». En José Ma Maestre Maestre / Joaquín Pascual

A pesar de que el *Arte poética* había incentivado la idea renacentista de la tragedia,²⁷² se ha considerado, sin embargo, que lo más relevante del tratado horaciano es que representa la única aportación que Roma hizo a la teoría dramática; y, por otra parte, que la *Epístola a los Pisones* ofrece una peculiar idea del decoro según la cual el crimen o las acciones que atentan contra el orden social no deben ser escenificadas.²⁷³ Pero cabe añadir que su postulado cobra importancia, además, por cómo se cristalizaron, a partir del Seiscientos, dos de sus versículos: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idona dicere vitae» (vv.

Barea (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, 2 vols., pp. 211-222, t. 1.

272. Vid. Horacio, *Sátiras / Epístolas / Arte poética*. Edición y traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, «Introducción», pp. 38-42.

273. Ricard Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1996 (3ª), p. 123.

333-334).²⁷⁴ Desde entonces, y hasta Molière —que retomará una antigua línea desmitificadora nada ajena a Ruiz de Alarcón—, las pautas aristotélicas no podrán entenderse si no se corresponden con un intento de perfección moral. La grandeza de Pierre Corneille lo atestigua:

Il est vrai qu'Aristote, dans tout son *Traité de la Poétique*, n'a jamais employé ce mot [utilité] une seule fois, qu'il attribue l'origine de la poésie au plaisir que nous prenons à voir imiter les actions des hommes [...]. Mais il n'est pas moins vrai qu'Horace nous apprend que nous ne saurions plaire à tout le monde, si nous n'y mêlons l'utile.²⁷⁵

274. «Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo / tiempo decir lo que es ameno e idóneo para la vida», Horacio, *op. cit.*, pp. 566 y 567.

275. Pierre Corneille, «Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique», *Avertissements et Discours sur le poème dramatique. En Oeuvres complètes de Corneille*, Genève, Crémille, 1988, 2 vols., p. 30a, vol. I.

Desde Grecia, en cambio, la tragedia es concebida como *imitación* incluso de los valores ético-religiosos que están extraídos de la mitología heroica. Por ello, al poeta no le era dado juzgar al héroe, ya que si por algo se caracterizaba este género dramático era por el sentido de fatalidad: «la creencia de que el hombre tiene un destino inamovible y que la historia no puede cambiar».²⁷⁶ De este modo, aunque en Corneille también se libró la batalla del atentar contra el espíritu aristotélico, por esa necesidad de moralizar, mientras que, al mismo tiempo, quería crear a partir del arte griego, su reconocimiento como el gran creador trágico de la Francia de la primera mitad del XVII se fundamenta, a pesar de todo, en el paso que da más allá en el camino que conduce del error al pecado en la tragedia. Con él ya no bastará presentar el vicio y la virtud sin más, como habían hecho los trágicos que le precedían, sino «faire recompenser les bonnes actions et de punir les mauvaises».²⁷⁷

²⁷⁶. Salvat, *op. cit.*, p. 113.

²⁷⁷. Corneille, *op. cit.*, p. 72.

Llegados a este punto, es sumamente comprensible que Corneille se fijara en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón: «he dicho muchas veces que hubiera dado porque fuese mía dos de las mejores que he escrito».²⁷⁸ Y de sobras sabemos que para el público francés tuvo que ingeniar una «boda menos violenta» entre García y Lucrecia, haciendo que el galán sienta alguna inclinación hacia la dama para que, «descubierta la equivocación de nombres, haga más airoosamente de la necesidad virtud».²⁷⁹ Pero lo importante es que Corneille, desde esa aportación que impuso de *recompenser* y de *punir*, sólo él podía valorar a un Alarcón cuyo teatro cobraba fuerza desde la intención, es decir, desde el relieve que confería a sus personajes. De hecho, si en un principio se confunde al autor de *La verdad sospechosa*, creyendo que pertenece a Lope, es porque la trama de la comedia se corresponde a

²⁷⁸. Pierre Corneille, «Examen de *El Mentiroso*», recogido en «Juicios y observaciones sobre las comedias [de Ruiz de Alarcón]», *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón...* [Hartzenbusch], p. 531a.

²⁷⁹. *Ibíd.*, p. 531b.

la más usual en las comedias del Fénix. Sin embargo, sobre esos medios comunes a la nueva fórmula de la Comedia, Alarcón se diferencia por el cuidado con que crea, en este caso, a García. Sus mentiras, por ejemplo, son espléndidas, y únicamente sobre un carácter bien determinado, la justicia poética —clave en el teatro de Corneille— se hace verosímil. Porque es ella, justamente, la que castiga a García.

Tal es así, que el dramaturgo francés escribe su *Mentiroso* para «contentar los deseos» —dice— de quienes «gusta variar, y tras tantos poemas graves [...], me pedían una obra alegre a propósito para divertirlos», pero «no me he resuelto a bajar de tan alto sin asegurarme...». Escoge *La verdad sospechosa* porque «no he visto en su lengua cosa que más me agrade». ²⁸⁰ Cierta novedad, respecto a la suya, vería en Alarcón al escoger su comedia para bajar de la tragedia al género cómico. Esa distinción radica, sin duda, porque García es un héroe *culpable* a quien se le aplica su correspondiente «punition». Nada extraño nos puede parecer ahora lo de

280. *Ibíd.*, pp. 530a y 531b.

que es el creador de un teatro ético en España, de que es un clásico entre modernos o un moderno para su época. En él la *justicia poética* está tan arraigada como en Corneille, el reivindicador del «castigo» y la «recompensa» trágica. Ruiz de Alarcón:

no escribe [...], como Lope, para agradar y encender las emociones; ni [...] para dogmatizar; ni [...] para angustiar; ni [...] para maliciar. Escribió él para aleccionar. Escribe para que cada espectador asome su alma al espejo de la moralidad y se vea como es y reaccione y procure mejorarse. [...] Alarcón se refiere a casos, a cosas, a sucesos perfectamente humanos. Nada de andarse por las nubes.²⁸¹

Escribe por «l'utile» con que Pierre Corneille polemiza con los dramaturgos anteriores a él.²⁸²

Pero como todo camino es dual, antes de poder analizar los caracteres de Ruiz de Alarcón, nos falta

281. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, p. 276, t. III.

282. Vid. Alsina, *op. cit.*, p. 14.

comprender por qué busca el relieve detrás de las «máscaras» de los tipos.

4.2. DETRÁS DE LA MÁSCARA

Sin la tragedia, la procesión dionisiaca junto al coro jamás hubiera llegado a convertirse en espectáculo cómico. La comedia necesitó medio siglo más para adoptar su propia estructura a partir del ejemplo de la tragedia ática. Y para nuestro propósito, las observaciones de Giacomo Leopardi²⁸³ en torno a estas comedias antiguas, recién nacidas en Atenas, cobran una significación muy especial cuando sostiene que no eran, en su origen, sino sátiras dialogadas en las que, más que una intriga, lo que les confería unidad era la confrontación sostenida

²⁸³. Vid. Vito Pandolfi, *Història del teatre*. Trad. Jaume Fuster, ed. Josep M. Benet i Jornet i Josep M. Carandell, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1989, 3 vols., p. 74, vol. 1.

entre dos personajes —aunque, desde luego, el desenlace siempre era alegre y feliz para todos—.

Esta mayor atención al personaje, en sí, que a sus acciones es una constante que llega hasta la comedia nueva griega. Primero serán las parodias mitológicas y las sátiras a la vida y costumbres de los ciudadanos atenienses, de la mano, por ejemplo, de Epicarmo. Luego la comedia aristofánica proseguirá confiriendo más relieve a los personajes mediante el cultivo de la sátira personal, aunque con una finalidad, en esencia, burlona y lúdica. Sólo se empieza a convertir en sátira moral —con la ausencia del coro incluida— una vez Atenas pierde su independencia y su organización democrática. Porque, además de ser revelador, no podemos dejar de tener en mente, para posteriores conclusiones, que el nacimiento de la comedia va vinculado a la libertad de pensamiento, como la que se consentía en la democracia ateniense, que permitía llegar a un amplio sector de ciudadanos-espectadores. Curiosamente, en el siglo XVII español el surgimiento de otro nuevo tipo de comedia —a su vez, fundamental para el desarrollo del teatro moderno— tiene como horizonte, también, un público socialmente variadísimo, si bien —he ahí lo paradójico y

lo que invita a la reflexión— bajo un régimen nada democrático.

Pero para llegar hasta Menandro, a la comedia nueva ática, las costumbres y los caracteres se han aprendido a retratar con mucho más detalle, e incluso se ha llegado a incrementar el número de personajes sin que ello afecte el protagonismo que, desde un principio, se le da a la *persona*.²⁸⁴ De hecho, el único testimonio que nos ha llegado entero de la comedia nueva ática se titula *El díscolo o el misántropo*, de Menandro, dato que permite cerrar el círculo abierto por la pregunta que nos hacíamos en cuanto a qué consistía la extrañeza alarconiana y esa comedia de caracteres de la que se acostumbra a decir que es el creador. Y Molière, que, a su vez, nos viene rondando desde el principio cuando referíamos que a Alarcón se le ha visto como enlace entre Terencio y él, nos vuelve a salir al paso en el título de esta comedia de Menandro.

Paralelismo nada casual —pocas casualidades hay a lo largo de la historia de la literatura o de cualquier

²⁸⁴. *Ibid.*, p. 86.

arte— si se tiene en cuenta que tanto la Atenas menandrina como la Francia de Poquelin, bajo la mirada de ambos, merecen ser retratadas con un talento realista y «profano». Profano en cuanto a que se ha dejado de creer en la sociedad como comunidad unida por una ideología operante; por otro lado, el estímulo religioso y civil desaparece, tanto en uno como en otro, porque se ve como farsa el que la vida pública dependa del juicio público. La falta de ideales nuevos les conduce a centrarse en casos individuales y ceñidos a vicisitudes más personalizadas, motivo por el que la burguesía —en el caso de la sociedad ateniense, cabe considerarla, como propone Pandolfi, «en el sentido de una existencia cerrada dentro de unos límites determinados»—,²⁸⁵ empieza a cobrar protagonismo. Lo que les diferencia, sin embargo, es que los acentos crepusculares, de sátira doliente contra el mundo o la sociedad, en Molière son más intensos al convertirse en arma de denuncia. En el *misántropo* griego, los personajes se salvan por las pequeñas satisfacciones y los afectos cotidianos; en el

²⁸⁵. *Ibid.*, p. 88.

de Molière, en cambio, la impotencia les lleva a la desesperación, y ésta a la renuncia de cualquier esperanza.

Si citábamos al inicio de este capítulo la imagen con que Hartzzenbusch veía a Ruiz de Alarcón, maticemos ahora que es «ara de alianza» más que entre Terencio y Molière, entre éste último y la comedia ática por esa originaria tendencia a conferir más importancia a los caracteres que no a la intriga. Y Terencio, cabe precisar, no hace más que desarrollar, aunque con gran maestría, esta tendencia que llega hasta Menandro. Por otra parte, la convergencia entre Molière y Alarcón se puede demostrar, una vez más, a partir de *La verdad sospechosa*.

Esta obra es la comedia de caracteres alarconiana por excelencia. En ella la trama se teje mediante cada una de las mentiras que García va diciendo. De este modo, la *palabra* cobra más importancia que la intriga. Y dramas de la palabra son el *Tartufo* y el *Don Juan* de Jean-Baptiste Poquelin. Los tres protagonistas, don García, Tartufo y don Juan, se definen por su poder dialéctico, con tal fuerza que son capaces de convencer e imponerse a los demás. Embusteros e impostores, aguantan y siguen mintiendo a lo largo de sus

respectivas obras para subsistir. Pero mientras Alarcón se sirve de dicho carácter para reconstruir —dentro de su producción, y a propósito de su evolución de la comedia de enredo a la de caracteres— y proponer un modelo de conducta —ya que escribía bajo un programa político de reforma moral—, Molière no.

El García alarconiano termina por ser él mismo la víctima de las consecuencias bufas del poder la palabra. Don Juan y Tartufo, no. Ellos se sacrificarán, pero la versión burlesca del poder dialéctico la interpretan Esganarel y Orgón. Los protagonistas franceses no dejan de ser las víctimas de una sociedad escindida entre la Ley y la supervivencia, es decir, la Fuerza, por ello se sitúan más allá de la hipócrita sociedad y sus leyes.²⁸⁶ Por eso mienten. Tampoco se puede negar que bajo las mentiras de García late cierta crítica contra los usos y costumbres aristocráticos, pero la propuesta alarconiana

²⁸⁶. Visión muy bien argumentada por Alain Verjat en su «Introducción» a Molière, *Don Juan / Tartufo*. Traducción de José Escué y estudio preliminar de Alain Verjat, Barcelona, Planeta, 1994 (5ª), pp. XVI-XX.

es la de la integración de la incipiente burguesía —tan defendida por Olivares—, o nueva nobleza, dentro de una sociedad de rancias y ridículas costumbres. Más ridículas, si cabe, después de que García haya querido hacer ver a todos que es partícipe de ellas.

La consolidación del carácter en los personajes dramáticos, es decir, de hondura psicológica, corresponde a una evolución casi natural e implícita en el uso de la máscara. La *commedia dell'arte* consiguió la autonomía del espectáculo porque logra, precisamente, una transformación del género cómico gracias al esfuerzo de caracterizar completamente las máscaras. Lo que supuso un nuevo modo en el tratamiento del personaje: «evolución muy original que llegará a influir contundentemente en la literatura cómica».²⁸⁷ Un año después de que Alarcón publicara la primera parte de sus comedias, Pandolfi considera que Nicolò Barbieri con *L'inavvetito* da «un noble paso adelante hacia una dirección poco seguida hasta entonces: la comedia de

²⁸⁷. Pandolfi, *op. cit.*, p. 202.

carácter». ²⁸⁸ Y no es por casualidad que el tema fuera adoptado por Molière para imitarlo en *L'Etourdi*, carácter seguido por el del avaro, el misántropo, el disoluto, el hipocondríaco, etcétera.

4.3. UN HUMANISMO ACTANTE

Esta consolidación de liberar las máscaras de su inmovilidad mediante el relieve del carácter, se produce, además, en un momento en el que «la búsqueda de la libertad ha de continuar su investigación crítica sobre la vida social, a pesar de todas las oposiciones y todas las censuras». ²⁸⁹ De hecho, la invención de la máscara lleva implícita una evolución que, forzosamente, tiende a la consecución de un ahondamiento psicológico, pero es que suerte paralela corren, a su vez, los tipos frente a los caracteres. Es ejemplar que la *commedia*

²⁸⁸. *Ibíd.*, p. 206.

²⁸⁹. *Ibíd.*, p. 219.

dell'arte madure a lo largo del XVI y que, precisamente, durante la primera mitad del siglo XVII el interés por el personaje se centre en el carácter. No es nada arbitrario considerar que ello nos da la clave para comprender la complejidad de un nuevo espíritu expresivo que estaba naciendo, y que convierte en cómplices tanto a Cervantes, como a Borromini, Monteverdi, Lope y Alarcón. Porque si el teatro lopesco es síntoma de la modernidad de nuestra civilización —como muy bien defiende Menéndez Pidal— por el realismo con que se refunde el romancero y lo popular en busca de una *poesía* que sea vida y no doctrina,²⁹⁰ también lo es el modo de hacer comedias alarconiano, ya que, a pesar de Aristóteles, ambos dramaturgos trabajan desde un Renacimiento todavía latente: Lope por teorías platónicas que alimentan su original preceptiva;²⁹¹ Alarcón por el Humanismo que aún le da fuerzas para

290. Vid. R. Menéndez Pidal, «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, XXII (1935), pp. 348-398.

291. *Ibíd.*, pp. 340-348.

defender un *antropocentrismo* -si se me permite- escénico. Último argumento al que se llega para explicar por qué sus personajes -caracteres- son la piedra angular de su universo dramático.

Vito Pandolfi, aunque sin entrar en más detalles, ya advierte que, en España, después de que el catolicismo articulara gran parte de la actividad teatral medieval,²⁹² la evolución del teatro ibérico se

²⁹². Con Juan del Encina es con quien culminó, en España, todo un proceso de ceremonias espectacularizadas, de teatro en el aire que venía alimentando la imaginación de juglares, poetas y clérigos, para continuar evolucionando de su mano hacia un mundo dramático que, poco a poco, se va cargando de elementos decorativos. Aunque el dramaturgo salmantino hiciera armas tanto en el escenario cancioneril, como en el de las "representaciones" devotas, como en el de los espectáculos cortesanos, el destino de Encina era establecer cimientos y perfilar identidades; así lo hizo con el teatro, al igual que con la canción renacentista española. Su *Arte de Poesía Castellana*, según el propio Menéndez Pelayo, emanaba ya aires nuevos. Por algo tradujo a Virgilio hacia 1494, desde una perspectiva medieval, estamos de acuerdo, pero renacentista era ya su elección, pues se adelantó a la moda pastoril del siglo XVI.

debe a la difusión de la cultura renacentista que dio origen al teatro profano.²⁹³ En el caso de Ruiz de Alarcón, es revelador que cualquiera de las intertextualidades de las que animan sus obras remitan a autores comprometidos o rescatados por el Humanismo florentino, entendido como movimiento en que:

la paz espiritual [...] se alcanzará a través de la iluminación de las mentes, a la que deberá acompañar paralelamente una reforma de las costumbres y la refutación científica de los

293.

No obstante, la inspiración de éste no se libra del todo de los temas medievales, es decir, de determinadas visiones conectadas con la práctica religiosa. Esto le permite defenderse de los poderosos ejemplos clásicos, le impiden dejarse subyugar totalmente por Plauto y por Terencio, como pasa casi siempre en Italia. La mezcla y la confusión de los elementos favorece la originalidad. [...] El espectáculo reclama la producción, una de las más ricas y variadas que se conocen.

Pandolfi, *op. cit.*, p. 263.

errores. Y, según Pico, los primeros errores que deben ser vencidos son de orden intelectual. [...] Se habla de la continuidad y convergencia de los esfuerzos del hombre en búsqueda de la luz. [...] El hombre es el único ser de la realidad que escoge su propio destino, el único que incide en el devenir histórico y se desvincula de las condiciones primarias [...]. El hombre es el único ser hijo de su obra. Aquí nace la consabida y característca imagen del hombre moderno: el hombre está en el acto que lo constituye como tal y en la posibilidad que atesora de liberarse.²⁹⁴

Ejemplo ilustre de este tipo de nuevo hombre —o nuevo héroe— es Licurgo: *el dueño de las estrellas*, protagonista de la única tragedia que escribe Alarcón. Héroe trágico, Licurgo, porque decide «hacerse héroe de sí mismo», o dueño de las estrellas, es decir, de su destino. Termina suicidándose porque a su «honor-virtud» no le queda otra forma digna para sobrevivir, y en Alarcón: «lo normal [...] es que el honor-virtud triunfe del honor-opinión. Lo cual significa una puesta en

²⁹⁴. Argullol, *op. cit.*, pp. 87 y 97.

relieve del imperativo moral como raíz del honor». ²⁹⁵
Del espléndido artículo de Américo Castro sobre el honor, podemos extraer una cita que corrobora lo que se viene argumentando a lo largo de estos últimos párrafos:

La doctrina del honor no es sino un aspecto de su moral. Siendo ésta autónoma e inmanente, lo será también el concepto de la dignidad del hombre, que no depende de circunstancias externas (fama, opinión, galardones), sino de la intimidad de la virtud individual. El honor es tributo de la virtud, pero ésta existe y vale, no obstante la actitud que los demás observan. ²⁹⁶

²⁹⁵. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 189.

²⁹⁶. Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 1-50, p. 24. Ruiz Ramón escoge esta misma cita para ilustrar la incredulidad alarconiana en cuanto al honor como escudo social y sin sentido ético. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 189. Yo cito directamente de la fuente, a pesar de recurrir al mismo fragmento, porque en Ruiz Ramón la cita se extrae de otra obra miscelánea.

En su teatro cada uno de los protagonistas cobra individualidad frente al resto de personajes por la pugna que sostiene para llegar a imponer su propio carácter, ya que, sin excepción, están contruidos sobre un vicio o una tendencia psicológica concreta. Con Ruiz de Alarcón, las acciones y la dignidad humana son los que confieren honor dentro de su «sociedad» dramática. Por este motivo, en sus obras, la *vendetta*²⁹⁷ ni es necesaria ni obligada, y cuando se da —*El tejedor de Segovia*— es porque, además, el ofensor atenta contra el bien colectivo, no sólo contra un individuo:

Al dejar de funcionar el honor como un mito socio-religioso, Alarcón concentra su atención en el valor ético de la conducta, creando la comedia moral, de costumbres o de caracteres, a la que, convencionalmente, llamaremos «comedia alarcóniana». ²⁹⁸

²⁹⁷. Américo Castro esboza el supuesto de que la venganza dramática es originariamente italiana. *Vid. ibíd.*, pp. 25-29.

²⁹⁸. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 189.

Con el dramaturgo, la razón es la única instructora de la virtud, por lo que sus héroes se verán continuamente contrariados por la moral circundante que no se rige, precisamente, por este supuesto: Alarcón «da una nota sobria y le distingue una desconfianza general de los convencionalismos acostumbrados [...], es de una profunda modernidad».²⁹⁹ En este sentido es por lo que está próximo a la voluntad desmitificadora que arranca de la comedia ática —como comentamos anteriormente— y llega a Maquiavelo —*La mandrágora*— para proseguir con Molière en el asentamiento de un teatro que aportará los cimientos de la sociedad burguesa en oposición al poder real y aristocrático. Ruiz de Alarcón, desde el panorama del teatro áureo español, es un continuador y predecesor de tal logro. Ya analizaremos la influencia shakespeariana en su teatro, pero valga como avanzadilla el que el maestro inglés retome el sarcasmo y el pensamiento maquiavélico —fundamental en la «razón de

²⁹⁹. Juan Ruiz de Alarcón, *Teatro*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1948, p. XXXI.

Estado» de Alarcón—³⁰⁰ para confirmar una fe sin límites en la capacidad humana para obrar, sentir y descubrir; para superar adversidades y dominar su destino. Con Shakespeare nació la fluidez del carácter, la fuerza —y también la destrucción— de la voluntad humana en el teatro:

de hecho, el Renacimiento que Italia será capaz de llevar a cabo en la plástica, en la arquitectura y en la poesía, sólo se realiza a través del teatro en Inglaterra.³⁰¹

Si Borges cree que toda la literatura barroca española se va convirtiendo en máscara, y Ricard Salvat considera que, sobre todo, el teatro; Ruiz de Alarcón, en cambio, es una excepción. Es caso aparte porque escribe para desenmascarar, precisamente, a unos galanes, criados y damas —algún que otro padre también— de condicionantes sociales, e incluso religiosos, que

³⁰⁰. Remito al capítulo III, 3.2.: «El laico escenario de Alarcón y Nicolás Maquiavelo»

³⁰¹. Salvat, *op. cit.*, p. 128.

les impiden comprometerse *humanamente* desde el escenario. Ya va siendo hora que la crítica pierda el miedo al estudio de la «función crítica/catártica» del teatro del XVII español. Técnicas, recursos, etc. bien estudiados están, a la par que la «función celebrativa» de este teatro, pero como reivindica Ruiz Ramón, lo que empieza a ser necesario, hoy por hoy, es investigar cómo materializaron y conjuraron:

mediante la ficción escénica los malos espíritus, sueños, sombras y fantasmas con que la realidad y la imaginación histórica agobian el «inconsciente colectivo», gran maestro del ceremonial de máscaras y disfraces del gran teatro del mundo.³⁰²

Alarcón da juego para ello, he ahí sus protagonistas. Ahora nos queda por dar nombres propios a los caracteres que animan su teatro.³⁰³ Caracteres nacidos al calor del ideario renacentista, el único que

³⁰². Francisco Ruiz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 10.

³⁰³. Lo haremos en el capítulo V.

podía otorgar fuerza individualizadora ante la tipificación o la máscara de los protagonistas de la Comedia Nueva. En sí, la comedia de caracteres alarconiana es una cala más en la evolución que el teatro, desde la comedia ática, emprende en pro del desenmascaramiento, tanto de la *persona* como de la sociedad, después de haber convertido al héroe en culpable.

4.4. ERASMO, CERVANTES, SHAKESPEARE Y RUIZ DE ALARCÓN

El Alarcón «moderno» que con bastante frecuencia encontramos anunciado, nació, como sabemos,³⁰⁴ de la edición que Hartzenbush preparó de sus comedias. Pero fue el entusiasmo de Alfonso Reyes —a menudo tan contrario a las verdaderas necesidades críticas del teatro alarconiano—, volcado en cada trabajo dedicado al

³⁰⁴. Vid. la introducción al presente capítulo.

dramaturgo, el que más ha difundido dicha modernidad.³⁰⁵ Lo cierto es que, si el sector crítico de la otra orilla del Atlántico la ha acatado como característica incuestionable, como el punto de partida para cualquier investigación sobre Alarcón,³⁰⁶ los estudiosos españoles, contrariamente, han sido demasiado reacios a aceptarlo y comprobarlo. Como consecuencia de ello, contamos entre nuestras Historias del teatro clásico español con apartados referentes al dramaturgo en que se propaga con infundada e inexplicable confianza cierta esquividad hacia la obra y el ingenio de Ruiz de Alarcón, y, por lo tanto, hacia la concepción de su modernidad. Lo más llamativo es que se da muestras de criterios que parecen más bien un desquite por el fervor y la falta de pruebas aportadas por los estudiosos americanos defensores, en definitiva, del Alarcón «moderno».³⁰⁷

305. Vid. su «Introducción» a las *Obras completas*.. [Millares Carlo]. En concreto, p. 14 y ss., vol. I.

306. Cfr. con los comentarios que Peña recoge sobre los mismos. Margarita Peña, *op. cit.*, pp. 39-145 y 315-386.

307. Es curioso que Hartzenbush fuera el primero en proclamar que Ruiz de Alarcón era el más moderno entre los

De hecho, el párrafo que vamos a transcribir de una de las mencionadas Historias teatrales elaboradas por la crítica española, solventa, además, con una sintomática y «contumaz» seguridad la controvertida apropiación nacional que el arte de Alarcón viene soportando más como un lastre que no como generoso debate.³⁰⁸ Dice así:

dramaturgos de la primera mitad del siglo XVII, a la vez que fue el primero, asimismo, en abrir el debate sobre su mexicanidad. Todo ello, además, en la edición que preparó de sus comedias completas. Ya en el siglo XX, sin embargo, tanto un asunto como otro sólo han sido dignos de consideración por parte de la crítica americana.

³⁰⁸. Por el contrario, el capítulo que Ignacio Arellano dedica a Alarcón en su *Historia del teatro*, además de quedar enmarcado por la habitual y difundida catalogación (la que estableció Castro Leal) de sus comedias, y por la ya tradicional evaluación que la crítica española hace de su arte dramático —«es uno más de los dramaturgos seguidores de la fórmula de Lope», «monotonía y lisura estética del teatro de Ruiz de Alarcón»..., pp. 281 y 284—, contrariamente, decíamos, a la mejicanidad con que se quiere encerrar al dramaturgo en la siguiente obra que referiremos, Arellano considera como «falso problema» su mejicanismo (p. 281), pero no cita la fuente en que la «historia de ese problema» se zanjó realmente. El artífice fue, nada menos, Antonio

Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) es dramaturgo mejicano, afincado en España. [...] Satírico contumaz de la sociedad que lo rodea, a quien dedica una veintena de comedias, difíciles y antipáticas. Cuando consiguió ser funcionario, se olvidó del teatro. *El tejedor de Segovia* [...], *La verdad*

Alatorre con su contundente artículo —ya citado por nosotros— «Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón», recogido en Parr, *op. cit.*, pp. 11-43. Alatorre cierra su trabajo con la siguiente conclusión:

Nos encontramos, pues, no frente a un problema, sino frente a un *seudoproblema*. Lo que interesa en Alarcón no es tanto su calidad de mexicano —¿real?, ¿discutible?, ¿inexistente?—, sino sus valores intrínsecos como dramaturgo. ¿Qué importancia tiene que se le estudie en las historias de la literatura española al mismo tiempo que en las de la literatura mexicana? ¡Tanto mejor, si esos estudios nos iluminan los valores de un gran escritor! La biografía es un mero accidente.

Alatorre, *ibíd.*, p. 39. La referencia completa del libro de Arellano que hemos comentado es la que sigue: Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

sospechosa [...], como la mayoría de sus textos, comienzan de forma casi chispeante, pero van derivando en sombríos dramas.³⁰⁹

Al margen de ser lacerante, de por sí, el laconismo, lo es, todavía más, lo impropio de su significado. Y lo peor es la emisión de rechazo que se desprende y que nos obliga a trasladarnos a unas páginas que, por desgracia, entremezclan las negativas a considerar a Alarcón como dramaturgo del Siglo de Oro español, junto con insultos despreciables y terriblemente infundados. Mal que nos pese, estamos haciendo memoria de lo que escribió José Bergamín en relación a nuestro dramaturgo. Empieza con la consideración de que su «modernidad» no es, sino, «descenso temeroso de la prudencia», y termina refiriendo lo que sigue:

El teatro, tan justamente vituperado por sus contemporáneos, del intruso Ruiz de Alarcón, se nos

³⁰⁹. César Oliva / Francisco Torres Monreal, *op. cit.*, p. 212.

ofrece ya tocado[...]. Por falta de imaginación suicidaba al teatro lopista, aquel orangutanesco afán sedicente moralizador que le inculcaba su falsificador mejicano [...]. El intruso Ruiz de Alarcón se hizo como el mono de imitación del teatro lopista: el horroroso mono, y así lo vieron en su siglo tan justamente: como deformador y deforme: desformado, desfigurado.³¹⁰

³¹⁰. Bergamín, *op. cit.*, pp. 197-204. Hemos evitado transcribir pasajes mucho más inclementes. Pero atendamos ahora a otro tipo de afirmaciones que, junto a las que acabamos de ofrecer, nos ayudarán a terminar de calibrar entre qué criterios ha tenido que naufragar el teatro de Ruiz de Alarcón, ya que no sólo ha tenido que sufrir el rechazo de ser estudiado en España por considerarlo mejicano, sino que desde México en algún que otro estudio también se le han negado páginas por nacionalizarlo español. Valga como ejemplo Anderson Imbert quien, tras dedicarle dos páginas en su *Historia de la literatura hispanoamericana* declara: «Más espacio deberíamos darle a Alarcón, pero después de todo su teatro pertenece a España», *op. cit.*, p. 97; o el caso de Ralph E. Warner en su reseña a la *Antología de la literatura mexicana* de Carlos Castillo, ya que su crítica a las páginas dedicadas al dramaturgo en esa antología gira en torno a la consideración de que son mero pretexto para «inflar» el volumen: «Alarcón is mexican, by birth and differs from his spanish contemporaries, yet no

Los desaires que recibiera Ruiz de Alarcón, King los justificó por la «desviación» que seguían sus comedias de la «ruta espiritual marcada para siempre por el teatro de Lope», un teatro —dice— esencialmente épico-lírico. Cualidad que podría explicar —prosigue—:

que a los críticos enamorados de Lope, como Guido Mancini-Giancarlo y Carmelo Samonà, les cueste trabajo entender a fondo el teatro de Alarcón; les parece monótono y superficial, y sus moralizaciones les resultan [...] burguesas.³¹¹

Y a propósito de la «oficialidad» dramática de Lope, digamos lo que Genette: «el humor oficial es una contradicción en sus términos».³¹² Por ello, cuando

amount of rationalization can make his work a part of mexican literature even to the extent that the writings of the spanish-born "conquistadores" can be considered», *Hispanic Review*, XIII (1945), p. 363.

³¹¹. King, *op. cit.*, p. 227.

³¹². Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 497.

mejor se comprenden las sugerencias que hablan de un Alarcón «moderno»,³¹³ es al estudiar el modo con que el dramaturgo recrea sus obras en personajes, escenas e ideas de maestros admirados, justamente, por su modernidad; es decir, al estudiar las intertextualidades que animan sus obras: juego «lúcido y lúdico», «intelectual y de divertimento» que conforma, en sí, el verdadero «humor».³¹⁴

Esta «porosidad» entre anteriores estructuras literarias y su obra, el superponerles una «función nueva»³¹⁵ sin recurrir a las *parodias dramáticas*,³¹⁶ es

³¹³. Remitimos a uno de los estudios más precisos dedicados al respecto, el de Rosario Castellanos, «Juan Ruiz de Alarcón: Una mentalidad moderna», *Anuario de Letras*, 8 (1970), pp. 147-172. Castellanos, en este trabajo, parte de seis comedias alarconianas, muy bien escogidas —*La verdad sospechosa*, *El examen de maridos*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *Los pechos privilegiados* y *El tejedor de Segovia*—, para defender, en este caso, vislumbres del nuevo siglo (el XVIII) en la tendencia que sigue Alarcón a sostener el equilibrio entre libertad personal y cumplimiento del orden social.

³¹⁴. Genette, *op. cit.*, p. 496.

³¹⁵. *Ibíd.*, pp. 495-496.

el camino que Alarcón escoge para relanzar textos, mediante el nuevo circuito que había abierto la Comedia Nueva —y a propósito de él—, cuya transfusión nos justifica el empeño en su creación de caracteres, a la vez que clarifica más la intención con que se enfrentaba al escenario del corral de comedia. Lo vimos con Séneca y Maquiavelo. Ahora corresponde hacerlo con dos creadores literarios —Cervantes y Shakespeare— y otro pensador, en efecto. Pero, en este caso, Erasmo está ya indisolublemente unido a Cervantes gracias a los trabajos del erudito Antonio Vilanova.

4.4.1. LA DEFENSA DE ERASMO EN *EL ANTICRISTO*

Ni como dama, ni muchísimo menos como caballero cristiano al modo erasmista, Sofía —ningún otro nombre podía serle tan propicio para luchar contra el Anticristo y vencerlo— ha despertado la menor curiosidad ni sospecha durante todos estos siglos. Aunque, a decir

³¹⁶. *Ibíd.*, p. 176-178.

verdad, parece ser que el día del estreno del drama teológico que protagoniza hubo quienes algo se «olieron». Discúlpese la expresión, pero viene muy a propósito de lo que a continuación vamos a explicar. Góngora, en una de sus cartas, da noticia de lo acontecido en el estreno de *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón:

La comedia, digo el Anticristo, de don Juan de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado. Echáronselo a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio el patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias, y a voces envió un recado al Vicario para que prendiese a Lope de Vega y a Mira de Amescua.³¹⁷

La única explicación que encontramos para justificar el atropello que provocaron el arcediano Mira

³¹⁷. Luis de Góngora, *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, p. 937.

de Amescua y Lope, pariente de la Inquisición, es que no podían consentir que Alarcón llevara a escena según qué herejía, como la célebre de que *Monachus non est pietas*; pasaje del *Enquiridon* que, precisamente, ya había sido condenado como herético por un dominico español antes de imprimirse el libro.³¹⁸ Sin embargo, Alarcón remite a él con la cita literal del famoso pasaje erasmista en boca de un «soldado cristiano» (231a) como anuncia la acotación textual a su salida en escena:

Balán ...si tu valiente mano
 muestra tan airado brío
 contra mí, por ser judío,
 vesme aquí vuelto cristiano.
Cristiano No está el serlo en el vestido.

(231b, II)

³¹⁸. Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 2 vols., p. 224, vol. I. Asimismo, Erasmo, *El Enquiridion o Manual del caballero cristiano*. Edición de Dámaso Alonso y prólogo de Marcel Bataillon, Madrid, C.S.I.C., 1971, p. 411, n. 1.

Y Erasmo, como sabemos, concluía con estas palabras su *Manual del caballero cristiano*:

Yo te digo, hermano, que lo principal de la religión verdadera, que es la christiana, no consiste en meterte a frayle, pues sabes que el hábito, como dicen, no hace al monje. [...] No pienses que está solamente la santidad y culto divino en el manjar ni en el hábito, como te tengo ya dicho, ni en ninguna cosa destas visibles.³¹⁹

A pesar de que el soldado cristiano de Alarcón —a las órdenes del *caballero*, de Sofía— esté anunciado como «soldado cristiano a lo gracioso», en ningún momento ejerce la función cómica mencionada. Sin duda alguna, era un intento de salvaguardar la sentencia erasmista bajo la mención de un rol tipificado —cuya misión era

³¹⁹. *Ibíd.*, pp. 409-413. Téngase en cuenta que en la traducción del Arcediano queda más suavizada la expresión del original, puesto que, como anota Dámaso Alonso, en ésta es «mucho más enérgica y decisivamente [...]: "Monachatus non est pietas"», *ibíd.*, p. 411, n. 1.

esencialmente desmitificadora—,³²⁰ que, en este caso, no llega a ejercer como tal. Aunque sí lo hace Balán, su interlocutor y el gracioso, al modo tradicional, del drama.³²¹ Pero es que él prosigue ofreciendo más indicios de la implicación alarconiana con el erasmismo:

Bal. Fui vencido.

Haré lo que prometí.

Cris. Ven, y el agua del Bautista
del Jordán recibirás.

Bal. De una vez hecho me has
ser cristiano y calvinista.

(232a, II)

Es cierto que, unos versos más arriba, juega con la calvicie con que le deja el cristiano, pero, si después de haber leído los dos últimos versos que acabamos de transcribir, releemos la pregunta que, momentos antes,

³²⁰. Vid. capítulo VI (6.2.), el estudio que hacemos de cómo Alarcón deslinda con entera claridad e intención la figura del donaire tradicional y la del criado-gracioso.

³²¹. Sobre la función que como tal realiza Balán en el drama y el propósito alarconiano con que lo crea, véase el capítulo correspondiente.

formula Balán al cristiano, el «de una vez hecho me has/ ser cristiano y calvinista» cobra una significación bien clara. Transcribamos primero la mencionada pregunta:

Bal. ¿Puede un calvo ser cristiano?

Cris. Sí.

Bal. Pues quien va a serlo empieza,
 ¿no recibe en la cabeza
 el bautismo?

(232a, II)

Más evidente y sutil no podía ser la referencia que Alarcón introduce a propósito de la convergencia que unía al cristianismo de Erasmo y al calvinismo; referencia que sólo se presta a ser entendida como una lanza rota a favor del también condenado por hereje Calvino. A pesar de que éste, a diferencia de Erasmo, fijó su objetivo catequético sobre la consideración de que los hombres sólo pueden ser justificados por la gracia, y no por las obras —lo que suponía el acatamiento de la doctrina de la predestinación, aunque sólo la de unos cuantos elegidos—, no deja de sostener —a pesar de que incurra en una paradoja— de que el hombre no debe renunciar a solicitar misericordia divina mediante la oración interior y el sacramento del

bautismo y la comunión. Sacramentos a los que sólo la fe concede eficacia; si no es así, son, tan sólo, símbolos conmemorativos.³²² En este punto, coincide plenamente con Erasmo. En el *Enquiridion* incide en la importancia del espíritu para «juzgar nuestro propio cristianismo [...] y el bautismo».³²³ En sus *Epístolas*, exclama Erasmo:

¡Cuántos hombres [...] ignoran el voto que han pronunciado en el bautismo, y no han tenido nunca la menor idea de lo que significan los artículos del Credo, la oración dominical, los sacramentos de la Iglesia!³²⁴

El propio Bataillon quiere salvar las diferencias entre Savonarola y Erasmo, citando un pasaje de *De simplicitate* del primero de ellos, donde queda recogido de nuevo la importancia del bautismo:

Son cristianos, nos dice Savonarola, aquellos que imitan a Cristo, o que por lo menos han prometido

322. Cfr. José Ma Valverde, *op. cit.*, pp.108-110.

323. Bataillon, *op. cit.*, p. 232, vol. II.

324. *Apud ibíd.*, p. 157, vol. II.

imitarlo en el momento de su bautismo. Si posteriormente no lo imitan, son cristianos sólo de nombre, y no de hecho.³²⁵

Además, cómo no comprender y justificar la proximidad que pudiera sentir, también, Alarcón respecto a Calvino, si el jurista francés fundamenta su postura conciliadora entre el poder absoluto de Dios y el libre albedrío en el racionalismo que infunde, esencialmente, al nuevo replanteamiento que hace de la Reforma; lo que, a su vez, le ha valido ser considerado como «el verdadero fundador de la religión del mundo moderno».³²⁶ Cuando estudiamos a Séneca en Alarcón, intentamos demostrar que la importancia de la razón en su teatro radica en el acatamiento de la filosofía del pensador romano, y Calvino, precisamente, cuando inicia su labor de reforma del camino abierto por Lutero, escribe un *Comentario al «De clementia»* de Séneca, con que poner de relieve los puntos de contacto entre el Evangelio y el estoicismo.

325. *Ibid.*, p. 194.

326. José Ma Valverde, *op. cit.*, p.108.

Razón y fe fueron el estandarte de erasmistas como Bartolomé Carranza, pero, en cuanto a la fe, se trataba de la «“fe viva” [...] que Erasmo había caracterizado sumariamente como “inseparable compañera de la caridad”». Caridad cristiana o clemencia seneguista —la que interesó a Calvino— que confluyen en un mismo punto. Escribe Séneca a Nerón:

¡Oh, Nerón César!, [...] el verdadero fruto de las buenas obras sea el haberlas hecho, y no exista galardón alguno digno de las virtudes que esté fuera de ellas mismas.³²⁷

Y la caridad proclamada por Erasmo, Juan de Valdés la magnificó como generador de buenas obras, «puesto que, según él, éstas no son la causa de la justificación, sino su efecto».³²⁸

El mismo Carranza que acabamos de nombrar nos sirve de ejemplo de cómo enlazar en un catequismo a Calvino

³²⁷. Séneca, *op. cit.*, p. 231a.

³²⁸. Bataillon, *op. cit.*, p. 108.

con el *Monachatus non est pietas* erasmista,³²⁹ tal y como propone Alarcón en el diálogo entre Balán y el soldado cristiano. Por este motivo, y llegado este punto, incluso parece que Balán invite a ser considerado como el portavoz del calvinismo —recordemos, junto a sus versos, cómo aparece caracterizado: calvo—, y el soldado cristiano, del erasmismo, para terminar aunados mediante el sacramento del bautismo. Ciertamente, no parece demasiado aventurada dicha propuesta. Como tampoco nos lo parece el ofrecer el dato de que en la biblioteca particular de Olivares compartían estantería las obras de «Calvino (pero no las de Lutero), así como unos trece libros de Erasmo incluidos en el *Índice*, junto con una serie de escritos erasmistas o heterodoxos, entre ellos el famoso *Catecismo* de Bartolomé Carranza».³³⁰ Y, además, con el consentimiento «del Inquisidor General, el nuncio de la Santa Sede, y del legado papal [...], el cardenal Barberini».³³¹

329. Vid. *ibíd.*, pp. 103-108.

330. Elliott, *El conde-duque...*, p. 50.

331. *Íbid.*

Retomando a Sofía, digamos que su hermano sólo aparece en el drama para reiterar lo que a los heterodoxos perseguidos se les llamaba -«locos»-:³³² «sin duda, ha perdido el seso» (211b, II). Aunque, finalmente, arrepentido, termina por «venerarla»:

Sagrado aliento la inspira,
y mi fe, con tales muestras,
la que por loca lloraba,
por profetisa venera.

(212a, II)

Respecto a la lucha que sostiene Sofía contra el Anticristo, remitimos al estudio que realizamos en el capítulo V en torno a la dramática predestinación de la alegoría del mal. Allí ya dimos cuenta del precioso baluarte erasmista que defiende al caballero cristiano

³³². Vid. el «Prólogo» que escribe Valente a: Miguel de Molinos, *Guía espiritual*. Prólogo y notas de José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 1989, pp. 7-21. ¿Y considerarlo una referencia al *Elogio de la locura*? Lo anotamos, sin más, en espera de poder decir algo al respecto en otro trabajo.

vuelto a lo femenino: el libre albedrío.³³³ Ahora, añadimos que la defensa de Erasmo del libre arbitrio se hace desde «el sentido común» y «la moral», desde «su puesto de hombre» al que no renuncia nunca.³³⁴ Defensa, en suma, que está en abierta oposición a la reivindicada predestinación de «un Dios que, apoderándose de Lutero —como en otro tiempo de San Agustín—, le ha hecho medir para siempre su nada».³³⁵

Al estudiar el senequismo en Alarcón, iniciábamos el trabajo diciendo que el cristianismo agustiniano no podía ser ninguno de los ejes en torno a los que giraba el universo dramático de Ruiz de Alarcón. Comprendido su teatro, vista la propuesta cristiana de Erasmo que defiende en *El Anticristo*, a la que cabe sumar el dios interior del que Séneca nos habla,³³⁶ ¿cómo no considerar al dramaturgo como un continuador de ese «camino del clasicismo» que empieza a abrirse a partir

333. Capítulo V (5.8.).

334. Bataillon, *op. cit.*, p. 176, vol. I.

335. *Ibid.*

336. En concreto en sus Cartas LXV y LXXXIII, y en su libro *De los beneficios*.

de la segunda mitad del siglo XVI, a través del cual «las literaturas modernas aspiraban a racionalizarse»? El terreno ya estaba abonado por «los humanistas discípulos de Erasmo, que buscan a su vez una literatura verdadera, es decir, satisfactoria para la razón, y al mismo tiempo moral». ³³⁷

Al final, tenemos que concluir con la enérgica reivindicación del Profesor Antonio Vilanova:

Es preciso afirmar de una vez para siempre que el pensamiento erasmista, depurado de sus resabios de heterodoxia, vive soterradamente en el seno del pensamiento español de la Contrarreforma, y lo que es más importante, como parte integrante del mismo, adaptado a su más pura ortodoxia y como germen fecundo de su inspiración. ³³⁸

Quizá el estreno de *El Anticristo* fue saboteado por un exceso de los tramoyistas que, a lo mejor, recargaron demasiado de azufre las redomillas por temor a no hacer

³³⁷. Bataillon, *op. cit.*, p. 391, vol. II.

³³⁸. Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 13.

verosímil la presencia del Anticristo. Si no, ¿cómo explicar que quien permite que el erasmismo deje huella en su *Peregrino en su patria*³³⁹ se atreva a condenar a otro autor marcado por la misma influencia? Respecto a Alarcón, a la luz de todas sus obras, no hallamos en él atisbo alguno de inconsecuencia, en el caso de que Lope incurra en ella.

**4.4.2. EL SEMEJANTE A SI MISMO: HIPERTEXTO DE EL
CURIOSO IMPERTINENTE**

Es incomprensible que, sólo a través de una lectura limpia de prejuicios críticos, pueda resurgir el rostro de un Alarcón irónico y crítico con sus personajes;³⁴⁰ de un dramaturgo que pone en jaque el

³³⁹. *Ibíd.*

³⁴⁰. De toda la bibliografía manejada sobre Ruiz de Alarcón, en sus trabajos sólo hacen hincapié en estas cualidades del dramaturgo: Navarro Durán, Vega García-Luengos y Ángel Valbuena Prat. Para los títulos de sus trabajos, remitimos a la «Bibliografía».

destino de los tipos de la comedia de enredo. Todas sus comedias —excepto *La cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla*— esconden una voluntad y una intención, una toma de conciencia sobre el teatro en sí —he ahí la evolución o aprendizaje del héroe— que, en el siglo XVII, con especial énfasis, equivale a decir sobre la vida misma.³⁴¹

Y ello, en gran parte, gracias a Cervantes. En el *Quijote*, sobre todo, dramatizó «uno de los problemas centrales que inquietaron el pensamiento moderno»:³⁴² el problema del *engaño a los ojos*. Pero, al mismo tiempo, su propio genio no dejó de ofrecer solución: «el mundo de Cervantes se resuelve en puntos de vista, en representación y también en voluntad».³⁴³ Navarro Durán, en su estudio sobre *La prueba de las promesas*, en el apartado que dedica a la relación de intertextualidad

³⁴¹. Vid. el interesantísimo itinerario que sigue Antonio Vilanova en su estudio de «El tema del gran teatro del mundo», Antonio Vilanova, *op. cit.*, pp. 456-499.

³⁴². Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, p. 88.

³⁴³. *Ibíd.*

que guarda la comedia de Alarcón con el ejemplo XI de *El conde Lucanor*, además de comentarnos que «la mirada hacia atrás y la asunción de la literatura de los siglos anteriores era entonces un hecho poco frecuente»,³⁴⁴ nos brinda una feliz convergencia entre Cervantes y Alarcón con que abrirle camino a este apartado:

Cervantes nos da en su entremés *El retablo de las maravillas* una nueva versión del ejemplo XXXII [...] del mismo *El conde Lucanor*. La mirada destinada a lo inexistente en una y otra obra, desde el miedo a ser señalados como indignos, es una crónica de la realidad cotidiana contemporánea. En la obra de Ruiz de Alarcón, se laiciza la historia, y el cuento se transforma genialmente en una eficaz y compleja obra dramática. Como ejercicio de intertextualidad y de reconversión de un breve relato a un género literario distinto —Cervantes al fondo—, es un espectáculo sumamente contemporáneo.

344. Rosa Navarro Durán, «La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón: el espacio de la ilusión y la ambición castigada», *Doce comedias buscan un tablado. Cuadernos de Teatro Clásico* (nº 11), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, pp. 87-101, p. 88.

La tradición literaria renovada ofrece además una lección universal sobre la condición humana.³⁴⁵

Las paredes oyen es otra comedia ejemplar que tiene una intriga sujeta a las apariencias y la realidad, literalmente. Ana, la dama protagonista, se deja seducir, en un principio, por la apariencia del apuesto don Mendo, pero se casará, al final, con el feo don Juan. La pregunta de por qué con él encuentra respuesta en el hecho de que sea una comedia de carácter con todo lo que ello supone y que llevamos expuesto a lo largo de nuestro trabajo. Como galán, Juan es feo, pero su *virtud*, su *honestidad*, lo convierten en el galán protagonista por estas cualidades humanas que Séneca considera como las únicas.³⁴⁶ En cambio, la carencia de «virtudes naturales» que sufre Mendo, le debilita, le induce al error y, en consecuencia, a un pésimo desenlace.

³⁴⁵. *Ibíd.*

³⁴⁶. *Vid.* nuestro capítulo III (3.2.).

Américo Castro, a propósito del ingenio cervantino, comenta que:

se lanzó a presentarnos el dramático devenir de los pecados y las virtudes naturales [...] dentro de un sistema de moral autónoma. Con serena grandeza discurren las creaciones de Cervantes por el universo de las pasiones y de los destinos. Entre esos seres, los hay que tienen ante sí un porvenir esplendoroso; otros, en cambio, contienen en su seno elementos destructores que les harán sucumbir.³⁴⁷

Y entre estas dos clases de seres se pueden disponer las damas y galanes alarconianos. Entiéndase por pecado en Cervantes no lo que perdonaría el católico, sino aquello que, por un «gusto» a «lo cotidiano»,³⁴⁸ llama la atención, asimismo, de Alarcón: el error, la insensatez y la obstinación «en amar a

³⁴⁷. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, pp. 356-357.

³⁴⁸. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. LXIII.

quien no nos ama». ³⁴⁹ Ambos, a pesar de que se les tachó de envidiosos de la pluma del Fénix, ³⁵⁰ comparten la opinión ajena de ser dramaturgos volcados a la crítica —el primero— y a lo moral —el segundo— por carecer del lirismo propio del *monstruo de naturaleza*. ³⁵¹ Pero, difícilmente, el substrato senequista les podía permitir las licencias dramáticas de Lope, a pesar del aspecto estoico al que se opone Cervantes, y que, Alarcón, en cambio, resuelve con ese verdadero humor a que da pie las intertextualidades, según Genette. Más adelante tendremos la oportunidad de adentrarnos en ello a propósito de *El semejante a sí mismo*.

En las comedias de Alarcón, la trama se tensaba por la presión de dobles fuerzas —Fortuna/Cupido;

³⁴⁹. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, p. 358.

³⁵⁰. En el caso de Cervantes, valga como testimonio el prólogo a la segunda parte del *Quijote*, y para Alarcón, vid. King, *op. cit.*, p. 227.

³⁵¹. En Cervantes, la ausencia de lirismo es señalada por Américo Castro, *op. cit.*, p. 53, y en Alarcón, por Jiménez Rueda, *op. cit.*, pp. 135-136.

Fortuna/ingenio; mentira/verdad; amistad/traición; justicia/tiranía; libertad/predestinación— que acaban por agrupar al elenco de personajes en enredosos y embusteros, o bien, en ejemplo de una moral estoica. A este último grupo pertenecen, como sabemos, los galanes principales; héroes porque son liberadores de sí mismos, y no dependen ni de Marte, ni de Cupido, ni de Fortuna, sino de su voluntad. Pensamiento que sitúa a Alarcón junto a Cervantes por el hecho de dejar al margen principios religiosos en lo que a la moral se refiere.³⁵² La razón, obra tras obra —en cuanto al orden de nuestro índice—,³⁵³ se adueña de los tipificados galanes de sus comedias de enredo para humanizarlos y convertirlos en caracteres. Con esta transformación mediante el único bien que posee el hombre —la razón—,³⁵⁴ el dramaturgo se interroga, a su vez, la suerte de numerosos galanes de la Comedia Nueva. Ejercicio

352. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, p. 322.

353. Vid. el «Apéndice».

354. Séneca, *op. cit.*, p. 767b.

frecuente en Alarcón que, mediante la metateatralidad, persigue un distanciamiento entre la comedia y sus personajes, convirtiéndolos en seres de teatro autoconscientes y reflexivos de su propia realidad, al modo cervantino.

En el capítulo I, explicamos la postura reformista de Alarcón que quedó descubierta en aquellas dos quintillas que, en 1618, escribió para los *Proverbios morales* de Cristóbal Pérez de Herrera, una de las primeras figuras representativas del celo reformista del momento. En uno de los poemas, el dedicado al autor, Alarcón alababa, especialmente, el que Pérez de Herrera hubiera sabido escribir un libro a su «patria doliente» en que «confeccionáis sabiamente/ la dulzura y el provecho».³⁵⁵ He ahí —cómo no— el *docere et delectare* que intentará armonizar en cada una de sus

³⁵⁵. Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Millares Carlo], p. 390, vol. III.

obras;³⁵⁶ tal y como aconsejaba el cura del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*:

este fin se conseguiría mucho mejor, sin comparación alguna, con las comedias buenas que con las no tales; porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar, la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciese dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario agora se representan.³⁵⁷

³⁵⁶. Vid. del capítulo IV el apartado titulado «El nacimiento de un héroe culpable» (4.1.), donde se indagan las causas y necesidades de la impronta horaciana en el Siglo de Oro.

³⁵⁷. *Quijote*, I, 48, pp. 524-525.

Este precepto es el que nos aproxima al teatro de Alarcón, el que nos permite valorar su obra, y no el precepto de la Comedia Nueva que Lope elaboró en torno al *gusto*. Si bien Ruiz de Alarcón acata el *Arte nuevo* para acercarse al vulgo, a una «comunidad necesitada» de «honesta recreación», lo hace movido por el férreo compromiso que adopta con el programa político olivarista de la reformatión: escenificar vicios, errores y destinos malogrados, en pro de una deseada enseñanza y reforma moral.³⁵⁸ De otra manera no se puede comprender su teatro. Ni tampoco el prólogo a sus comedias, en el que dice «El autor al vulgo»:

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas Comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio, y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me

³⁵⁸. Vid. capítulo I.

vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar.³⁵⁹

Su postura ante la ecuación *justo-gusto* no puede ser más explícita, como tampoco más irónica la historia que, si por un lado, ha permitido que Alarcón fuese admirado, en su tiempo, por un paladín del teatro del Fénix, por otro, le ha hecho sufrir la incomprensión de un amplio sector de la crítica. Américo Castro, sin embargo, supuso que Cervantes habría comprendido a Alarcón, por lo menos «el exabrupto»³⁶⁰ de su prólogo. A modo de preámbulo, antes de pasar a hacer la crítica «de las comedias que ahora se representan», el canónigo, interlocutor del cura, dice:

que es más el número de los simples que de los prudentes, y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios,

³⁵⁹. Ruíz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], p. [3] s. n., t. I.

³⁶⁰. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, p. 49.

no quiero sujetarme al confuso juicio del
desvanecido vulgo.

Para proseguir, respecto a las comedias, con que:

el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las
aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y
los autores que las componen y los actores que las
representan dicen que así han de ser, porque así
las quiere el vulgo, y no de otra manera.³⁶¹

Tanto la provocación alarconiana como la crítica cervantina lanzan dardos contra los famosos versos de Lope: «y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto». ³⁶² Y por si aún queda sombra de sospecha de posible ambigüedad en la participación de Alarcón en la fórmula de la Comedia Nueva, se esclarece inmediatamente con la conclusión del discurso del canónigo: «no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que

³⁶¹. Quijote, I, 48, p. 521 y 521-522.

³⁶². Lope de Vega, *El arte nuevo...*, p. 285.

no saben representar otra cosa». ³⁶³ En definitiva, confeccionar «sabiamente/ la dulzura y el provecho». Desde sus primeras comedias hasta las últimas, no hay ninguna de la que no pueda extraerse un *ejemplo*; todas advierten con los embustes y enamoran con la virtud. Pero alegrar con las burlas también le preocupaba, por eso se esfuerza en escribir comedias artificiosas y bien ordenadas. ³⁶⁴

Una cuidada elaboración se puede encontrar en cualquiera de sus comedias, incluso en las más tempranas, como *El semejante a sí mismo*. En ésta, a diferencia de comedias posteriores, no consigue unificar forma y acción. En cambio, alcanza a sostener una acción centrífuga, y, como indicio de lo que será un rasgo característico en su teatro, a precisar y dar relieve al resto de personajes secundarios, aun

³⁶³. *Quijote*, I, 48, p. 522.

³⁶⁴. A lo largo del capítulo V, conforme se analizan los caracteres, se va explicando la técnica dramática con que Alarcón construye cada una de sus comedias. Igualmente lo hacemos en el capítulo VII con *La manganilla de Melilla* y *La cueva de Salamanca*.

manteniendo la unidad de acción. Consecuencia del equilibrio con el que distribuye las diferentes escenas y la lógica con la que traba las tramas dramáticas. Y a propósito de *El semejante a sí mismo*, tenemos el deber de revelar una serie de testimonios que, seguramente, han afianzado la falta de interés que Alarcón ha suscitado en el mundo de la crítica española, por estar relacionados, precisamente con Cervantes.

Adolfo de Castro no leyó detenidamente a nuestro dramaturgo, sólo lo hizo bajo la óptica de su tesis que consistía en demostrar que Alarcón fue el fingido Avellaneda. Llegó hasta el extremo de negar evidencias más trascendentes de lo que en un principio se puede sospechar: si bien reconoce que *El semejante a sí mismo* toma «el pensamiento» de *El curioso impertinente* cervantino, unas cuantas páginas más allá, ofrece como prueba «de malquerencia entre Cervantes y Alarcón» el que, a diferencia de la mayoría de dramaturgos, no aludiera «en ninguna de sus comedias» ni «a Cervantes

ni al *Ingenioso Hidalgo*». ³⁶⁵ Y todo, según él, como desquite al supuesto intento de Cervantes de silenciar el nombre de Juan Ruiz de Alarcón en su *Viaje del Parnaso*. De Castro no tuvo en cuenta tampoco que difícilmente podía Cervantes referirse a Alarcón en 1614, cuando el dramaturgo todavía no había logrado hacerse con un lugar en los círculos literarios. ³⁶⁶ Además, semejante hipótesis de malquerencia entre ambos se desvanece cuando, leído *El semejante a sí mismo*, se concluye que es un homenaje al maestro que escribió el *Quijote*.

Pero, además, se trató también de una provocación. El ingenio de Cervantes provocó al de Alarcón, haciendo posible que el *Quijote* pasase a ser hipotexto ³⁶⁷ de *El semejante a sí mismo*. Alusiones directas e indirectas a personajes y situaciones de la obra cervantina asientan la intertextualidad entre ambas obras. Juan es el

365. Adolfo de Castro, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores, 1874, pp. 257 y 277.

366. Vid. King, *op. cit.*, pp. 155-197.

367. Genette, *op. cit.*, p. 14.

«celoso impertinente» (120a, I) de la comedia y Sancho, el gracioso, que le dice a su señor, con un humor semejante a su homónimo cervantino, que, con sus celos, se comporta como «Sancho y su rocín» (128b). Y el *metafísico estáis* que le dice Babieca a Rocinante, Alarcón lo trueca por un «satírico, Sancho, estás» (128b) que Juan le dice a su criado por las burlas que éste hace de las mujeres interesadas. Todos los galanes arriesgan a sus parejas con tal de satisfacer la curiosidad del caballero, ya que la amistad -carísima para Alarcón- es «virtud divina», según el monólogo que Juan pronuncia para cerrar la introducción de la obra. Soneto-monólogo que puede considerarse elogio a la «santa amistad» (112c) que bautizaba a Anselmo y Lotario con el «dulce nombre como el de ser llamados *los dos amigos*». ³⁶⁸ Pero lo que convierte a la comedia alarconiana en un hipertexto de la novela es el ser una «amplificación» ³⁶⁹ de las últimas palabras con que el

³⁶⁸ Quijote, I, 33, p. 354.

³⁶⁹ Genette, *op. cit.*, p. 338.

cura de la venta concluye su lectura del *Curioso impertinente*:

-Bien -dijo el cura- me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.³⁷⁰

A Alarcón no sólo no le descontentó, sino que, tomándose este comentario como un desafío, quiso demostrar a lo cómico cómo un galán puede llegar a ser tan necio como un desposado. Y ningún lugar mejor para hacerlo que en el escenario de una comedia de enredo, donde, además, podía rendir tributo al gusto del cura porque en ese espacio ninguna experiencia resulta «costosa» para un galán principal, en este caso, Juan -de los pocos a quien deja solo, por torpe, sobre las

370. *Quijote*, I, 35, p. 400.

tablas sin ocultarse tras él como acostumbra—. Celos y amistad, y la tentación de transgredir esta última: móviles de los personajes de la novelita de Cervantes y de la comedia de Alarcón. Pero lo que en aquélla se construye sobre la linealidad narrativa que conduce a los personajes a un final amargo, trágico e irreversible, en ésta se hace sobre lo imprevisible del enredo, que dibuja una estructura circular que retoma, al final, el orden alterado por las pasiones de los personajes. Hecho por el cual resultan poco convincentes las palabras de Castro Leal que definen esta comedia como un simple «desarrollo mental de una narración literaria», en que Alarcón sólo funde «el semejante a sí mismo», el amante que duda y el amigo que comprueba», quedando la comedia convertida en una mera «farsa» de «la historia del *Curioso impertinente*». ³⁷¹ Comentario como éste incurre en cierto afán de clasificar y justificar las comedias de nuestro dramaturgo con prontitud. Estimaciones que, en lugar de abrir expectativas ante su obra, la han sepultado entre

371. Castro Leal, *op. cit.*, pp. 98-99.

clasificaciones vagas y, la mayoría de las veces, poco demostrables. En este caso, no sólo Juan encarna a Anselmo y Lotario, sino que la figura de este último es compartida, a su vez, entre Leonardo y Diego. En el primer acto se deja dicho por el propio Juan, que él no podrá hacer de amante celoso y de «amigo que comprueba» si no le ayudan Leonardo y Diego, lo que obliga al espectador a pensar que la vida de éstos igualmente se verá alterada por los cambios de identidades que tendrán que fingir. Alteraciones que tambalearán los planes de Juan:

Juan ¡A qué de engaños se obligan
 los que emprenden un engaño!
 ¡Y qué de daños de un daño
 es forzoso que se sigan!

(125a, I)

El poliptoton con que juega para expresar su pesadumbre es el mismo con el cual Alarcón complica el triángulo del *Curioso impertinente*: las consecuencias que sufre Juan a causa de su curiosidad derivan en otras semejantes por las que han de pasar los galanes que participan en su plan. Disfraces, parejas cruzadas, escondites, ingenio y burlas convierten el recuerdo de

las desgraciadas vidas de Anselmo, Lotario y Camila en una comedia de enredo que, por el género en sí, y por la multiplicación de personajes ante una misma situación –y en consecuencia, por la suma de ocurrencias–, perdona a un manojo de vidas de la tragedia. El teatro es el que les salva –viene a decir Alarcón al cura de la venta–, pues aunque Juan, aprendida la lección de Anselmo, quiera prevenirse de que su dama se enamore de otro representando él mismo el papel de tercero, demuestra que su «caso», a pesar de ser galán soltero, tampoco se «puede llevar». Al igual que Cervantes con Camila –aunque en este caso Ana no esté casada–, Alarcón no la condena por liviana, como podría haber hecho ante la mudanza de la dama frente al Juan disfrazado. Incluso la disculpa convirtiéndola en mujer ingeniosa, capaz de burlar la impertinencia del celoso galán, como se aprecia en su último parlamento. Sus caprichos amorosos no reciben penas ni castigos porque, como Cervantes creía, «una mujer es o no fiel [...] en virtud del juego natural de

las pasiones»,³⁷² que es, precisamente, en lo que se basa Alarcón a la hora de crear a Ana. Camila se dirige hacia el adulterio conducida por Anselmo, porque es él quien rompe el equilibrio del que dependía la honestidad de su mujer. Juan hace lo mismo con la dama. Ésta es la enseñanza. Aunque cabe un ligero matiz que tiene que ver con el estoicismo, como anunciábamos páginas más arriba, y con «el engaño a los ojos».

Américo Castro comenta en una anotación a pie de página al capítulo sobre el matrimonio en Cervantes, que Anselmo, por su concepto de la virtud, «piensa como un estoico; sus argumentos son los de Séneca» que confieren «la actitud racionalista» del mismo.

Cervantes, por el contrario, admite que la virtud puede florecer plenamente dentro de las armonías vitales. Este es el aspecto del estoicismo a que Cervantes se opone...³⁷³

358.

372. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, p.

373. *Ibíd.*, p. 381, n. 2.

Alarcón, en cambio, aunque hayamos demostrado que los móviles de su dama están condicionados por la sinrazón del galán, juega «lúcida y lúdicamente» —remitimos a la definición que al principio dábamos de *intertextualidad* según Genette— con el fingimiento y disfraz del protagonista, por lo que su prometida es vulnerable al amor de un tercero porque le recuerda a Juan —aparición y realidad fundidas en un sólo sujeto—. De esta forma, el dramaturgo queda a medio camino entre Séneca y Cervantes, porque ni se opone al primero en cuestiones de «castidad» ni secunda al segundo en cuanto a la virtud floreciente entre «armonías vitales». Tampoco ofrecerá en su teatro más oportunidades como ésta con que poder esclarecer su posición en cuanto a la fidelidad entre parejas ya comprometidas.

Lo cierto es que Alarcón no «desarrolla» la narración cervantina, lo que quiere es jugar con los vectores que la construyen. Y quiere jugar porque, ante todo, posee una concepción irónica y lúdica del personaje de comedia de enredo. Por eso mismo le construye estructuras dramáticas perfectamente elaboradas, muy pulidas, para que pueda perderse con comodidad —si se me permite— entre la selva de

fingimientos y trazas. Nadie mejor que él para convertir en farsa la triste historia de los dos amigos.

Como apunte al amor femenino, Américo Castro llama la atención sobre Cervantes diciendo que «nadie ha expuesto con tanta profundidad ideal y artística la doctrina de la libertad de amar en la mujer», claro está, «bajo toda aquella discreción a que obligaba la Contrarreforma».³⁷⁴ En relación a esto, sí podemos asegurar que reflejo cervantino es el que las damas alarconianas protagonistas —las que no recurren a las trazas para conseguir sus amores, sino las que, por naturaleza, se sienten unidas a un galán— sean las que reivindiquen el libre albedrío como «'derecho a seguir sin entorpecimiento su destino'», siendo la voluntad «el estímulo vital» que «incita a determinarnos según nuestro carácter y naturaleza propios».³⁷⁵ Esto vendría a contradecir lo que se ha sostenido respecto a la

374. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, pp. 359 y 358.

375. *Ibid.*, p. 335.

mujer en la comedia de Alarcón.³⁷⁶ y de lo que nos ocupamos en el capítulo VI.

Pero la intertextualidad con Cervantes se prolonga. En *La cueva de Salamanca* alarconiana encontramos referencias a dos de los entremeses cervantinos, al de *La cueva de Salamanca* y al de *El viejo celoso*, cuando, en el segundo acto de la comedia, don Diego entra en casa de doña Clara metido en un cajón; y -de nuevo- una alusión al *Quijote* cuando Clara y su criada Lucía lo abren y encuentran una estatua con cabeza «de color de metal» que contesta a todo aquello que se le pregunta. También en el acto tercero, cuando don Diego interroga a tres presos sobre la causa de sus encarcelamientos y los libera por considerarlos inocentes.³⁷⁷

Y en Sevilla, un 4 de julio de 1606 -Alarcón apenas tenía veinticinco años-, participó en la

³⁷⁶. Vid. Jiménez Rueda, *op. cit.*, pp. 215-217. De ello nos ocuparemos en el capítulo VI.

³⁷⁷. Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], pp. 158, 159 y 163, t. I.

organización de una fiesta en San Juan de Alfarache, en la que se realizó un torneo revestido de ecos *quijotescos*. Fue el famoso día en que nuestro dramaturgo hizo de «Don Floripando Talludo, Príncipe de la Chunga». ³⁷⁸ Aureliano Fernández-Guerra sostuvo que el anónimo Secretario que escribió una suerte de relación de lo allí ocurrido a Diego de Astudillo fue Cervantes, pero tal atribución parece no aceptarse. ³⁷⁹ Luis Fernández-Guerra desarrollará la hipótesis anterior, haciendo coincidir a Cervantes y a Alarcón como maestro y discípulo. Y es aquí donde se abren las preguntas.

³⁷⁸. King, *op. cit.*, p. 138. Vid., también, Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 70.

³⁷⁹. Miguel de Cervantes, *Carta a D. Diego de Astudillo Carrillo, en que se le da cuenta de la fiesta de San Juan de Alfarache el día de Sant Laureano*. Manuscrito de la Biblioteca Colombina, publicado e ilustrado por D. Aureliano Fernández-Guerra, Madrid, Rivadeneyra, 1864. Apud Luis Fernández-Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, p. 417. Respecto a la reticencia de la crítica a aceptar la atribución a Cervantes, vid. King, *op. cit.*, p. 135 y Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 257.

Hasta ahora hemos intentado demostrar que Alarcón había leído a Cervantes, lo que obliga a aceptar la afirmación de Luis Fernández-Guerra de que el dramaturgo leyera el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*. Lo que resulta un tanto conflictivo —para nuestros deseos y la realidad— es creer que se conocieran personalmente. Dice Fernández-Guerra:

No es posible, pues, que Alarcón, sintiendo dentro de su mente la inspiración dramática, dejase de ambicionar la corona con que le brindaba este capítulo del *Quijote*. Yo le veo acudir al gran maestro en cuanto lee tan seductora doctrina, y pedirle consejo y guía. Pendiente de los labios del anciano generoso, todo afabilidad y dulzura, debió estar Alarcón oyendo el verdadero arte dramático y guardando en su memoria y entendimiento las reglas que supo tan bellamente practicar después, y que le han valido el desagravio y unánime aplauso de los siglos. [...] Con poco que se medite hallaremos, primero la pauta en Cervantes, y luego en D. Juan la aplicación y feliz experiencia del precepto. Y si contemplamos unidos a estos dos hombres [...] de ningún modo puede ser arbitrario estimar a Ruiz de Alarcón discípulo de Cervantes, no sólo formado en

la lectura de sus obras, sino inmediatamente en su doctrina oral, activa y fecundizadora.³⁸⁰

Mal que nos pese, Alarcón no pudo conocer personalmente a Cervantes.

Y es lástima que no se hayan tratado. Ambos coincidían en la manera de pensar sobre cosas fundamentales de la vida, como discrepaban de la de otros contemporáneos. Se habrían entendido bien...³⁸¹

Los dos compartían una *diferencia* dramática que les distanciaba de Lope. Con el transcurso del tiempo se ha elegido la palabra «extrañeza» y el sintagma «frustración genial»³⁸² como invitación a plantearnos, respectivamente, el teatro alarconiano y el cervantino,

³⁸⁰. Luis Fernández-Guerra, *op. cit.*, p. 46.

³⁸¹. Jiménez Rueda, *op. cit.*, pp. 257-258.

³⁸². Expresión, la de «extrañeza», de Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 37; y Francisco Nieva, «El teatro de Cervantes, una frustración genial», en *Teatro clásico español*, II Jornadas de Almagro, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. 191-202. Apud Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 47.

bien como «variante» -en el caso del primero-, o como «alternativa» -en el segundo-, dentro del arte nuevo de hacer comedias en el XVII. A pesar de la advertencia de Luis Fernández-Guerra de que no nos dejáramos «argüir con la vulgar opinión de que Cervantes era un escritor dramático mediano»,³⁸³ así sucedió. Sin embargo, hay estudiosos que intentan demostrar que lo que pretendió con las novelas de caballería, lo quiso también realizar con el modo de hacer comedias en su tiempo: ridiculizar el «modelo de vida a imitación del arte» que «era, ideológicamente, proyectado sobre el "vulgo" de los corrales, que, de ese modo, recibía, como supuesto reflejo, lo que no era sino pura y simple manipulación. En ello radicaba, en gran medida, la aportación de quien él definiera como "monstruo de naturaleza"». ³⁸⁴ Para Cervantes lo peor que le podía suceder a la comedia era permitir que la ideología

³⁸³. Luis Fernández-Guerra, *op. cit.*, pp. 46-47.

³⁸⁴. Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*. Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, p. 79.

mercantilista primase sobre la artísticidad de la obra, sobre su autonomía:

pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide». ³⁸⁵

Lope reconocía hacerlo en una carta al Duque de Sessa: «si [...] algunos piensan que escribo por opinión desengañeles Vm. y dígales que por dinero». ³⁸⁶ Por eso, teatro *alternativo*, el de Cervantes. El de Alarcón, en cambio, resulta todo un desafío: si es variante del arte nuevo será porque supo fluir tanto por el cauce de la maestría técnica de Lope, como por el de la preceptiva de Cervantes. El primero le enseñó a adiestrar la trama mediante un arte popular que se impuso; el segundo, a

³⁸⁵. *Quijote*, I, 48, p. 525.

³⁸⁶. Apud José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 108.

ejercitar artísticamente el compromiso intelectual que había adquirido como dramaturgo.

4.4.3. SHAKESPEARE Y LA DOXA DEL «GUSTO» EN EL EXAMEN DE MARIDOS

Dentro de la referida tendencia clasicista que se inicia a partir de la segunda mitad del XVI, y de la que hemos considerado heredero a Alarcón, se sabe que una de sus manifestaciones es la acogida del género pastoril. Muy posiblemente esta manifestación justificaría los «ecos [...] insistentes»³⁸⁷ que de la *Diana* de Montemayor suenan en la comedia de Shakespeare *Como gustéis*. Sobre todo, si tenemos en cuenta que «el Renacimiento que Italia será capaz de llevar a cabo en la plástica, en la arquitectura y en la poesía, sólo se realiza a través

³⁸⁷. William Shakespeare, *El mercader de Venecia / Como gustéis*. Edición y traducción del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Conejero. Versión definitiva de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1995, p. 18 de la «Introducción».

del teatro en Inglaterra»³⁸⁸ con el drama elisabetheano, del que Shakespeare es su maestro. Y, otra vez más, el humanismo al fondo como áncora que sujeta cualquier caso de intertextualidad en Alarcón.

Josep Franquesa i Gomis indicó que *El examen de maridos* y *El mercader de Venecia* de Shakespeare tenían «alguna escena casi idéntica».³⁸⁹ Lo cierto es que no se trata de una relación de identidades entre escenas, sino de *hipertextualidad*: la obra de Alarcón es un hipertexto³⁹⁰ de la prueba de los cofres que Shakespeare

³⁸⁸. Salvat, *El teatro...*, p. 128.

³⁸⁹. Josep Franquesa i Gomis era poeta y profesor de la Universidad de Barcelona. En la Biblioteca de Catalunya se encuentra una libreta suya en la que, a modo de anotaciones, se encuentran las explicaciones que daba en clase. Josep Franquesa i Gomis, *op. cit.*, p. [77]. La numeración la he iniciado por la primera página manuscrita, y la ortografía la he modernizado, ya que correspondía a la propia de finales del siglo XIX. En la p. [9] aparece escrita a lápiz una lista de la compra, y, en el margen superior de la página, aparece la siguiente fecha escrita con el mismo lápiz: «Día 27 Mayo 1883».

³⁹⁰. Genette define la *hipertextualidad* como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un

inscribe dentro del marco de *El mercader de Venecia*. Aunque mientras en ésta la selección de maridos se realiza mediante la elección de un metal, en Alarcón es una evaluación de la moral, costumbres y presencia de los candidatos por parte de un tribunal formado por Inés y su secretario Beltrán. Y todo por ver realizado el siguiente deseo:

¿...Quién ha de perseguir
a la fortuna con engaños, quién puede ser honrado
sin el sello de la dignidad? Nadie ha de presumir
de una nobleza que no le corresponde.
¡Oh! ¡Si los bienes, la fortuna y el rango
no tuvieran su origen en la corrupción, y si el honor
sin mácula pudieran alcanzarlo quienes tienen
dignidad!³⁹¹

texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, [...] texto derivado de otro texto», op. cit., p. 14.

³⁹¹. Shakespeare, *El mercader de Venecia...*, vv. 37-43, p. 101. Citaré por esta edición.

A pesar de que esto lo diga el infante estúpido que escoge el cofre de plata en el examen de maridos de *El mercader de Venecia*, es el lema que inspiró las últimas voluntades de los padres tanto de Porcia como de Inés. Por este motivo, Alberto —candidato a ser esposo de Inés— llama a la dama «nueva Penélope» (375a, II),³⁹² ya que Ulises alcanzó la mano de su esposa como trofeo a una carrera de la que resultó ganador; o bien —según otra versión—, como premio por haber sabido dar un buen

³⁹². En la edición preparada por Alarcón —Barcelona, 1634—, el verso dice: «Nueva, pero Lope ha sido», lo que sucede es que he adoptado la corrección que hizo Hartzzenbusch, que es la que ofrezco en el texto, porque es muchísimo más coherente con lo que los caballeros vienen diciendo y con la trama tanto de las escenas shakespearianas como de la comedia de Alarcón. Vid. Ruiz de Alarcón, *Comedias... [Hartzzenbusch]*, p. 471b. La errata se debió producir porque, versos más adelante, la propia Inés arremete contra el arte nuevo de Lope, por lo que al impresor debió condicionarle a la hora de transcribir el texto autógrafo del dramaturgo.

consejo a Tindáreo.³⁹³ De ahí que los padres de Porcia e Inés resulten también unos nuevos Icarios que pretenden conducir a sus hijas al matrimonio sólo a través de pruebas en las que, primero, los maridos demuestren ser merecedores de ese galardón.

Porcia, cumpliendo con el testamento de su padre, escoge marido mediante una prueba selectiva ingenjada por él mismo, que consiste en que los pretendientes elijan uno entre tres cofres de oro, plata y plomo. Los tres, además, van acompañados de una sentencia que augura lo que al galán le sucederá en su elección. El que elija el cofre que esconda en su interior el retrato de Porcia, ése será su esposo. El resto encontrará, al abrir el arca falsa, un adagio que ilustre lo erróneo de la elección. Tras el fracaso de dos pretendientes, Basanio será el galán que atine en su decisión, pues elige el cofre de plomo; metal que, por tradición,

³⁹³. Vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1993 (6ª reimp.), p.419a.

simboliza la muerte.³⁹⁴ Si la vanidad e incapacidad de profundizar en los propios deseos empuja a los dos primeros hombres a desestimar la propuesta de la caja que poseía el retrato de Porcia —«Quienquiera que me elija debe arriesgarse a dar cuanto posea» (p. 100)—, el sufrimiento de Basanio —pobre y humillado por el riesgo de perder a la dama en semejante examen— será el que le confiera la lucidez a la hora de elegir. Temeroso ante la presencia de los tres cofres, dice:

...la horrible traición que es la duda,
[...] me hace temer la posesión de lo que amo.
Tanta amistad y vida puede haber
entre la nieve y la brasa como entre la traición y quien yo
[amo.
Portia.— Es cierto, aunque temo que habláis presa de un
temor que obliga a los hombres a confesar sea lo que sea.
Basanio.— Prometedme la vida, y diré mi verdad.

³⁹⁴. Vid. el interesantísimo estudio sobre el itinerario del héroe de Domingo Miras, *op. cit.*, pp. 241-252. El héroe, para serlo, tiene que sufrir una purificación que consiste en pasar una temporada en la región de los muertos, o bien morir para resucitar o tener cualquier tipo de experiencia con las Parcas.

Shakespeare, al jugar con estructuras míticas -plomo/muerte, amor/muerte, héroe/amor, héroe/muerte-, vaticina el triunfo del joven en una conversación en la que el miedo y la desesperación son, para Basanio, como un morir.

Pero aunque difieran los métodos para escoger marido, Alarcón tampoco quiere silenciar la simbología del oro y del plomo -nada dice de la plata-, de la que se sirve su antecesor. Lo hace cuando el marqués don Fadrique, que anteriormente había pretendido a Blanca, contesta a las protestas de esta dama sobre el desamor que dice que le muestra por querer ser candidato al examen de Inés. En esta escena, el marqués se servirá de los dos metales para reprocharle que, cuando era pobre, ella lo despreciaba:

Entonces tú, como a pobre,
te mostraste siempre dura,
que el oro de tu hermosura
no se dignaba del cobre.

(377b, II)

Con los versos del marqués, Blanca queda ya equiparada al príncipe y al infante que pretenden a Porcia:

Príncipe.- ¿Es posible que sea en el de plomo? Un pecado
[sería
imaginar algo tan poco noble; sería abominable
encerrar su mortaja en tumba tan oscura.
¿O he de pensar quizá que está prisionera entre muros de
[plata
más de diez veces despreciada junto al oro de ley?
¡Oh, pecado abominable! Nunca una joya tan preciosa
pudo tener otra montura más que el oro.

(pp. 95-96)

El infante.- ...Volvamos a lo nuestro
«Aquel que a mí me elija, obtendrá tanto como mereciere.»
Yo he de obtener lo que merezco. Dadme la llave de éste
y quitaré al instante cerrojos a mi sino.

(p. 101)

Sin embargo, en la de oro, una calavera con un papel le dice al príncipe que «no es oro siempre todo lo que brilla» y que se marche porque «todo ha acabado» (p. 96). Al infante, la cara de un estúpido viene acompañada de un papel que le comunica que «siete veces el fuego me templó,/ el juicio, siete veces, esta prueba pasó/ de

quien al elegir no se equivoca», y que si lo ha encontrado bajo el blanco metal es porque «hay tontos de verdad cuya cabeza, / como lo que aquí ves, la plata cubre» (p. 102). A partir de la comparación que Alarcón traza entre Blanca y estos caballeros shakespearianos, al quedar relegada como dama necia, es cuando empezará a ingeniar trazas para impedir que Inés escoja al marqués, pero, como ya sabemos, caerá en la red de sus propios enredos.

Como herederas de unos progenitores que confían en ellas la responsabilidad de sus matrimonios, Porcia e Inés se verán obligadas a cumplir con los deseos paternos, pero también a sufrir la pugna entre el método racional con que llevar a cabo la selección y los sentimientos que, al margen de los resultados con los que finalicen los exámenes, albergan hacia un galán en concreto: Porcia ama a Basanio muy a pesar del cofre que vaya a escoger, e Inés ama al marqués, aunque tenga mal aliento y sea mentiroso, como le ha obligado a creer la despechada Blanca. Inés misma nos lo dice una vez tiene confeccionada la lista con las virtudes y defectos de cada uno de los galanes que la pretenden: a pesar de ser perfecto en todo el conde, ella se inclina por alguien que «padece algunos defetos/ tan graves, aunque

secretos» (400b, II). Finalmente, ambos dramaturgos harán coincidir inclinación y razón, pues Basanio sabrá fijarse en el cofre de plomo y, en el caso del marqués, se descubrirá que es pura invención para hacerle suspender el examen lo del mal aliento y lo de su calidad de embustero.

Predestinación frente al libre albedrío es la pugna en la que se debaten Porcia e Inés:

Porcia. - No puedo, al elegir, guiarme sólo
por el tierno impulso de mis ojos
de doncella. Además, el azar de mi sino
no me otorga el derecho de elegir a mi antojo.

(p. 72)

En cambio, justo en el momento en que Basanio tiene que elegir, canta la música una canción que contiene la clave de qué cofre esconde el retrato de Porcia:

(Una canción, mientras Bassanio medita sobre los cofres)

Decidme dónde nace el amor.

¿En el cerebro nace? ¿O en el corazón?

¿Quién lo engendra? ¿Quién lo arruya?

(Todos)

Decidme, quién, decidme...

El amor nace en los ojos

y son miradas su alimento...

(p. 112)

Con la música y esa letra que advierte de la importancia de los ojos, se disipan las dudas de Basanio, quien, tras terminar los acordes, inmediatamente reflexiona lo siguiente:

Las cosas nunca son lo que aparentan.
Siempre engaña al mundo su ornamento.
¿Qué hay en una corte, por muy impura y corrompida,
que, disfrazada con los encantos de la voz,
no pueda ocultar lo vil de su apariencia?
¿Qué horrenda herejía, en religión, que una frente austera
no pueda bendecir y aprobar con los sagrados textos
ocultando su gravedad con hermosos adornos?
¿Hay un vicio tan simple que no muestre
signos de la virtud en su exterior?
[...] Así pues, oro fastuoso,
áspero alimento de Midas, te rechazo.
[...] Mas tú, plomo mezquino,
que amenazas en vez de prometer,
me mueve más tu sencillez que tu elocuencia,
y te elijo por eso...

(pp. 113-

114)

Apréciese cómo el juego de apariencia y realidad, con reminiscencias míticas —como apuntamos más arriba—,

con Alarcón termina por ser esclarecido mediante la razón.

Pero lo más relevante es que Inés, a diferencia de Porcia, tendrá que soportar a lo largo de toda la comedia el peso de la responsabilidad de ser la propia dueña de su ventura. Y esta libertad con que cuenta para decidir cómo casarse con un buen esposo, y, así, cumplir con la advertencia paterna, nos lleva a considerar a Inés como una heroína más sometida al aprendizaje del ejercicio de la voluntad; al proceso dialéctico entre pensamiento y acción al que Alarcón obliga a sufrir a todo héroe. La única diferencia —con matices muy substanciales— es que Inés es mujer.

Pero dejando para otro capítulo el desarrollo de esta *diferencia*,³⁹⁵ y antes de volver con Porcia e Inés, sumemos la presencia de dos nuevas mujeres: de nuevo, una shakespeariana y la segunda, de Alarcón. A propósito de la dialéctica pensamiento-acción, el dramaturgo español se sirve de la dama principal de *El desdichado*

³⁹⁵. Vid. capítulo VI (6.1.1.).

en fingir —el título, per se, alumbró lo que vamos a decir— para pronunciar estos versos:

Ardenia Llamo intento al pensamiento
no a la obra de intentar.

(240a, I)

Y a lady Macbeth, Shakespeare le hace pronunciar la misma idea:

El intento y no el acto
es nuestra perdición.³⁹⁶

No puede considerarse insignificante esta analogía porque, a buen seguro, un mayor conocimiento del dramaturgo inglés nos permitiría extraer conclusiones más amplias y, lógicamente, muchísimo más profundas que

³⁹⁶. William Shakespeare, *Macbeth*. Edición y traducción Instituto Shakespeare, bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Alianza, 1997, act. II, 2, p. 51.

las que vamos a adelantar ahora.³⁹⁷ El énfasis en el «pensamiento» como generador del castigo o la culpa —los versos de Ardenia son un reproche a Arseno por las excusas que le da para no casarse con ella, y los de lady Macbeth son la manifestación del temor que le empieza a causar el crimen que ha planeado con Macbeth— puede entenderse como manifestación de la interiorización a la cual, ya sea a través de la razón senequista, la virtud maquiavélica, el cristianismo erasmista o la moral naturalista de Cervantes, hemos estado aludiendo continuamente.

Tengamos en cuenta, además, que la intertextualidad entre *El examen de maridos* y *El mercader de Venecia* nos habla de un paralelismo entre los dos dramaturgos por sendas creencias en la capacidad humana para conocer y obrar en consecuencia. Esta es una de las características más definitorias del teatro de Alarcón;

³⁹⁷. Es cierto que nos movemos en este sentido más por intuiciones y generalidades que por pruebas, pero el empeño de proseguir investigando en torno a la relación Shakespeare-Alarcón queda garantizada.

en cuanto a Shakespeare: «cree en la capacidad del hombre para seguir adelante, para dominar su medio, pase lo que pase». ³⁹⁸ Además, a él tampoco le era nada ajeno Maquiavelo, incluso se ha dicho que es su más directo sucesor:

Mientras los griegos se preocuparon sólo por las consecuencias de violar una ley social aceptada, los isabelinos insistían en buscar las causas, en probar la validez de la ley respecto al individuo. Por primera vez en la historia del teatro, el drama reconoció la fluidez del carácter, el fortalecimiento y la destrucción de la voluntad. ³⁹⁹

Aquí tenemos reflejados el proceso dialéctico con que madura los caracteres Alarcón; la consecuente creación de su comedia de carácter; sus dramas desmitificadores de conceptos y creencias sociales; el substrato siempre constante de un humanismo *actante* heredero del Renacimiento... Otra nueva semejanza, además: el gusto por el juego con las fronteras de los géneros

³⁹⁸. Salvat, *El teatro...*, p. 129.

³⁹⁹. Pandolfi, *op. cit.*, p. 378, vol. II.

dramáticos.⁴⁰⁰ Y, por último, la *Commedia dell'Arte*, común en ambos, también, en cuanto a la máscara. La existencia de ésta, su tradición, era toda una invitación a ahondar tras ella. Lo decíamos al principio de este capítulo IV a propósito de Ruiz de Alarcón. Ahora queremos cerrarlo con el que podría considerarse un desafío de Shakespeare a la consecución de un teatro con hondura psicológica:

...No hay un arte
que descubra en un rostro la construcción del alma.⁴⁰¹

Estos son versos del rey Duncan, víctima de las máscaras de los Macbeth. Alarcón se sirvió de los caracteres para intentar alcanzar lo que Duncan creía imposible.

⁴⁰⁰. Para Shakespeare, vid. *El mercader de Venecia...* [Conejero], pp. 11-17; para Alarcón, remitimos al capítulo III (3.2).

⁴⁰¹. Shakespeare, *Macbeth...*, p. 33.

Capítulo V

EL GALÁN: LA CONQUISTA DE LA POTESTAD DEL ARBITRIO

Los galanes del teatro de Ruiz de Alarcón son héroes que se batan entre su voluntad y los poderes que la Fortuna ejerce sobre los hombres. E indudablemente son criaturas, las suyas, herederas del humanismo que, llegado a España —aunque tardíamente respecto a su surgimiento originario—, permite la profanización del teatro hispánico, como queda dicho. Pero quizá dentro de los dorados años del teatro áureo español ningún dramaturgo como Alarcón para sacarle mejor partido dramático a este sustrato. El impulso que permite el desarrollo de su teatro hacia la consecución de la comedia de caracteres —sólo cuando domina este género se atreve a escribir una tragedia (emblemática de esta evolución teatral) y los dramas políticos, de honor y teológico—, nace de una dialéctica mantenida sobre el modo de ser de los protagonistas —del hombre— y cómo ese carácter influye en su entorno, o viceversa.

En todas las obras de sus dos ediciones, menos en *La manganilla de Melilla* y *La cueva de Salamanca* que estudiamos en el apéndice, los protagonistas —galanes todos, a excepción de *El examen de maridos* y *El*

Anticristo—,⁴⁰² van adquiriendo un carácter cada vez más perfilado por el tesón con que luchan contra el medio y las posibilidades con las que cuenta el azar —representado explícita y continuamente por la diosa Fortuna— en la configuración de la existencia humana. Este carácter que define a todos y a cada uno de sus héroes, incluidas Sofía e Inés, se distingue por la resistencia ante la adversidad, la reflexión, la sobriedad emocional, la lealtad y el compromiso —hasta sus últimas consecuencias— con las virtudes humanas capaces de trascender a favor del buen gobierno y una plácida convivencia en sociedad: amistad, justicia, indulgencia y razón. Entre todos ellos llegan a forjar este carácter unitario —bien perfilado en la tragedia y los diferentes dramas—, mediante el sufrimiento que supone el proceso de descubrimiento de la voluntad como

⁴⁰². Jimena en *Los pechos privilegiados*, si bien comparte protagonismo con Rodrigo, lo hace no en cuanto a mujer, sino como encarnación de la madre Naturaleza. Por lo tanto, aunque sea fuerza femenina, no podemos equipararla a la individualidad que, como damas, despliegan Sofía e Inés en *El anticristo* y en *El examen de maridos*, respectivamente.

única fuerza que consiente la obtención y realización de los deseos y proyectos humanos.

De ahí que la libertad de acción, la independencia humana respecto a la voluntad divina sea el umbral que los protagonistas de sus comedias de enredo tengan que cruzar para convertirse en personajes de comedia de caracteres, para luego proseguir con su libertad conquistada hasta llegar a imponerla ante el poder humano, esté representado por la figura del rey-tirano o el mismísimo concepto del honor. O incluso las baja pasiones que con tanta frecuencia encadenan al hombre en oscuras mazmorras: la locura amorosa, la ambición, la traición y la envidia. Porque una vez los galanes son caracteres, y el resto de personajes abandonan, también, su creencia en los golpes de Fortuna, será cuando el dramaturgo empezará a jugar con las sutilezas que se esconden tras cortesanos que se saben con voluntad para la consecución de sus fines. Por eso la comedia de caracteres, se propusiera o no crearla, es el género con que tenía que trabajar.

El esfuerzo que supone a los galanes alarconianos la conquista de su voluntad,⁴⁰³ debe ser ilustrado con la advertencia que, según Pico della Mirandola, el *supremo Hacedor* hizo al primer hombre después de crearlo:

No te hemos dado una ubicación fija, ni un aspecto propio, ni peculio alguno, ¡oh Adán!, para que así puedas tener y poseer el lugar, el aspecto y los bienes que, según tu voluntad y pensamiento, tú mismo elijas. La naturaleza asignada a los demás seres se encuentra ceñida por las leyes que nosotros hemos dictado. Tú, al no estar constreñido a un reducido espacio, definirás los límites de tu naturaleza, según tu propio albedrío, en cuyas manos te he colocado. Te he situado en la parte media del mundo para que desde ahí puedas ver más cómodamente lo que hay en él. Y no te hemos concebido como criatura celeste ni terrena, ni mortal ni inmortal, para que, como arbitrario y honorario escultor y modelador de ti mismo, te esculpas de la forma que prefieras. Podrás

⁴⁰³. Ofrecimos un seguimiento de esta conquista en el capítulo III, «El descubrimiento de la voluntad como proceso dialéctico en sus protagonistas», en concreto en las.

degenerar en los seres inferiores, que son los animales irracionales, o podrás regenerarte en los seres superiores [...] según la voluntad de tu espíritu.⁴⁰⁴

Este poder de la voluntad y su implícito libre albedrío propuesto por Pico della Mirandola es el pilar sobre el que el Renacimiento alza al hombre. La explicación, porque ello suponía librar batalla contra una fuerza igualmente poderosa, que no es otra que la de la Fortuna, dios oculto de las comedias de enredo de Alarcón.

Es preciso dar cuenta de la presencia permanente de Pico en la conciencia culta de Europa desde el siglo XVI en adelante. Influencia amplísima y a menudo insospechada...⁴⁰⁵

⁴⁰⁴. Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Traducción, introducción, edición y notas de Pedro J. Quetglas, Barcelona, PPU, 1988, pp. 50-51.

⁴⁰⁵. Eugenio Garin, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, p. 193.

«Libertad» y «voluntad», pero también oposición, confrontación entre inclinaciones, pasiones y conceptos morales que obliga a construir la mayor parte de estas comedias sobre estructuras paralelísticas, para reflejar, estéticamente, esta pugna que sostienen los galanes de sus primeras obras. Conflicto que preocupaba a los humanistas, ciertamente. Dice Garin:

De Florencia a Italia, de Italia a Europa, iba así difundiéndose la onda expansiva de una nueva filosofía que a menudo se albergaba en páginas de extraordinaria belleza y cargadas de discusiones apasionadas sobre problemas capaces de turbar la tranquilidad de cualquiera: la muerte y la inmortalidad, el bien y el mal, el amor, el estado justo, el destino del hombre, los secretos de la naturaleza...⁴⁰⁶

⁴⁰⁶. *Ibíd.*, p. 175. Respecto al influjo que anidó en Alarcón de una *defensa de la dignidad humana*, la siguiente conclusión que Garin formula para ilustrar la proyección de Pico a lo largo del tiempo, nos despierta muchas sugerencias a propósito de Alarcón, Olivares y la Europa del momento: «en tiempos de tragedia, se buscó en él al teórico profundo, al elocuente defensor de una paz justa entre los hombres y

Estos paralelismos referidos en Alarcón son una característica que, sumada a la oposición moral a la que somete a los galanes, permite hablar de una *dualidad alarconiana* al modo con que Plutarco redactó sus *Vidas paralelas*. Lo más curioso es que en todas las comedias de la edición de 1628 —salvo *La cueva de Salamanca*—, Alarcón se vale de la diosa Fortuna como la responsable del artificio dramático que, con asombrosa precisión estética, marca el itinerario de la ventura de los protagonistas. Y recurre a ella tanto en las comedias de enredo *casuales* —denomino así a aquéllas en las que se consigue crear la ilusión de que los personajes están en manos de la divinidad, valgan *Los favores del mundo*—, como en las que nuestro dramaturgo los abandona a su propio albedrío —*Mudarse por mejorarse, El desdichado en fingir, Las paredes oyen*...—. Alarcón no se sustrae a dejar de complacerse en los paralelismos y opósitos con los que la diosa, desde Grecia, viene disponiendo la

de la libertad como estructura constitutiva de la persona humana». *Ibíd.*, p. 196.

vida de los hombres. Indudablemente, esta estrategia estructurante la aplica a su teatro por el dictado del *docere* que le impulsa a escenificar retazos de vidas a modo de ejemplos. No era tampoco diferente la intención escondida tras la disposición formal plutarquiana, de la que, por contraste, surgían los vicios y virtudes que permitiesen configurar el perfecto perfil de un héroe al que Shakespeare se aferrará para crear su propio mundo heroico.⁴⁰⁷

Los galanes alarconianos siempre se encuentran situados entre la predestinación o el libre albedrío, lo que termina por convertirse en la dualidad motriz de su universo dramático. Los antagonistas quedan contrapuestos por paralelismos, ya que un destino común los obliga a confluír ante situaciones análogas que cada cual resuelve a su modo. Pero el desenlace viene a enfrentarlos aún más si cabe, cuando sólo uno de ellos es quien consigue sus pretensiones. Como dice Octavio

⁴⁰⁷. Vid. Plutarco, *Vidas paralelas*. Edición, introducción y notas de José Alsina. Traducción de Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 3-37.

Paz, a propósito del dramaturgo, el buen final, en su teatro, le está reservado al discreto, al caballero cortés, melancólicamente estoico y con un elevado concepto sobre la dignidad humana.⁴⁰⁸

Si bien a menudo se considera que todo el teatro del seiscientos sigue el dictado sacralizante de la época, defendiendo a un hombre «sin subjetividad propia, simple representante de un oficio establecido desde el cielo»,⁴⁰⁹ cuyo valor viene dado por la sangre y no por sus propias obras, no así sucede en las comedias de Alarcón. El dramaturgo es el creador de la comedia de caracteres en cuanto defensor de que el hombre es responsable de sus acciones, por eso tiene la necesidad dramática de matizar los comportamientos y el entresijo psicológico de unos personajes tipificados.⁴¹⁰ Alarcón es receptor de la creencia renacentista en la libertad del hombre para escoger, si ya no una forma de vida, sí

408. Paz, *op. cit.*, p. 38.

409. García Montero, *op. cit.*, p. 36

410. Característica esencial de la comedia de caracteres. Vid. Pavis, *op. cit.*, pp. 69-70.

una moral que lo ayude a perfeccionarse y no le haga soportar, sin más, su propia imperfección.

García Montero afirma que el deseo amoroso —uno de los pilares del teatro barroco—, cuando no respeta las reglas del linaje, «se verá no como la expresión de la interioridad humana, sino como una verdadera locura repentina».⁴¹¹ No en Alarcón, aunque sí respete las reglas del linaje. Sus galanes pobres —sean Juan o Tello— consiguen el favor de una dama, socialmente por encima de ellos, porque la conquistan por su amor hecho «expresión» de su «interioridad humana». Y dentro de la ambivalencia alarconiana, de esa dualidad que decimos que caracteriza su teatro, encontramos, a su vez, ejemplo de galanes ennoblecidos por el dinero, realmente, cuyo deseo amoroso es más bien «locura repentina» que sentimiento —pensemos en Mendo—. Por eso reciben su castigo. Pero a pesar de acatar los límites del linaje —recordemos que a lo largo de su vida y de su obra, Alarcón se esforzó por demostrar su nobleza—,

⁴¹¹. García Montero, *op. cit.*, p. 36

intenta que sus criaturas sean dignas de su suerte, sea cual sea su papel social.

Respecto a la dualidad dramática de Alarcón, *Los favores del mundo* es un ejemplo, ya que, a pesar de que estemos caracterizando a los galanes de su teatro como conquistadores de su propia voluntad, esta comedia de enredo juega, precisamente, con lo que defendían los dominicos. Frente a los jesuitas, observaban que no se debía dar tanta importancia al libre albedrío ni a la inteligencia del hombre, ya que la omnipotencia divina se impone a ello. Y en la comedia, aunque paganos, los dos dioses pueden más que la inteligencia de Garci Ruiz, a pesar del incipiente esfuerzo del galán por sobreponerse a sus poderes:

¿No se vencen dos Dioses, y yo solo
bastaré a sus mudanzas y sus tiros?

(37c, I)

Aunque, en realidad, la composición de esta comedia no deja de ser una manera de experimentar con el tesón del héroe. Pero si todo en el teatro de Ruiz de Alarcón se circunscribe al carácter humano y su capacidad de moldear el mundo a su medida, ¿no tendremos que

preguntarnos si se tratará, en definitiva, de un teatro al servicio de la intensa sacralización que se acogía al libre albedrío para mantener una religiosidad inamovible frente a los herejes reformistas, y que, al tiempo, permitía conservar los ideales aristocráticos? Desde luego, Alarcón comulgaba con su tiempo, pero siempre desde una actitud condescendiente, irónica, y con miras a la dignificación moral de sus protagonistas sobre reminiscencias renacentistas. Actitud que, sin duda, venía respaldada por su inquietud intelectual, como sostiene en su libro *King*,⁴¹² y su propio talante moderado. No olvidemos que en *El Anticristo* llevará a la escena el cristianismo interiorizado —y perseguido— que proponía Erasmo. Lo que ya es suficientemente revelador y elocuente.

De vuelta con el personaje dramático en sí, como cualquier referencia que queramos hacer nos remite a la *commedia dell'arte*, pensemos que si con ella se introduce en nuestra tradición teatral «la configuración de unos personajes fijos que tipifican un entorno social

⁴¹². Willard F. King, *op. cit.*, pp. 70-189.

determinado» —es decir, clases sociales, profesiones, actitudes o, incluso, cosmovisiones—,⁴¹³ nace, precisamente, tal novedad como una crítica de los valores establecidos y de sus costumbres. Además, si siempre se ha necesitado de un teatro que ridiculice, critique o proponga cambios en las unívocas visiones de cada una de las sociedades, el trabajo que Alarcón realiza con sus galanes, sus verdaderos héroes, no deja de estar fundamentado sobre una intención muy similar. O quizá sea mejor decir que, más que similar, es una superación de la actitud crítica que, mediante la tipificación, se proponían los comediantes *dell'Arte*.⁴¹⁴ Porque con la escuela de Lope el personaje-tipo se convierte, precisamente, en la convención y el acatamiento de un modo de ser.

⁴¹³. Ricard Salvat, «Personaje y tipo social», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 267-279, p. 267.

⁴¹⁴. *Ibíd.*, p. 268.

Resulta revelador que Ruiz de Alarcón, antes de lograr configurar a Licurgo —el emblemático y último de sus héroes—, empiece a trabajar con galanes de comedia de enredo. Con los dramas de honor, políticos e, indudablemente, con el género trágico, no trabaja hasta que no ha alcanzado el dominio de la comedia de caracteres, género al que dedica mayor número de obras —en total cinco— de entre las veinte que comprenden sus dos ediciones que ofrece a la imprenta. Y en lugar de recrearse en galanes a modo de «robots»,⁴¹⁵ aprovecha la libertad de que goza este personaje-tipo, sólo porque es un referente del mito del amor humano, para conferirle un sentido psicológico del que carece. Alarcón, en lugar de realizar la peripecia amorosa del galán hacia fuera —demostrar su audacia, su valor, su apostura, su linaje, etc.—, la interioriza. Todo lo contrario de lo que hace con la dama, ya que ésta, para reflejar lo que pretende con el galán, requiere el proceso inverso. Ya lo

⁴¹⁵. Francisco Ruiz Ramón, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en García Lorenzo, *op. cit.*, pp. 281-293, p. 287.

veremos. Ruiz Ramón, en torno a estas dos figuras tipificadas de la comedia española, considera lo siguiente:

...deliciosas en su artificiosidad, nos aparecen como encantadores robots a quienes un ingenioso y artístico mecanismo de relojería teatral proyecta sobre el espacio escénico para que realicen, a vertiginoso ritmo de ballet, sus mil y una pirueta verbales en el laberinto de la intriga. [...] En el teatro, además, los amantes —galán y dama— viven en un mundo en donde priva también la rigidez de la norma pública. En un mundo tal —el escénico— en donde los amantes viven separados por un espeso muro de convenciones y vigilancia que, a la vez, los envuelve como una red.⁴¹⁶

El personaje-tipo del galán, establecido por el canon artístico del arte nuevo, es fácilmente reconocible en cualquier comedia española del siglo XVII, como sucede con el resto de personajes tipificados. El que se haya podido llegar a formular una

416. *Ibíd.*, pp. 287-288.

teoría de los personajes de la Comedia Nueva presupone, como muy bien comenta la estudiosa que la desarrolló:

el hecho de saber que en todo momento nos vamos a encontrar un «equipo» preestablecido de personajes, cuyas únicas variaciones serán la impronta que les dé cada dramaturgo y la intriga dramática a que los ciña. Ello nos inclina a creer [...] que ya hemos encontrado la primera ley fija...⁴¹⁷

Los galanes de Alarcón no son tipos que ofrecen variaciones según el estilo del propio dramaturgo, sino que, dentro de la gran maquinaria creativa de la fórmula de la Comedia Nueva, Alarcón se ciñe a sus mecanismos pero con el firme propósito, desde que empieza a escribir comedias de enredo, de hacer del personaje-tipo del galán, especialmente, un carácter. Es decir, que, frente a las consabidas situaciones que se acostumbraban a crear para este tipo de personaje, el comportamiento

⁴¹⁷. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, C.S.I.C., 1962, pp. 57-58.

-carácter, en definitiva⁴¹⁸ será lo que verdaderamente distinga a sus galanes. Las situaciones dramáticas en sus comedias son las habituales; sin embargo, dos de los factores integrantes de la configuración de este personaje-tipo no: me refiero a la conducta y la voluntad. De ahí que posean un carácter distinto al determinado por la tipología de la Comedia Nueva.

5.1. DOS GALANES DE COMEDIA DE ENREDO Y EL LABERINTO DE FORTUNA

5.1.1. LA INDUSTRIA Y LA SUERTE

Según la catalogación ofrecida, *La industria y la suerte* sería -tras la tímida iniciación al mundo del teatro con *La cueva de Salamanca* y *La manganilla de*

418. «El personaje de teatro no será sólo máscara; sobre todo ha de ser carácter, comportamiento frente a una situación», Salvat, «Personaje...», p. 271.

Melilla— la obra con la cual empieza su evolución dramática. Comedia de enredo en la que, al igual que el dramaturgo, los personajes demuestran ser criaturas extremadamente industriosas. No contentos con su fortuna, pretenden mudarla con artificio, con industrias que van resultando vanas, ya que, a lo largo de la obra, la suerte es la que frustra o enreda aún más las diferentes trazas. Ella es el motor de los enredos al hacer de éstos motivo para otros que confundan a los personajes y, de este modo, acabar dándole a cada uno la mano de quien se merece. La presencia de la Fortuna en esta comedia hace del escenario una encrucijada donde poner a prueba moralmente a todos, sobre todo a quienes con industrias pretenden tener en jaque la suerte de los demás.

Pero la diosa resulta ser más ingeniosa que los personajes tracistas, a pesar de que el antagonista del galán principal, apoyado en todo momento por su criado, actúe bajo la creencia de que «alguna vez ha podido/ más la industria que la suerte» (I, 64b). Al final, tras la derrota que sufren sus vanas pretensiones —casarse con Blanca—, tiene que reconocer públicamente que ya ha aprendido «cuán en vano» es pretender vencer a la suerte «con industria y con engaño» (74b). Juan, el

protagonista, cierra la comedia dirigiendo al público los dos últimos versos en los que se cifra la norma que le ha conducido entre la selva de enredos y mentiras, permitiéndole alcanzar sus sinceras pretensiones como enamorado: «la industria ha puesto el Poeta,/ la suerte está en vuestras manos» (74b). Dos galanes, en definitiva, que son rivales no sólo por el amor que sienten hacia una misma dama, sino porque mientras Juan actúa con la voluntad de domar su suerte sin perjudicar a nadie, Arnesto lo intenta industriosamente, «a sabiendas y adrede, para que de allí suceda cosa que para otro sea acaso y para él de propósito».⁴¹⁹

La obra se inicia con la intervención de los criados de cada uno de los galanes rivales, y son ellos porque de este modo dan pie a que tanto Juan y Arnesto definan sus intenciones respecto al amor que sienten por Blanca. Juan reconoce que, «aunque pobre» (43a), espera

⁴¹⁹. Fragmento de la definición de la palabra «Industria» en Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 735.

tener de su parte al amor. Arnesto lo primero que manifiesta es que, como hombre de reputación en el comercio, y hallándose en la lonja de Sevilla, no le conviene que le vean junto a un «pobre mozuelo» (43a). La economía estrófica a la que recurre el «pobre» Juan, de inmediato, a los cinco versos de haberse iniciado la comedia, ya se ha granjeado nuestra simpatía. Arnesto, en cambio, fanfarrón por su riqueza, necesita más espacio estrófico para acabar diciendo, en dos versos, lo que realmente resulta esencial para la comprensión de su postura ante la rivalidad con Juan: «en el suceso veré/ lo que puedo hacer en esto » (43a, I).

Galán industrial, resolverá, al fin, usurpar la personalidad de su contrincante, fingiendo ser éste ante la dama a quien aman; creando «de propósito» —comedia dentro de la comedia— un don Juan cobarde y burlador de honras que no le suponga rivalidad alguna para conseguir lo que la suerte le niega: la mano de Blanca. Pero esto será al final del acto y a lo largo de la obra. En estos versos suyos recién transcritos, decide emprender enredos porque Juan se ha negado a olvidar a Blanca después de que él intentara obligarle a hacerlo. Y a pesar de su propósito de hacerse pasar por un Juan mezquino cuando las escenas nocturnas se lo permitan, lo

único que conseguirá será convertirse en torpe reflejo del noble —sobre todo por sus cualidades morales— caballero empobrecido, ya que Fortuna frustrará todo enredo que emprenda, al igual que hará con Sol, dama celosa del amor que siente Juan por Blanca. Porque, tal y como dice Jimeno, criado de Juan, hay que castigar las «pendencias de tramoya/ y valientes de embeleco», que son la «usanza destes tiempos» (57a), y a ello es a lo que se aplica el poder de la Fortuna.

Poder que, a su vez, confiere a Juan la tranquilidad necesaria para no rendirse ante el desdén de Blanca y las trampas que le tienden. Él sabe que «pocas veces alcanzaron buen fin engañosos medios» (57a). Sólo a quien su «conformidad es no ser conforme», según una de las características que Juan de Mena atribuye a Fortuna,⁴²⁰ se le puede permitir que cierre la obra a través de un enredo que no consiente que se descubra, para, de esta forma, ayudar a Juan a que obtenga como esposa a Blanca. En definitiva, el engaño a

⁴²⁰. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*. Ed. de Maxim. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997, p. 82.

los ojos es el que triunfa en esta comedia de enredo, o si se prefiere —con los argumentos de Séneca—, al ser el alma la que concede nobleza —escribe—:

a ella es lícito encaramarse sobre la Fortuna desde cualquier condición. [...] ¿Qué es, pues, aquello en que yerran los hombres si todos desean la vida bienaventurada? En que toman por ella sus medios y mientras la buscan, la huyen.⁴²¹

5.1.2. LOS FAVORES DEL MUNDO

El que no la huye, sino que, al contrario, se enfrenta y reflexiona sobre ella, es García, el de *Los favores del mundo*. En el caso de esta segunda comedia de enredo, el lector-espectador, en el segundo acto, ya tiene la certeza de que la ventura de García consiste en un inevitable ganar y perder favores que lo convierte en un personaje especialmente vulnerable a los enredos de la comedia. «Paciencia, de esta manera/ son los favores

⁴²¹. Séneca, *Cartas...*, V, XLIV, op. cit., p. 510.

del mundo» (23b y 29c, I), proclama el mismo Garci Ruiz en este acto, resignado como está a las continuas mudanzas a que el *cielo* lo somete. Pero es el caso que la estructura de la obra se asienta sobre ellas, de tal forma que la perfecta simetría de venturas y desventuras salvará, irónicamente, a García del caprichoso devaneo de los *favores del mundo*.

El dibujo que va trazando la trama es el de curvas paralelas mediante las correlaciones que pueden establecerse entre los diferentes personajes y sus acciones. Todo, hasta la métrica, cae bajo el influjo de las analogías. Con esta obra, el ingenio de Alarcón consigue que toda la comedia sea un capítulo más de la fábula que pone en boca de García llegado el clímax: en el tercer acto, Garci Ruiz pronuncia su último monólogo para dar cuenta de sus peripecias con tal objetividad y gusto racional que recurre a una fábula mitológica para explicarse. Con ella expone el asunto de la comedia, dejando el último terceto para preguntarse qué será de él ante la rivalidad de dos dioses tales como Fortuna y Amor:

¿No se vencen dos Dioses, y yo solo
bastaré a sus mudanzas y sus tiros?

Lo cómico de *Los favores del mundo* consiste en que ambas divinidades eligen a Garci Ruiz como motivo de querrela, para, «al fin, reconocidos por iguales,/ dios cada cual en cuanto ciñe Apolo,/ ni él las viras dejó, ni ella los giros» (37c, I) cuando ya García creía haberlo perdido todo. Por eso, «al fin», al reconocerse «por iguales», uno le concede amor y la otra privanza, aunque, antes, el galán haya tenido que sufrir todos sus rigores. Dos son, también, las veces en que «envidiosos» ingenian enredos para crearle desfavores a García. La primera vez, seis años atrás, para deshonorarle, para sembrar su injuria en el mundo de la guerra; la otra, para gestar la irreconciliación de sus amores en el mundo de la corte que tanto critica Hernando, el gracioso y criado de Garci Ruiz.

A su vez, dos son las damas que trazan invenciones para conseguir el amor de García: una, la envidiosa, la otra, su prima, Anarda. A la primera, Julia, García no la quiere, a pesar de que se siente tentado a pedirle la mano. A Anarda es a quien ama, y con ella se quedará después de sortear su desventura, provocada, en parte, por los enredos de Julia que llegan a involucrar a todos

los personajes. Las trazas de esta dama son sutiles, atrevidos, impertinentes y maliciosos; los de Anarda, en cambio, son ingenuos y traviosos, como Anarda misma, confiada y suplicante. A la vez, son dos los rivales que tiene Garcí Ruiz en el amor. Uno, el príncipe, a quien sólo se atreve a burlar en el desenlace. El otro es el conde Mauricio, a quien burla desde el primer acto. Dos veces García muda su identidad en la comedia: la primera, para hacerse pasar por Mauricio ante Anarda y, así, obligarle a declarar si realmente, tal y como sospechaba, amaba al conde. Anarda declara que no. La otra vez, finge ser el príncipe delante de Julia, para, delante de la presencia real, obligarle a declarar sus enredos. De esta forma, limpia la actitud de Anarda confesando que todo ha sido ardid suyo y que su prima, tal y como aseguraba ésta, no se había escapado con el príncipe.

Al igual que los dos dioses —que, después de disputarse la ventura de García, terminan, paradójicamente, por ofrecerle cada uno sus favores divinos—, el que fue enemigo de García, el que lo había deshonrado hacía seis años, se convierte, paradójicamente también, en el único personaje que vela por el honor y la honra de Garcí Ruiz. A lo largo de los

dos días que dura la acción, Juan de Luna se mostrará obligado «a quien la vida», con la indulgencia, le «ha dado» (9a, I). Este agradecimiento determinará sus acciones y la ventura de García, ya que en todo momento evitará el *desfavor del mundo* a Garci Ruiz, y conseguirá, mediante prudentes parlamentos, variar las actitudes airadas del príncipe contra García, una vez convertido ya en su privado. De esta suerte, la primera contradicción, la primera *mudanza* que sufre García en escena es la de iniciar la comedia con la intención de matar a Juan y que, por «súbito accidente», éste se convierta en quien, por «el perdón», produzca su «esperanza» (15a, I).

Esta protección con que Juan quiere regalar la ventura de su amigo es un aspecto importante en cuanto a que el poder divino se ve amortiguado por la acción del hombre. Es decir, si en *La industria y la suerte* nos encontrábamos ante un galán que debía enfrentarse y soportar él solo el poder de Fortuna y el consiguiente destino trazado, a su antojo, para el protagonista, en esta comedia de enredo, en cambio, el matiz humano, que luego será el que protagonizará el resto de su teatro, empieza a frenar el azaroso devenir del héroe en escena. Además, tengamos muy presente que Alarcón introduce la

voluntad de mejorar la vida del protagonista de la mano del «amigo», uno de los futuros caracteres más representativos de toda su dramaturgia.

Entre Juan y García se establecerá otro paralelismo. Tanto uno como otro surgen de un mismo pasado compartido que los convierte en personajes próximos a la comedia heroica. La constatación de ello en Juan es que aún le aguijonea uno de los móviles característico de esta clase de comedia: la obligación. En este caso, se puede decir que la obligación a García es el único móvil que conduce a Juan de Luna en sus acciones. En cuanto a García, hay que tener en cuenta la forma en que se nos presenta en las primeras escenas. La acción se sitúa en el Madrid del siglo XV y se inicia con un diálogo entre Garcí Ruiz y su criado Hernando, tal y como lo haría un caballero andante con su escudero.⁴²² Durante seis años anduvieron en busca del

422.

² *Hernando* ..me hicieras
merced si aquí fenecieras
esta peregrinación,
¡qué molerán a un diamante

ofensor de García para matarlo, como mandan las «leyes de honor» (7b, I), y así vengar el agravio de su deshonra. Todo hace suponer, que por fin, lo van a encontrar en la corte, por el deseo con que Hernando solicita el término de sus andanzas y porque, si «las señas no han mentido,/ don Juan en Madrid está» (8a, I). De esta forma, se va preparando la escena para que, de un momento a otro, aparezca Juan de Luna, y García emprenda su venganza; y así lo hará en el escenario que le ofrece, al deshonrado García, «la honrada» ribera del Manzanares (8a, I).

Parece que éste va a ser, tal y como se nos presenta a Garcí Ruiz, el único móvil del galán, propio de la comedia heroica. Además, cuando ante el príncipe don Enrique expone su pasado y la causa que le llevó al enfrentamiento con Juan, se nos revela también como el tipo de caballero propio de la comedia histórica, al

seis años de caminar,
de un lugar a otro lugar,
hecho caballero andante!

(7b, I)

nombrar sus hazañas al servicio del rey «en las fronteras/ berebiscas» y el papel ejercido «en la batalla sangrienta» contra el moro, «en Jerez de la Frontera» (12a, I). Es un extenso parlamento en romance que nos va dibujando a un García movido por la fidelidad al rey y el ardor por la batalla. Con esto, lo que persigue el dramaturgo es enfatizar los motivos que hasta ahora habían regido la existencia de su galán antes de vérselas con Amor: el servicio a su rey y la preocupación por la fama y la honra. Finalmente, Garcí Ruiz acaba convertido en un caballero cortesano, al igual que Juan. De esta manera, la Corte se convierte en el escenario donde someter a prueba el verdadero valor de García aunque éste haya sido capaz incluso de batallar.

Ruiz de Alarcón escoge siempre el ambiente cortesano —que tanto pie nos va a dar para proseguir, más adelante, con el sustrato renacentista— como el lugar idóneo en el que extraer lo mejor y lo peor de sus personajes, a sabiendas que falsos y fáciles honores y fama se consiguen en cómodas escenas heroicas en las que los enemigos son quienes atentan contra instituciones, creencias o leyes. La dificultad la busca Alarcón, sin embargo, en aposentos, salones o cualquier otra escena

íntima, para, en medio de la relajación que propicia la «paz» —en oposición al campo de batalla, la enemistad entre reinos, el infiel, los agravios por honor, etc.—, desenmascarar a los cortesanos. Si de su teatro se ha dicho que es burgués, sin duda alguna se estaría pensando en estas particularidades.

Respecto a la tercería —clave en esta comedia—, García tiene a Hernando, que en numerosas ocasiones queda velando por Anarda, en lugar de su amo, o bien le averigua nombres o le explica lo ocurrido en su ausencia, que, la mayoría de las veces, es también la del espectador. El príncipe cuenta con Juan, su hombre de confianza, que le aconseja siempre qué postura debe adoptar un príncipe como él; Mauricio tiene, a su servicio, a Leonardo, que de poco le sirve, porque la torpeza del señor es la del criado; Anarda tiene a Inés que, en una ocasión, fiel como le es a su señora, le informa de lo peligroso que resulta el conde con sus celos. También, aunque engañada, confía en Julia, quien siempre se le muestra dispuesta a favorecer sus amores con García. Finalmente, Julia, como se sabe, declara a su prima como su tercera, pero es que, además, se servirá tanto de García, como de Juan, de Diego,

Mauricio y hasta del mismo príncipe —a través de Juan— para intentar que sus enredos se lleven a cabo.

Las inflexiones de la tensión dramática quedan fijadas por los cuatro monólogos del protagonista. Dos de ellos, en redondillas, en el segundo acto. Los otros, dos sonetos, en el primero y tercero. El hecho de recurrir a semejante estructura estrófica para los monólogos de estos dos actos, responde a la intención del dramaturgo por crear las continuas y mencionadas analogías. Los dos sonetos cierran una escena en que García acaba de recibir el favor del príncipe después de haber sufrido deshonores, de ahí que la *mudanza* —decisiva para el rumbo de su ventura— lo induzca a la introspección del soneto. Porque, como proponía el mismo Lope, «el soneto está bien en los que aguardan»⁴²³: en el primero, Garci Ruiz aguarda que el príncipe le «alcance» del rey un hábito «de los tres» (14ab, I), mientras que, en el segundo, está a la espera de saber si él sólo «bastará» a las «mudanzas» de la diosa

⁴²³. Lope, *El arte nuevo...*, v. 308, p. 297.

Fortuna y a los «tiros» de Amor (37c, I), es decir, aguarda el desenlace de la comedia.

De la dualidad entre estas dos divinidades, como queda dicho, arranca el conflicto del galán, zarandeado por un continuo trasiego de inclinaciones ahora hacia el amor, luego hacia la preocupación por su honra. Pero hasta el soneto del tercer acto —el último—, no dará muestras de ser consciente de ello con la fábula que cuenta sobre Amor y Fortuna. Pero si este último monólogo de Garci Ruiz supone el zanjar su condición de vulnerabilidad ante las mudanzas anteriores y el quedar predispuesto al desenlace, el soneto del primer acto —su primer monólogo— también marca el final de un estado de desventura sufrido durante seis años, a la vez que lo deja preparado, en este caso, para nuevas caídas: la comedia en sí. En este soneto reconstruye cómo «un súbito accidente» (15a, I) le ha liberado del agravio que le condujo hasta Madrid y le ha permitido, a la vez que vengarse, hacerlo con un acto valeroso que le produce la «esperanza» (15a, I) de recibir honras reales. Porque reponer su honor con el perdón de la vida de su enemigo viene a ser, para quien matar «tanta costumbre» es, «mayor valentía» (13b, I), según el príncipe. Pero una vez restituido su honor —móvil que le

ha conducido hasta el primer monólogo—, García va de traspiés en traspiés y de peripecia en peripecia, hasta llegar al desasosiego de los dos monólogos del segundo acto.

Con redondillas, entre exclamaciones e interrogaciones, en éstos lamenta los desdenes de la diosa ciega. Y es que, en este acto, hasta el soneto-monólogo del tercero, todo lo que logra, de una escena a otra, lo pierde en la espiral de *los favores del mundo* :

Cual iba yo viento en popa,
Fortuna, ya te entendí,
que con más ímpetu así
la nave en la peña topa.
El fin traidor has mostrado,
con que en levantarme das,
que para que sienta más,
me has hecho más delicado.

[...]

Hoy la mayor alegría
y el mayor pesar me has dado,
de dichoso y desdichado
soy ejemplo en sólo un día.

(19b, I)

...Hoy

me vi al más sublime estado
de su favor levantado,

y ya derribado estoy
en un infierno profundo
de temor y de ansia fiera.
Paciencia, de esta manera
son los favores del mundo.

(23b, I)

Estos dos monólogos son el paradigma de las dudas que estorban el despliegue de la voluntad de García. Al principio, sacrifica el amor que siente hacia Anarda por saber que el mismo príncipe la quiere también. Y como no sabe a quién de ellos dos corresponde los afectos de la dama, decide cumplir con la fidelidad que le debe a su señor que no satisfacer sus afectos. Pero después de la disputa con Mauricio por cumplir con celo el mandato del príncipe de vigilar la calle en la que vive Anarda, y recibir, a cambio, sólo represalias, es cuando Garcí Ruiz empieza a confundirse y preguntarse por qué la vida del hombre ha de estar sujeta a tantas mudanzas. Tan «confuso laberinto» (17a, I) lo postra en el escenario y es cuando pronuncia el segundo monólogo: ¿ofensa por

cumplir?; ¿sin servir, privanza, y sirviendo, agravio?⁴²⁴

A continuación, enumera todas las variedades con que Fortuna le ha puesto a prueba, para concluir, resignado, que así son los favores del mundo. Además de bellos, los dos monólogos nos resultan generosos en el tratamiento iconológico de la lucha entre la voluntad y Fortuna. En el primero, sus referencias marinas nos remiten a la novísima representación, respecto a la

⁴²⁴. Navarro Durán empieza su capítulo de «La Edad de Oro» contrastando el modo que tenía de sentirse el hombre renacentista y frente al del Barroco, y de éste nos explica que:

verá su interior –su pensar– como un inmenso espacio laberíntico, en el que se perderá, abrumado por las asechanzas del mundo o por su sufrimiento amoroso; llegará a ser «un inútil anhelar perdido», en verso de Villamediana.

Rosá Navarro Durán, «La Edad de Oro», Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 233.

medieval, que el Renacimiento conquista para plasmar al hombre con su Fortuna: la de la barca, en la que navegan juntos él y la diosa. El hombre remando -voluntad- y Fortuna con el control de la vela en sus manos. El segundo monólogo, contrariamente, está construido sobre las referencias plásticas de las que se sirvió la Edad Media: la rueda como símbolo de Fortuna, que levanta o derrumba al hombre sin que él pueda impedirlo. La compaginación de ambos lenguajes referenciales es la constatación de las dudas y la angustia que sufre Garcí Ruiz, quien no sabe si de él depende o no el llevar a buen puerto sus propósitos. Aunque resulta evidente que, a esta altura de la comedia, y tras decir que la «nave en la peña topa», da por anulado cualquier esfuerzo que surja de su voluntad, pero comedia queda y años de escritura a Alarcón para que los «remos» del hombre y la divina vela armonicen sus movimientos.

El acto prosigue y García continúa precipitándose hacia el influjo de los enredos de Julia y Anarda. Julia pretende casar a su prima con Mauricio, convenciendo a Don Diego, el tío, de que es lo más conveniente, dados los amores que el príncipe siente por Anarda. Esta última, contrariamente, le dice a García que le necesita para que vele por su honra ante el príncipe, llegado el

caso de que su alteza no quiera corresponder a los juramentos de amor. Semejante enredo lo único que persigue es despertar el interés del vilipendiado Garci Ruiz, mientras que el de Julia, oculta la intención de retirar a Anarda del radio de acción. Pero éste es el que logra sobreponerse respecto al de Anarda, ya que Julia desmiente a García el enredo de su prima, trocándolo por otro: le dice que su prima quiere valerse de él para que le busque un marido que, ignorante de sus amores con el príncipe, no se los impida. Acaba el acto con unas redondillas pronunciadas por García que guardan paralelismo con otras que abrían la primera escena del primer acto.

Con las redondillas finales del acto segundo, interroga al «cielo» del porqué de su mudanza en el amor, una vez Anarda había conseguido despertarle las ilusiones. En la primera escena del primer acto, también mientras dialogaba con su criado Hernando, irrumpe, con cuatro redondillas, interpelando al «cielo» del porqué de su vivir deshonrado como caballero. Este paralelismo entre la escena inicial de la obra y la última del segundo acto obedece a que García se encuentra, al finalizar éste, en idéntica situación de desventura que cuando se nos presenta por primera vez sobre la escena.

Pero el paralelismo no se acaba aquí. Si Garci Ruiz, en este segundo acto, se halla en semejante situación es a consecuencia del enredo trazado por Julia para conseguir apartarle de Anarda, y, al inicio de la comedia, García se encuentra con su honor agraviado también a causa de un enredo, el de los envidiosos de su arrojo en la batalla.

El único soliloquio del príncipe es, asimismo, una premonición del balanceo entre el honor y el amor en que la trama mecerá a García. Colocado, estratégicamente, escenas antes de que finalice el primer acto y, justo, en la que antecede al primer soneto-monólogo de Garci Ruiz, el príncipe duda de qué hacer ante la petición de Anarda. Este soliloquio es el punto de encuentro de la comedia en el que se cruzan, por primera vez, el amor y la privanza como conflicto en la vida de García. A partir de aquí, si los favores reales se ven fomentados, como compensación irónica perderá todo tipo de esperanza respecto al amor que profesa a Anarda, y viceversa. Y un avance de esta oscilación es, precisamente, la duda que tiene el príncipe de si cumplir «el liviano gusto/ de una mujer sin razón» (14b, I) y agraviar «a tan heroico varón», o bien, mostrarse «poco amante» y «sufrir de Anarda el rigor», evitando «dar nota de inconstante»

(14b, I) a García, al que acaba de ofrecer un hábito y nombrar gentilhomme. La intención de Alarcón es evidente: pretende cerrar el primer acto con un problema pendiente que le permita crear suspense. ¿Qué es lo que ha resuelto hacer el príncipe ante el dilema en que lo pone Anarda?

Cuando Garci Ruiz acomete contra Juan, su enemigo informaba a Anarda, por órdenes del príncipe, de que éste estaba en el parque contemplándola. Así, la dama, al estar con Juan cuando García lo desafía, presencia la disputa entre los dos caballeros. Una vez resuelto el lance, se muestra ofendida por la temeridad con que García emprende la pelea sin haber guardado «el decoro» a su «opinión» (9b, I). Garci Ruiz, con lisonjas, le muestra la inclinación que siente hacia ella nada más verla, pero la dama insiste en su enojo. Aquí se deja suspendida la relación entre ambos, con el matiz de dos versos de Julia en los que ya expresa admiración por el «bizarro caballero» (10a, I). Él marcha, junto a Juan, a hablar con el príncipe porque los ha mandado llamar, ya que, al presenciar la disputa desde la lejanía en que lo sitúa Alarcón —técnica de la *doble perspectiva*, clave en la comedia—, quiere saber a qué era debida. En realidad, lo que teme es que haya sido a causa de Anarda. Ella,

como dama discreta que es, se sirve de que el príncipe haya sido espectador de lo ocurrido. Por pudor, finge ofensa para tener una excusa que justifique sus intenciones de que el príncipe prenda a García por haberse batido ante su presencia y dar qué sospechar en cuanto al motivo del duelo. Es decir, despertar murmulos de que se trataba de un lance de amor por ella (9b, I). Ingenioso embuste que oculta la intención de Anarda de retener bajo el poder o la prisión del príncipe a un García que, por ser de otras tierras, en cualquier momento puede volverse a ir.

El príncipe reacciona tal y como esperaba Anarda, y manda a un paje que diga a la dama que lo ha visto todo, y que se alegra «de tener competidor» (10a, I) —irónicamente, García llegará a serlo—. Entonces es cuando Anarda manda decir a su señor que prenda a García. Cuando llega el paje a decírselo, el príncipe ya ha convertido a Garci Ruíz en gentilhombre, de ahí su lamento e incertidumbre en el soliloquio. Tras pensar en las diferentes opciones que tiene, exclama que ya sabe qué hacer, y ordena a García que por la noche vaya a verle. Hasta el segundo acto no sabremos qué es lo que se le ha ocurrido al príncipe. Pero la intriga se prolonga, porque el segundo acto se inicia con la puesta

en escena del príncipe dialogando con García y contándole lo que, en un principio, en su soliloquio, había renunciado a explicarle. La trama de *los favores del mundo* ya lo ha activado todo. Si en el primer acto Alarcón ha puesto el caso, en el segundo ya sólo le resta enlazar «los sucesos».⁴²⁵

Con el largo parlamento en romance que García pronuncia ante el príncipe para referirle su pasado, Alarcón ya pretende, también, advertirnos de algo desde el primer acto. La causa de que el discurso sea tan extenso es porque se trata de un recurso dramático. El espectador del siglo XVII sabía que cuando aparecía un personaje en la escena dando a conocer al público una serie de sucesos del pasado, bien podía esa *relación en romance* convertirse en un antecedente necesario para el

⁴²⁵. 'Ibíd., v. 299. Téngase en cuenta que en las tres comedias de enredo que propongo en mi índice se puede comprobar cómo Ruiz de Alarcón sigue muy de cerca el precepto escrito por Lope.

nudo de la trama.⁴²⁶ En este caso, Alarcón nos pone en antecedentes de cómo Garcí Ruiz sufre afrentas «fabricadas» (12b, I), porque si bien resalta su talante heroico, como hemos dicho anteriormente, lo único que importa en la larga tirada de versos es referir el enredo del que fue víctima por culpa de «algunos cobardes» (12b, I).

Éstos le cuentan a Juan que García dijo de él que fue el primero en huir en la refriega contra los moros. Juan les creyó y lo desafió, pero les impidieron el enfrentamiento, por eso Garcí Ruiz emprendió la búsqueda de Juan de Luna para reponer «el honor tan delicado» (12b, I). Así, su primera desventura le fue servida a través del enredo humano, como le serán servidas, en cadena, todas las demás.

Si algo hay en esta comedia de enredo tan sobria que no esté sometido a las vueltas de la rueda de la Fortuna es la disposición y el número de mudanzas que

⁴²⁶. Esta es la conclusión que extrae Juana de José Prades de los vv. 309-310 del arte nuevo. Vid. *ibíd.*, p. 199.

sufre García, aunque estén regidas, también, como todo, por el paralelismo. El primer acto finaliza con un Garci Ruiz que, aunque haya iniciado la obra deshonorado, ha alcanzado más «bonanza» (15a, I), en lo tocante al honor, que la que su esperanza hubiera podido hacerle imaginar. Al final del mismo acto, también el amor le favorece, pues escucha, por boca de Anarda misma, que ésta no corresponde al amor que le profesa el conde. El tercer acto, por ser el último, finaliza con un García venturoso tanto en el amor como en el honor. Sin embargo, también se inicia como el primero, con un Garci Ruiz decidido a abandonar la corte —la diferencia es que, en el primero, en lugar de querer marchar, es cuando llega a Madrid— por no tener suerte ni con el príncipe ni con Anarda. Situación que acarrea desde el final del segundo acto, el único en el que, al revés de los otros dos, finaliza con un García a quien ni Fortuna ni Amor favorecen. En cambio, es el único que empieza con el personaje reconciliado con las dos divinidades.

El acto segundo y el tercero se corresponden por una analogía, una vez más: en el segundo, García sufre tres mudanzas de amor y sólo una en el honor; mientras que en el tercero, son tres las veces en las que Fortuna le concede honores y deshonores, y sólo una en que el

amor varía su estado. En definitiva, dualidad. Una dualidad que, si a partir de *Los favores del mundo* existe en función del carácter de los protagonistas, tanto en *La industria y la suerte* como en la comedia recién comentada depende, enteramente, de la estrategia de la Fortuna que, por contraste, tensa el comportamiento del galán para poder examinarlo.

En estas dos comedias de enredo hemos podido comprobar que Fortuna logra la tensión del protagonista mediante correlaciones, antagonismos y complicidades entre grupos de dos personajes, ironías y paradojas, y acciones paralelas. Técnicas que no abandona posteriormente Alarcón, aunque sí las «humaniza», porque dejará de recurrir a la presencia divina en pro de la consolidación de la comedia de caracteres. Por eso mismo, la estructura de sus siguientes obras será más sencilla, estará menos marcada estéticamente, ya que los desenlaces causales —a tenor de los comportamientos de los caracteres— impondrán un ritmo dramático más ágil y lineal. A partir de *Los favores del mundo*, Ruiz de Alarcón abandona la retórica del enredo con su laberíntico andamiaje estructural, pero, eso sí, no sin antes habernos demostrado, con sólo estas dos comedias, que es un ejemplar artífice del género.

5.2. UN GALÁN DE COMEDIA DE ENREDO SIN FORTUNA

Ruiz de Alarcón, a propósito de *El curioso impertinente*, quiso jugar cómicamente con un galán que, aunque no estuviera casado, resultara tan necio como el desposado de la novelita cervantina. Y ningún lugar mejor para hacerlo que en el escenario de una comedia de enredo. El resultado es que, de entre todos los galanes protagonistas del teatro alarconiano, el más disparatado es el del *Semejante a sí mismo*. Si con otros nuestro dramaturgo se oculta tras ellos —de manera clarísima en el de *Las paredes oyen*: pequeño, de mal talle y mala cara, pero de buen corazón—, en esta comedia lo deja solo sobre las tablas. Convertido en «celoso impertinente» (120a, I) es un galán torpe que involucra al resto de personajes en su propia peripecia. Todos arriesgan a sus parejas con tal de satisfacer la curiosidad del caballero, ya que la amistad —ahora ya, a partir de *Los favores del mundo*, carísima para Alarcón— es «virtud divina» (112c, I), según el monólogo que Juan pronuncia para cerrar la introducción de la obra. Soneto-monólogo que bien pudiera considerarse elogio a la «santa amistad» (112c, I) que bautizaba a

Anselmo y Lotario con el «dulce nombre como el de ser llamados *los dos amigos*». ⁴²⁷

Celos y amistad, y la tentación de transgredir esta última: móviles de los personajes de la novelita de Cervantes y de la comedia de Alarcón. Pero lo que en aquélla se construye sobre la linealidad narrativa que conduce a los personajes a un final amargo, trágico e irreversible, en ésta se hace sobre lo imprevisible del enredo, que dibuja una *estructura circular* ⁴²⁸ que retoma, al final, el orden alterado por las pasiones de los personajes. Por esta razón, resultan poco convincentes las palabras de Castro Leal que definen esta comedia como un simple «desarrollo mental de una narración literaria», en la que Alarcón sólo funde «el semejante a sí mismo», el amante que duda y el amigo que comprueba», quedando la comedia convertida en una mera «farsa» de «la historia del *Curioso impertinente*». ⁴²⁹ Es

427. *Quijote*, I, 33, p. 354.

428. Este tipo de estructura es con que nuestro dramaturgo construye sus comedias de enredo.

429. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 98-99.

tan poco certero este comentario que, no sólo Juan encarna a Anselmo y Lotario, sino que la figura de este último queda compartida también entre Leonardo y Diego. En el primer acto se deja dicho por el propio Juan que él no podrá hacer de amante celoso y de «amigo que comprueba» si no le ayudan Leonardo y Diego, lo que obliga al espectador a pensar que la vida de éstos igualmente se verá alterada por los cambios de identidades que tendrán que fingir. Alteraciones que tambalearán los planes de Juan:

Juan ¡A qué de engaños se obligan
 los que emprenden un engaño!
 ¡Y qué de daños de un daño
 es forzoso que se sigan!

(125a, I)

El mismo poliptoton con que juega para expresar su pesadumbre es con que Alarcón complica el triángulo del *Curioso impertinente*: las consecuencias que sufre Juan a causa de su curiosidad derivan en otras semejantes por las que han de pasar el resto de galanes que participan en sus planes. Si Juan comprueba cómo su amada doña Ana se enamora del don Diego que él mismo representa, Leonardo acabará comprobando cómo Julia se le escapa por

tenerse que ir a Lima haciéndose pasar por Juan. Y el verdadero don Diego, a su vez, atado a su disfraz de Mendo -falso escudero del falso Diego- rabia por no poder declararle a Julia su auténtica identidad. Incluso Sancho está a punto de perder el favor de Inés por enamorarse ésta del falso escudero Mendo.

De este modo, disfraces, parejas cruzadas, escondites, ingenio y burlas convierten el recuerdo de las desgraciadas vidas de Anselmo, Lotario y Camila en una comedia de enredo que, por el género en sí, y por la multiplicación de personajes ante una misma situación -y en consecuencia, por la suma de ocurrencias- perdona a un manojo de vidas de la tragedia. El teatro es el que los salva -viene a decir Alarcón al cura de la venta del Quijote-, pues aunque Juan, aprendida la lección de Anselmo, quiera prevenirse de que su dama se enamore de otro representando él mismo el papel de tercero, demuestra que su caso, a pesar de ser galán soltero, tampoco se puede llevar. Lo único que le redime del final de su antecesor es ser personaje de comedia.

Alarcón, no «desarrolla» la narración cervantina, lo que quiere es jugar con los vectores que la construyen. Y quiere jugar porque, ante todo, pretende demostrar una concepción lúdica del personaje de comedia

de enredo especialmente en esta obra. *El semejante a sí mismo*, respecto a *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*, es el primer ensayo alarconiano de un galán ya libre del dictado divino, en el que cobra relieve el aislamiento del protagonista entre su voluntad y pensamiento porque tiene que empezar a ser artífice de su propia vida. Si el dramaturgo se sirve aún del género de comedia de enredo es, por un lado, para ridiculizar los empeños de un galán que se esfuerza por ver cumplidos sus deseos tendiéndole trampas a la vida, anulando su identidad, rehuendo la verdad y, por lo tanto, sembrando confusión en la vida del resto de personajes. Por otra parte, puesto que la debilidad humana empieza a ser el filón de su dramaturgia, escoge los celos amorosos —motor de la comedia de enredo— que dieron argumento a la triste historia de los dos amigos que creó Cervantes, para ofrecer la misma lectura que el maestro, en lo tocante al amor y la amistad, pero convirtiendo lo que fue tragedia en *farsa*.⁴³⁰

⁴³⁰. A propósito de esto, serían bastante oportunas las palabras de Ortega y Gasset sobre la necesidad del

La prueba de que nos encontramos ante una comedia con la cual Ruiz de Alarcón empieza a experimentar con los caracteres nos la ofrece la estructura dramática. De hecho, la fuerza de esta comedia recae, especialmente, sobre la trama, quedando la estructura supeditada a ella. En sus otras dos comedias de enredo que hemos comentado, forma y acción se aunan formando un cuerpo perfectamente trabado, en el que la estructura ya refleja el tema, y éste se despliega con asombrosa fluidez entre el andamiaje para él construido. En el caso de *Los favores del mundo*, los monólogos son las columnas de la estructura, al tiempo que su disposición armónica marca las inflexiones de la actitud del galán ante la acción. En *La industria y la suerte*, la

teatro en el hombre: «¿No es enigmático, no es por lo mismo atrayente, apasionante este extrañísimo hecho de que la farsa resulte ser consustancial a la vida humana, por tanto, que, además de sus otras necesidades ineludibles, necesite el hombre ser farseado y para ello ser farsante? Porque, no haya duda, esta es la causa de que el Teatro exista», José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1952, (2ª ed.), t. IV, p. 397.

multiplicación de paralelismos entre acciones y reacciones entretejían un armazón dramático en el que a los personajes sólo les quedaba perderse y enmarañarse. Con *El semejante a sí mismo*, en cambio, Alarcón no consigue crear una estructura precisa para el tema que desea escenificar, lo que lleva a reafirmar la suposición de que estamos ante una de las primeras obras de su producción en relación al género con que iba a consagrar su ingenio: la comedia de caracteres.⁴³¹

La irregularidad en la construcción dramática se debe a que, a pesar de su nueva intención, sigue aún muy de cerca —y más al tratarse de una comedia de enredo— la preceptiva de Lope, quedando su propia creatividad al servicio de unos postulados que, luego, él mismo irá modificando mientras conforma la nueva clase de comedia que, finalmente, llegará a aportar a la escena de la primera mitad del XVII, y a la que, con razón —y justicia—, se le ha llamado «comedia alarconiana».⁴³²

⁴³¹. Vid. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXII.

⁴³². Ruiz Ramón, *Historia del Teatro...*, p. 189.

Comedia de carácter personalísima y ejemplar por la conquista que supone —además de la elaboración de caracteres— el haberle sabido introducir las variaciones estructurales pertinentes.

En *El semejante a sí mismo*, el temor a no conducir con precisión a sus personajes y el confundir al espectador entre tanto simulacro de identidades es el que le empuja a recurrir a un largo diálogo entre Juan y Leonardo, que ocupa más de una cuarta parte del primer acto. De esta forma, se nos cuenta abiertamente la intención y el plan del galán celoso, paso a paso. Al mismo tiempo, supone un esbozo de lo que luego se convertirá en un rasgo propio de su estilo: el esfuerzo por hacer verosímil las motivaciones de los personajes y el repertorio de temas de la Comedia Nueva; la voluntad de arraigarlos a una realidad próxima y cotidiana.⁴³³

Por ello —volviendo al parlamento del galán principal—, Juan, consciente de lo dificultoso que supone el querer

⁴³³. Cfr. Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*. Prólogo de Angel Valbuena Prat, Barcelona, Atlántida, 1940, p. 27.

hacerse pasar por su primo Diego, y que Leonardo marche a Perú haciéndose pasar por el mismísimo Juan, le cuenta a su amigo que le dará papeles firmados por su puño y letra para que pueda escribir a su propio padre sin que éste sospeche nada. A su vez, y con todo detalle, explica cómo consiguió que su padre y su tío creyesen que sus hijos eran tan parecidos que apenas se podrían diferenciar. Esencialmente lo cuenta para que parezca menos descabellada la idea del trueque de personalidades. Leonardo —como portavoz del público— insiste con preguntas para que todo quede claro y el celoso dé fe de que, dentro de sus proyectos, ningún cabo queda suelto y que todo podrá suceder sin más dificultades añadidas que las que produzca la disparatada idea de Juan. Su amigo se lo garantiza, pero en la comedia sucederá todo lo contrario a partir de la mitad del segundo acto.

Todo ello, pues, esfuerzos de Alarcón para que la empresa de su personaje pueda realizarse con credibilidad dentro de los límites ya no sólo de la

ficción, sino también de los de la realidad del espectador. Voluntad, repetimos, de afianzar el precepto clásico de verosimilitud —tan querido por Lope—⁴³⁴ que será una auténtica constante en su teatro. De ahí, que, en sus orígenes, se acoja a la justificación de una acción compleja con un extenso parlamento, impidiendo, de esta manera, que nadie crea lo que el cura de la venta respecto al *Curioso impertinente*.⁴³⁵

⁴³⁴. Por lo menos en su *Arte nuevo*: «Guárdese de imposibles, porq[ue] es máxima/que sólo ha de imitar lo verosímil», vv. 284-285, *El arte nuevo...*, p. 296.

⁴³⁵.

Bien —dijo el cura— me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.

Quijote, I, 35, p. 400.

Desde la introducción, Alarcón nos presenta tres grupos de parejas en semejante situación —la de la despedida— pero cada una de ellas con una complejidad diferente y, en consecuencia, con la necesidad de una solución distinta. La idea de Juan de querer hacer pasar por su primo y, así, tentar a su prometida para comprobar si se trata de una dama fiel o no, deriva en una sucesión de fingimientos que, a su vez, provocarán tentaciones en las damas de los otros. La disposición paralela de estas tres parejas nos induce a sospecharlo: Juan es quien quiere fingir y correr el riesgo de perder a Ana, pero todos sufrirán igual suerte. Su fingimiento altera el orden de las vidas del resto de personajes, y sólo se volverá a recuperar cuando al final cada uno reivindique su identidad; a pesar de que no todo acabe exactamente como empezó, porque el desenmascaramiento de Juan, Leonardo y Diego comporta el descubrimiento de nuevas identidades que, de no generarse los enredos de la comedia, no se hubieran sabido jamás. De este modo, el cambio de identidad de Juan significa una *impertinencia* en la vida de todos los personajes que les encaminará hacia la verdad, paradójicamente, al igual que la curiosidad de Anselmo condujo a todos hacia la muerte.

A lo largo del segundo y tercer acto, el paralelismo continúa marcando las inflexiones en el devenir de la acción: en el segundo acto se disponen encabalgadas las escenas en las que Juan juega con Ana y Sancho, haciéndose pasar por Diego. Unos versos más allá, paralelamente, Sancho, don Diego e Inés le piden a Juan que vele por sus amores, momento en el que el caballero se empieza a dar cuenta del enredo que ha comportado todo su plan. Antes de concluir este mismo acto, Alarcón crea una nueva tensión para el celoso galán, obligándolo a pasar, dos veces, por el suplicio de ver a su criado Sancho y a doña Ana dispuestos a olvidarlo por el fingido Diego. En el tercer acto, por ejemplo, dos veces son las que los personajes se esconden para escuchar y descubrir lo que creerán que es la verdad:⁴³⁶ la primera, lo hacen doña Ana y su criada Inés; la segunda Inés y Sancho, pero en esta ocasión se

⁴³⁶. La técnica del escondite en alguna ocasión es el foco del enredo, como en *La industria y la suerte* y *Las paredes oyen*.

les descubre sin que logren averiguar cosa alguna, ya que Sancho se duerme y sus ronquidos los delatan.

Pero el dramaturgo mantendrá la intriga «hasta el medio»⁴³⁷ de este acto. Lo hará con un intento de mantener la analogía —tan bien conseguida en el primero— entre las tres parejas. A pesar de ello, el regreso de Leonardo romperá este equilibrio. La razón es por aparecer justo cuando su querida Julia ha descubierto que el verdadero don Diego fue el primer amor que tuvo en Flandes, y a quien daba por perdido. Sin más remedio, Leonardo neutraliza la situación diciendo que al naufragar el barco que le conducía hacia Perú, «de religión hizo voto» (138b, I). Juan acabará convencido de la fidelidad de Ana, porque ella, con gran ingenio, y gracias a la ayuda de su primo, logra engañarlo diciéndole que, aun fingiéndose Diego, lo reconocía, y por eso le daba muestras de amor; Diego, por su parte, pide la mano de Julia y, finalmente, Sancho recupera la de Inés, una vez desengañada de que Mendo no era un criado, sino un noble.

⁴³⁷. Lope de Vega, *El arte nuevo...*, v. 300, p. 297.

La unidad de acción a la fuerza tenía que ser difícil de lograr ante una trama que se articula por una serie de fingimientos obligados a causa del que protagoniza Juan movido por sus celos. Pero, precisamente, en eso mismo consiste el artificio de esta comedia, y ésa era la dificultad que comportaba semejante argumento. En Plauto, con *Los Menecmos*, Alarcón tenía un modelo de quien aprender a unificar la acción cuando de identidades cruzadas se trataba, pero no más. Es difícil suponer que de la comedia de Plauto derive *El semejante a sí mismo* como ha sostenido Alfonso Reyes.⁴³⁸ Ya se ha comentado reiteradamente que todos los personajes ven alteradas sus vidas por la industria de Juan. Por lo tanto, sus respectivas peripecias tendrán que compartir escena con la del protagonista. Con razón lo más relevante de esta comedia es que, mediante el esfuerzo por sostener la unidad de acción, se consiga precisar y dar relieve al resto de personajes secundarios, y ello debido al equilibrio con

⁴³⁸. Apud. Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Millares Carlo], «Introducción» de Alfonso Reyes, p. 295, vol. I.

que distribuye las diferentes escenas, y la lógica o consecuencia con que trenza la trama.

Con *El semejante a sí mismo*, a pesar de no conseguir la perfecta armonía entre forma y asunto, alcanza a dominar una acción centrífuga, indicio indudable del dominio con que trabajará en sus próximas comedias. Aunque, todo sea dicho: lo que no consigue perfeccionar con esta comedia es lo que más pistas da para proseguir con el análisis de su evolución dramática. Bajo el armazón de la comedia de enredo, asienta los cimientos para la experimentación de la psicología de unos personajes que ya venían impuestos y con un modo de ser incuestionable. Sin embargo, el «celoso» Juan es el primer carácter que Ruiz de Alarcón esboza. Este galán viene a ser el ejercicio previo para aprender a buscar, detrás de la máscara de los galanes tipificados por la Comedia Nueva, sus motivaciones, sus impulsos y, sobre todo, la verdadera salida a los laberintos de deseos y pasiones que llevan dentro. De ahí que Alarcón abandone, definitivamente, los *laberintos de Fortuna* de las comedias de enredo. Y, aunque comedia de enredo a su vez, *el semejante a sí mismo* —Juan— lo es, sobre todo, porque descubre que su suerte se la construye él para sí mismo en cada una de

sus acciones, en cada uno de sus enredos. Visto de esta forma, el desajuste entre género dramático e intención a quien más evidente se le hizo fue al dramaturgo, ya que, después de esta comedia, empieza a trabajar con las comedias de transición entre la comedia de enredo y la de caracteres.

5.3. EL «CARÁCTER» DE LOS ENREDOS

5.3.1. *TODO ES VENTURA*

Todo es ventura, ciertamente, como advirtió Castro Leal,⁴³⁹ pertenece a la época en la que Alarcón empieza a experimentar con la comedia de caracteres. Pero hay que decir que fue *Los favores del mundo* la que se ha

⁴³⁹. Vid. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXII.

venido considerando «como puente, como transición»⁴⁴⁰ entre uno y otro modo de hacer comedias. Ya dijimos, sin embargo, que era comedia de enredo aunque arranque como drama de honor. Drama que queda frustrado desde el primer acto —Ruiz de Alarcón juega continuamente con las fronteras entre los diferentes géneros—. Además, acatando la cronología que establecen Castro Leal y Bruerton,⁴⁴¹ *Todo es ventura* es cronológicamente posterior.

También es verdad que, curiosamente, ahora que nos vamos a ir adentrando poco a poco, comedia tras comedia, en el perfeccionamiento de la comedia de caracteres, *Los favores del mundo* van a salirnos al paso por una u otra referencia que nos remitirá, necesariamente, a esa sobria comedia de enredo, fundada —lo repetimos— en la recreación del concepto medieval del «laberinto de Fortuna». Para empezar, respecto a *Todo es ventura*, tanto la una como la otra tienen como protagonista a un galán sujeto a una trama —su suerte— que lo zarandea con

440. *Ibíd.*, p. XXXIII.

441. *Ibíd.*, pp. XXXII-XXXIII.

continuas mudanzas. En el caso de *Los favores del mundo* vimos que el motor de los cambios de la ventura de Garci Ruiz es la pugna que sostienen la diosa Fortuna y el dios del amor. Trasfondo fabuloso o mítico, si se quiere, con el cual, al mismo tiempo, queda justificado el componente azaroso de la comedia de enredo. Con *Todo es ventura* se nos presenta a Tello, galán que, sin esperarlo, también va a sufrir una serie de mutaciones en su suerte con las que pasará de una «fortuna escasa» (207b, I) a una situación de reconocimiento social que le permitirá, incluso, casarse con Leonora. Se trata, a su vez, de un devenir pautado, aparentemente, por una sucesión azarosas de escenas que van sembrando expectativas para luego frustrarlas y hacer que suceda todo lo contrario. Unos versos de Celia, criada de Leonora, resumen muy bien lo fortuito de esta trama: «diole en la nuca,/ como le pudiera dar/ en un pie, todo es ventura» (234b, I). Tello podría haberse quedado sin amo y desamparado —tal y como se queda en la introducción de la obra—; sin embargo, la suerte que esperaba para su señor don Enrique, se la encuentra él. Pero..., no de manera tan casual como podría parecer y según decía Celia.

Aquí es donde podemos empezar a delinear las diferencias entre uno y otro galán, y, en definitiva, entre las dos comedias. Diferencias, tan sencillas en sus lecturas, que han escapado de la atención de los estudios, y, en consecuencia, de una ajustada catalogación. Lo más primordial en la vida del galán de *Todo es ventura* es que su suerte consiste en haber sabido aprovechar cada una de las ocasiones en que su ventura estaba en juego, aunque sin ser él demasiado consciente del alcance de su acción. Así, si la suerte de García estaba en manos de la divinidad, la de Tello depende de sí mismo. Si no hubiera sabido hacerse pasar por el defensor de la honra de Leonora, el Duque no lo hubiera favorecido en honores, ni la dama se hubiera inclinado por él. Además, es muy curioso que el dramaturgo, al final, no descubra que la valentía demostrada por Tello era falsa y puro ademán. Omisión justificada porque Alarcón prefiere salvaguardarlo en un desenlace que le sea favorable dado el buen talante demostrado por el protagonista a la hora de enfrentarse con su propia vida, y —no lo olvidemos tampoco— por su empeño de no desequilibrar la del resto de compañeros escénicos. Lo que, al mismo tiempo, es un indicio de la posterior desmitificación del honor alarconiana, —

desarrolladísima en sus dramas, retengamos el significativo título de *La crueldad por el honor*-, puesto que, al no desvelar la fingida valentía que, por imperativos sociales, se ve obligado a demostrar, el dramaturgo está dándole mucha más importancia y relevancia para determinar el desenlace a los valores internos del galán, a aquellos que le han permitido actuar conforme a bondad, por otra parte, natural e innata.

Por lo tanto, *Todo es ventura* puede considerarse ensayo de la comedia de caracteres en cuanto a que un personaje consigue, como en este caso, un ascenso y un reconocimiento social por haber sabido jugar la baza que las circunstancias le ofrecían, sin que poner en juego, en ningún momento, su rigor moral. Tello es el galán que gracias a su inocencia y bondad natural -insistimos- alcanza honores y amor.

«Modo de ser», el de la bondadosa inocencia -Tello- como principio para fraguar comedias de caracteres. Lo que nos conduce, una vez más, a rebatir, en lo que atañe al teatro de Ruiz de Alarcón, la consideración de que todo el teatro del seiscientos siga el dictado sacralizante de la época, defendiendo a un hombre «sin subjetividad propia, simple representante de un oficio

establecido desde el cielo»,⁴⁴² cuyo valor viene dado por la sangre y no por sus propias obras. Si el dramaturgo es el creador de la comedia de caracteres, lo es en cuanto defensor de que el hombre es hijo de sus obras, por eso tiene la necesidad dramática de matizar los comportamientos y la psicología de personajes estereotipados.⁴⁴³ En estase comedias de transición entre el enredo y el carácter, Alarcón ya da muestras de proximidad a la idea de la libertad del hombre para escoger, si ya no una forma de vida, sí una moral que lo ayude a perfeccionarse y no le haga soportar, sin más, su propia imperfección. Es importantísimo que los versos alarconianos recreados en *La vida es sueño* sean, en parte, de comedias de transición en las que Alarcón empieza a exponer una clara preocupación por el libre arbitrio de sus personajes, como es el caso de *El desdichado en fingir* y, por su puesto —aunque paradójicamente por el título— de *Todo es ventura*.

442. García Montero, *op. cit.*, p. 36

443. Característica esencial de la comedia de caracteres. *Vid. Pavis, op. cit.*, pp. 69-70.

5.3.2. EL DESDICHADO EN FINGIR

Llegados a *El desdichado en fingir*, empezaremos a aproximarnos a esta nueva comedia de transición entre la de enredo y la de carácter con un fragmento espléndido de la conversación que sostienen la pareja de enamorados de la obra:

- Ardenia Llamo intento al pensamiento,
 no a la obra de intentar.
- Arseno Si entra el príncipe en tu casa,
 mal puedes no darle oído.
- Ard. Si yo tuviera marido,
 no pasara como pasa.
- Ars. Si merecerte pensara,
 presto marido tuvieras.
- Ard. Lo serás, con que tú quieras.
- Ars. Quiero, aunque el vivir costara.
- Ard. Pues mientras a eso los cielos
 muestran ocasión y día,

aún darse traza podía
para asegurar sus celos.

Ars. ¿Dime cuál? Ard. Pensarla quiero...

(240a, I)

Y Ardenia pensó que Arseno se hiciera pasar por su hermano Arnesto para que pudieran vivir bajo un mismo techo y, él, protegerla del príncipe. Mientras esperan «ocasión y día» para casarse, la pareja confía en la traza como recurso que impida el cortejo de un poderoso a Ardenia. Ella, como es frecuente en la damas alarconianas, reivindica su voluntad para escoger marido y, por lo tanto, desplegará el ingenio que sea necesario para hacerlo. Pero, como nos tiene acostumbrados el dramaturgo, lo imprevisible —Fortuna— tejerá una trama tan cargada de enredos como en *La industria y la suerte*. La diferencia es que, en aquélla, los personajes aún no son conscientes de la fuerza de sus voluntades; están en manos del azar y ninguno está preparado todavía para decir lo que Ardenia: «Lo serás, con que tú quieras». Ninguno como Ardenia para planear, con serenidad, un enredo que frene los contratiempos previsibles que puedan surgir mientras aguarda su *ocasión*. Tampoco ningún criado como Tristán que comente,

Tiempo, lugar y ventura
muchos hay que la han tenido,
pero pocos han sabido
gozar de la coyuntura.

(254a, I)

Lo dice, además, muy a pesar de su señor, galán que sigue creyendo en los golpes de suerte:

¡Calla, necio!, que al osado
la fortuna favorece.

(240b, I)

Fortuna y voluntad: otra vez, las dos fuerzas que activarán la acción dramática. Pero, en esta comedia, la primera vendrá a ser el ojo observador a lo largo de toda la comedia, dispuesta a ayudar a quienes sepan dirigirse en sus deseos, y castigar a quien, como Persio, equivoca el motivo de sus obligaciones —en su caso, Celia—. La segunda fuerza actúa a modo de osadía en unos, convirtiéndolos en personajes soberbios y

malintencionados —Persio—, y como resorte de paciencia y tenacidad para otros, para que puedan conseguir lo que, *justamente*, desean.⁴⁴⁴ Es por ello que podemos hablar de dos grupos de personajes: el formado por Persio, y grupo integrado por Ardenia, Arseno y Tristán, personaje que, aunque sea el criado de Persio, tiene la misma concepción vital que Ardenia, ya que cree que hay que actuar con respeto hacia los demás y guardando el decoro *hasta que los cielos muestren la ocasión* de intentar alcanzar lo pretendido.

Persio, sin embargo, es un personaje que se cree predestinado a salirse con la suya con la ayuda de Fortuna. Amparado en su «dichosa estrella en amar» (240b, I), se servirá de las trazas para lanzarse a la conquista de Ardenia, sin reparar que tiene una deuda con su destino: Celia. Sancho se lo advierte: «a purgar pienso que vienes/ aquel delito pasado». Persio le contesta: «Donaires tienes» (240b, I). Pero la misma Celia, en el último acto, en el cierre de la comedia, le

⁴⁴⁴. Al modo que propone Séneca a Lucilio a lo largo de todas las cartas.

vuelve a recordar cuál ha sido la causa para que todo le haya salido al revés de sus pretensiones:

¿Pensabas, te persuadías,
fementido, a que pudieras
vivir sin que al fin vinieras
a pagar lo que debías?

(260b-261a, I)

El otro grupo, encabezado por Ardenia, se apoya en la inteligencia para ingeniar trazas que les permita realizar su albedrío, para superar obstáculos que se interponen a sus deseos. Pero tal y como va a ser norma en el teatro de Ruiz de Alarcón, el enredo es censurado, por eso Ardenia, aunque de nobles intenciones, tiene que justificar su traza al final, ante el tribunal formado por el príncipe y Justino, su padre. Si con *El semejante a sí mismo* Alarcón convierte en «culpable» al galán de su propia suerte, dejándolo predispuesto al análisis de los resortes de sus acciones, y, como contraste, crea al Tello de *Todo es ventura* para demostrar que no hay más ventura que la que se granjea la inclinación natural del carácter y el pensamiento —lo que reivindica Ardenia—, a partir, precisamente, de la comedia de Tello, el

dramaturgo ha empezado a salvaguardar a los galanes principales de ingeniar enredo alguno.

Esto no tiene que ver con la intención que late en *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*, ya que con ellas Alarcón nos lega dos arquitecturas diferentes del mencionado –tantas veces ya– laberinto que Fortuna –y Ruiz de Alarcón– ingenia para probar al hombre. Además, estas dos comedias actúan como preludeo al resto de su producción al presentarnos a un galán oprimido por reveses, que termina por salir victorioso y premiado por la diosa porque, en medio del infortunio –esto es lo que nos interesa– ha sabido responder y actuar con *dignidad*.

El desdichado en fingir –el título de por sí es una sentencia, como casi todo título alarconiano–, está protagonizada, en cambio, por un galán que, al igual que Tello, es honesto, y, al igual que éste, se verá en el aprieto de mentir; mentir y fingir incluso hasta identidades. Su embuste está condicionado, también como le sucedía a Tello, por parámetros sociales que, en este caso, le impiden la realización de su amor. Pero si con aquél quedaba ridiculizado el código del honor social en pro de los valores individuales, con Arseno hay que tener en cuenta que estamos ante un galán a quien su

dama lo induce al remedio del enredo como escudo de sus amores ante el príncipe. Recordemos:

Ard. Pues mientras a eso los cielos
 muestran ocasión y día,
 aún darse traza podía
 para asegurar sus celos.

Ars. ¿Dime cuál? *Ard.* Pensarla quiero...

(240a, I)

Es decir, Arseno se verá inmiscuido en medio de industrias que lo hará muy «desdichado» pero que, como supone Ardenia, le permiten sacar hacia delante su relación. Ella, la dama, víctima de las convenciones y de los fueros humanos, es la única a quien Alarcón le consiente agudizar el ingenio como tracista sin merecer castigo, y, de este modo, redimir de su condición a su querido Arsenio. La fuerza del amor, que todo lo puede, también podría ser la justificación, pero no estamos hablando de un teatro en el que primen los sentimientos por encima de la integridad —literalmente hablando— del hombre («el hombre es un compuesto...», etc. decía Octavio Paz a propósito del teatro alarconiano y, sin duda, se refería a esto). Hablamos de un dramaturgo con quien el

amor no lo puede todo porque siempre libra batalla con la fortuna de cada cual. Como prueba, sus comedias de enredo, a lo que cabe sumar su peculiar interés en el dominio de las pasiones y el trabajo lento y profundo de interiorización al que somete a sus galanes, y que, por ello, a su teatro le valió el calificativo de «extraño».

A raíz de *El desdichado en fingir*, como veníamos diciendo, las trazas o son lícitas en cuanto a que se corresponden a situaciones de hundimiento individual frente a una sociedad y costumbres hostiles a la libertad de los protagonistas, y, por ello, tienen que ser, finalmente, confesadas o reconocidas —el final burlón de *El perro del hortelano*, por ejemplo, sería impensable en Alarcón—, o bien son meros enredos sin lustre de antagonistas que no poseen más recursos que los de las trampas para sobreponerse a circunstancias que moralmente les supera, como iremos viendo. Arseno, por amor, hará lo que la enfurecida Ardenia le diga, pero su carácter es otro; es el de actuar en consecuencia con sus sentimientos sin ofrecer mayor resistencia a la circunstancias que la proporcionada por la paciencia.

Juan y Garci Ruiz, los de *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*, respectivamente, anunciaban con

su perfil de galanes de comedia de enredo el carácter del «resignado» Arseno, quien da inicio a una clase de galanes que, conforme nos adentremos en la comedia de caracteres, convertirán esa resignación en fuerza, al modo estoico, para pasar a protagonizar una tragedia y diversos dramas, géneros graves en manos de Alarcón porque advierten y castigan vicios y errores, ya no individuales, sino colectivos. Pero antes de hacer de sus galanes personajes comprometidos socialmente, los fortalece en lances de amor.

Volviendo con Arseno, leamos unos versos que, con resignación, precisamente, y desde la cárcel, pronuncia:

Bien se echa de ver, Fortuna,
cuán ciega tus dones das,
pues al que merece más,
te muestras más inoportuna.
Bien se echa de ver, Amor,
tu niñez y seso poco,
pues que castigas por loco
a quien te sirve mejor.

(250a, I)

Monólogo que nos remite al de Garcí Ruiz de *Los favores del mundo*. Más arriba advertimos que esta comedia iba a ser continua referencia a lo largo de las

páginas que dedicáramos a las comedias de transición. Estos versos nos recuerdan a Garcí Ruiz por lo que tienen de la mencionada resignación ante las contrariedades, pero es que también, en *El desdichado en fingir*, por encima de la esferal moral de los personajes, que es lo que confiere mayor densidad a la trama de la obra, existe un tipo de fatalidad que es la que proporciona la comicidad del género. Esta ambivalencia entre lo moral y lo cómico —factor, este último, dependiente aún de las burlas con las que juega Fortuna— es la que permite hablar de comedias de transición entre las de enredo y las de caracteres, salvando, de este modo, las discrepancias que al respecto habían ido surgiendo entre la crítica.

La cómica fatalidad en esta comedia —comicidad que, además, le resta importancia, contrariamente a lo que sucedía en *Los favores del mundo*, por ejemplo— se activa siempre que algún personaje —Persio o Arseno— quiere hacerse pasar por Arnesto, hermano de Ardenia. Con el agravante de que el verdadero Arnesto no aparece en escena hasta el desenlace de la comedia, y cuando lo hace, se presenta disfrazado de peregrino y huyendo de un destino marcado, a su vez, por la desventura: mató, sin querer, al hermano de su querida Julia. Desventura,

sin embargo, que tendrá oportunidad de transformar mediante el reconocimiento de sus responsabilidades.

La *fatalidad de llamarse Arnesto* queda confirmada por el hecho de que la comedia esté estructurada por cada uno de los cambios de identidad con los que —sobre todo Arseno— se pretende ser el desdichado hermano de Ardenia. Persio, para desgracia suya, sólo necesita fingirlo una vez. Los restantes disfraces —aludidos y escenificados— los adopta una vez ha conseguido adquirir la identidad de Arnesto. Persio es un galán ejercitado en fingirse otro cada vez que la ocasión lo requiera y sus instintos amorosos también. Es un actor innato, y donde mejor lo demuestra es en las escenas centrales del segundo acto: asumiendo ser Arnesto, tiene la desenvoltura de proponerle a Ardenia que le permita interpretar delante de ella, aunque sea su hermana —como cree la dama—, que es un galán que la corteja. De esta forma, requiebra a Ardenia sin peligro de que ésta se oponga, al tiempo que, si lograra seducirla, Persio no tendría escrúpulos en permitir que la dama creyese que quería cometer incesto. Finalmente, es descubierto, porque a raíz de su obsesiva pretensión de conseguir el amor de Ardenia, fingiéndose su hermano, ella sospecha y le descubre a través de una ingeniosa prueba. Pero hasta

llegar a estas escenas en las que empieza a cambiar la suerte del farsante galán, Persio hace lo que se le ocurre, sin obstáculo alguno, y, cómo no, en perjuicio del resignado -insistimos- Arseno.

Alarcón escoge el fingimiento de identidad, por parte de Persio y Arseno, como metáfora del destino de los dos galanes. Sus vidas, en la comedia, llegan a cruzarse continuamente, hasta el punto de que uno vive la suerte que le corresponde al otro. La obra dibuja una estructura dispuesta por un paralelismo convergente que se prolonga hacia el último acto, donde el destino de cada galán vuelve a ser independiente del otro por haber purgado deudas y equívocos. La obra se abre con una escena que es una declaración de intenciones por parte de Ardenia y, por lo tanto, de Arseno. La siguiente lo es por parte de Persio. Con estas dos escenas podemos saber que Arseno tendrá que oponerse al príncipe, y Persio a Celia.

Pero Alarcón agilizará el desarrollo: en la escena siguiente cruzará ya los destinos de los personajes, haciendo que sea Persio quien coja el papel que Ardenia ha echado desde la ventana para Arseno, y que éste último reciba -víctima de la astucia de Persio- un billete que pondrá en juego su identidad. Se trata de un

romance que Persio escribió a un amigo, contándole la historia de sus amores con Celia. Pocas escenas más adelante, aparece Arseno en casa de Celia, pues, aunque ame a Ardenia, todavía se ve preso, por agradecimiento, a la vieja relación contraída con Celia desde que llegó a la corte: la dama lo ayudó por ser un recién llegado y entre ellos surgió un romance porque Arseno se enamoró, e incluso le dio palabra de esposo. Arseno, dispuesto a leer el papel que recibe de manos de Persio —sin saber que, gracias a la oscuridad, se lo ha cambiado—, descubre que, en verso, se explica su historia y su pasado con Celia. Celia escucha la lectura del papel y se enfurece, porque en él se dice que sólo hubo pretensión de aprovecharse de ella por la ayuda que podía dispensar a un pretendiente que acababa de llegar. Por su lado, Arseno cree que Ardenia, por venganza, en lugar de escribirle la traza a realizar —acordada en la primera escena—, le ha querido demostrar que sabe todas sus aventuras amorosas con Celia. Y Celia piensa que Arseno se ha burlado de ella. Pero lo mejor de todo —y aquí el ingenio de Alarcón— es que ni Arseno ni Celia sospechan que puede ser Persio quien ha escrito el romance.

No lo pueden sospechar porque la suerte tanto de Persio y de Arseno corren paralelas para poder confrontarlos mejor como dos modos de ser completamente distintos: ambos llegados a la corte hacia la misma fecha; ambos en amores con Celia por el mismo motivo. La diferencia es que Arseno no pensó nunca burlarse de Celia porque la quería de verdad, mientras que Persio no. Por este motivo, Arseno cree que es un romance escrito por el despecho de Ardenia, y, por lo mismo, Celia cree que Arseno se ha burlado de ella. Lo importante también es que Persio logró deshacerse de Celia cambiando de nombre y huyendo. En definitiva, Celia viene a ser uno de los puntos de convergencia de dos vidas paralelas. Lo que va a ocurrir a partir de este momento es que, por un escrito de Persio, Arseno sufrirá una serie de consecuencias que bien se las merecía aquél, al tiempo que la suerte reservada para Arseno, la disfrutará Persio. Lo que origina una oportunidad inestimable para ejemplificar cómo la suerte va ligada a las intenciones y los hechos de cada uno. Por eso Persio no podrá disfrutar hasta el final de esa ventura regalada, mientras que en *Todo es ventura*, ante la fortuita adquisición de méritos que correspondían a

otros por sus acciones, Tello sí que pudo disfrutar, dado su carácter.

Persio, al hacerse con el billete de Ardenia destinado a Arseno, descubre la traza que la dama ha inventado para poder estar junto a su amado. Pero Persio, enamorado de ella —de ahí que estuviera rondando su ventana—, decide protagonizar él el enredo: hacerse pasar por Arnesto. Paralelamente, Persio con su criado Tristán y Arseno con Sancho se aprenden el papel de Arnesto y su criado, porque el inocente Arseno, a pesar de la sorpresa que se lleva con el romance, al haber acordado verbalmente con Ardenia la traza, decide llevarla, igualmente, a cabo. Y, cómo no, al día siguiente ambos se presentan en casa de Ardenia. El primero en llegar es el impostor Persio, por lo que Ardenia, sorprendida, cree que se trata, realmente, de la llegada de su verdadero hermano Arnesto. Unos minutos más tarde, llega Arseno, a quien no ha podido avisar Inés, por mandato de Ardenia, porque no supo dónde vivía. A todo esto, le cae la desgracia de que el príncipe —pretendiente también de Ardenia— y Justino decidan condenarlo por impostor, decisión tomada también por la convicción con que Persio —en su papel de Arnesto— se muestra ofendido. Pero Arseno no desiste en

hacerse pasar por Arnesto, razón por la que el príncipe manda a su criado Claudio que lo lleve, junto a Sancho, al manicomio.

Arseno, loco de amor —como reconoce el príncipe (248b, I)— asume su encarcelamiento por mandato, otra vez, de Ardenia, quien, mediante Inés, le dice

que ya que sucedió así,
sufra y no diga quién es.
Que todo cuanto suceda,
como él con vida quede,
al fin remediarse puede,
si a mí la vida me queda.

(248a, I)

Arseno, en los primeros versos que abrían la comedia, ya le había dicho «quiero, aunque el vivir me costara» (240a, I), sin saber la dureza con que tendría que cumplir dichas palabras. Ardenia, con estos versos recién transcritos, también vuelve a reafirmar su voluntad manifestada al principio. Pero éstos son más significativos, si cabe, que los primeros de la comedia, en cuanto a reivindicación de su voluntad ante el destino, y porque demuestra resignación —clave para el carácter del héroe alarconiano, y que ganará conforme



las referencias a Séneca sean más explícitas en los versos de sus comedias—. Resignación que se evidencia mucho más si se considera lo que dice escenas antes, cuando ve aparecer a Persio convertido en Arnesto en lugar de Arseno: «Dios lo quiere así» (246a, I).

Una resignación, en cambio, activa, convertida en fuerza o aguijón que empuje a los protagonistas a la acción para sobreponerse a la fatalidad, y —consejo de Séneca a Lucilio— para salir robustecidos moralmente de cada una de las adversas situaciones. Persio cogerá el camino contrario: huirá de la desdicha sin ningún tipo de reparo, intentando ser otro de aquél sobre el quien cae la desgracia, por eso recurre a los disfraces. Por eso, al caer el disfraz, el hombre —Persio— sigue arrastrando las mismas culpas.

En el segundo acto, Ardenia sufre momentos de desaliento. Si el anterior lo cerraba con un arranque de fuerza por sobreponerse a la fatalidad, en éste, después de ir a visitar a Arseno en su prisión, vuelve a decaer:

Al fin la desdicha mía
todo lo supo ordenar
[...]
En eso mi fe ha perdido
más que el hado con quien lucho.

Arseno ¿Cómo aquí a venir te atreves
 estando tan fresco el caso?
 ¿De tu hermano no haces caso?

Ardenia Eso y más a mi fe debes.

(251a, I)

Este último verso nos dará la clave del triunfo final de la pareja. La fe es la que impulsa, constantemente, a la dama para ir sobreponiéndose a la adversidad, y es, al mismo tiempo, la que justifica sus trazas. Persio, en cambio, es el paradigma del desdichado por no preguntarse a qué lo inclinan los cielos. Sin fe ni creencia, lucha para que nada se interponga entre sus caprichos. Nunca zanjará sus relaciones ni sus actos, pues, a diferencia de Ardenia, se limita a huir cuando las circunstancias se le tornan adversas. Sus huidas, ya lo hemos dicho, las realiza cambiando de identidad, dejando de ser el *personaje* que vive cada una de las aventuras. Son huidas hacia delante, en las que, para él, el pasado no cuenta. Y esa falta de conciencia del pasado, de sus propias acciones, le permite cometer los mismos errores, meterse, continuamente, en problemas. Motivo por la que nunca

aprende a ser dueño de su propio destino. Tristán, su criado y voz de su conciencia, lo censura a cada nueva decisión que toma, pero su soberbia y la seguridad que tiene en su buena estrella le impiden escuchar. Es en este acto donde su criado le invita a la prudencia y al libre albedrío, pero Persio parece estar *predestinado*, si se me permite, a ser esclavo de su sino por no ser consciente de que la precaución y la voluntad en el bien obrar pueden ayudar a que el hombre se sobreponga a las «ocasiones», como hacen Ardenia y Arseno, y como cree Ruiz de Alarcón.

Termina el segundo acto. Persio ha resuelto otra traza: mudará de identidad de nuevo. Abandonará su papel de Arnesto para interpretar, otra vez, el de Persio. Tristán, recordando el título de la comedia incluida en la misma edición que la suya —*El semejante a sí mismo*—, y haciendo burla del desdichado galán que la protagonizó, le dirá, irónicamente: «hoy eres el tercero de ti mismo» (258c, I).⁴⁴⁵

⁴⁴⁵. Valga como ejemplo de que Alarcón cuida mucho sus propios antecedentes dramáticos para madurar su escritura.

Antes de que Persio resuelva el cambio de papel, se da otra convergencia de destinos que traerá —como es norma en esta comedia— malas consecuencias para Arseno. Cuando Ardenia e Inés están a punto de finalizar la visita al desgraciado Arseno, se acercan a verlo Celia y su escudero Perea. Las damas se cruzan frente a la prisión. El equívoco se adueña de la escena desencadenando una disputa entre ellas y otra entre las dos damas contra Arseno. El motivo: el romance que escribió Persio contando su aventura con Celia. Ésta se enfada por ver que Arseno coquetea con Ardenia como hizo —según cree— con ella; Ardenia se enfurece porque piensa que Arseno le es infiel y porque se entera de su pasado con Celia, y Arseno, confiado de que Ardenia lo sabía porque cree que fue ella quien escribió el romance, permanece callado hasta que cae en la cuenta de que ni Ardenia sabía nada, ni él es el protagonista del romance. Cuando quiere hablar para dar una explicación,

Reitera versos, situaciones, y mediante estos paralelismos es como se puede leer la intención de desarrollar y profundizar en el universo teatral que va creando.

Ardenia ya se ha ido y Celia lo ha enredado todo. Arseno desespera. Pero al final del acto, Ardenia también desesperará. Es cuando descubre las intenciones de su padre y del fingido Arnesto de casarla con Persio —razón por la que Persio quiere volver a interpretarse a sí mismo—. Ardenia, en un arranque de voluntad, resuelve escribir al administrador del manicomio de Arseno para que, bajo la oscuridad de la noche, lo deje salir, y, de esta manera, tener la oportunidad de verse con él e impedir la boda que su padre le quiere imponer. Ardenia —una vez más— propondrá a Arseno que de día se finja loco para no dar qué sospechar. Arseno lo acatará. Se cierra el acto.

En el último, de nuevo *la fatalidad de fingirse Arnesto* hace reír al público y pone en peligro la vida de Arseno. El príncipe ha trazado la muerte del falso Arnesto porque considera que no le permite conquistar a su hermana. Lógicamente, Persio se lo impide, ya que la quiere conquistar él. Arseno acude de noche a la casa de Ardenia, tal y como han acordado hacer con la ayuda del administrador. Los criados del príncipe están escondidos para matar a Arnesto. Al ver a Arseno le preguntan, en medio de la noche, quién es, y Arseno, para ocultar su identidad, dice que es Arnesto y, de este modo, piensa

que, además, podrá entrar en la casa sin problemas. Pero tan sólo termina de pronunciar el nombre fatídico, arremeten contra él y lo hieren. Escenas después, aparece Persio ante el príncipe para despedirse justo cuando sus criados le están explicando, exageradamente, cómo a Arnesto se le habían salido hasta los sesos en la refriega. El príncipe, tras el asombro de ver vivo a Persio, ya empieza a sospechar de que hayan tantos Arnestos. El desenlace se prepara; lo único que falta es que aparezca el verdadero Arnesto, tal y como le pronostica Tristán a Persio en el segundo acto, en uno de los intentos de prevenir a su señor de posibles desgracias. Persio, ni lo escuchó.

Finalmente, un correo trae orden de búsqueda de Arnesto para encarcelarlo, y quien sufre el encarcelamiento es Arseno, por haber dicho que era Arnesto. El verdadero hermano de Ardenia, por fin, aparece, y el último enredo que se crea ante el príncipe y Justino, con los tres Arnestos, es lo más divertido de toda la comedia. Celia, ante la autoridad del tribunal formado por Justino y el príncipe para aclarar la situación, reivindica la mano de Persio por ser el primero, antes que Arseno, en prometerle palabra de esposo. Ardenia reconoce sus enredos, pero con orgullo y

fuerza por haber sabido imponer su voluntad a tanta desdicha, y, ante el príncipe, resuelve imponerse y decir que Arseno va a ser su esposo. Por último, el desgraciado de Arnesto logra limpiar su persecución casándose, por poderes, con Julia.

Lo más curioso de esta comedia es que las trazas se multiplican por la lucha que los personajes sostienen para abrirles camino a la realización de sus pensamientos —«llamo intento al pensamiento...»—. Sean justos —Arseno y Ardenia— o torvos —los de Persio—. El libre albedrío sigue siendo la propuesta de Alarcón, a la vez que va explicando el nacimiento de su concepción de la comedia de caracteres, y al que estamos asistiendo. Otro factor a destacar es que los galanes protagonistas se nos muestran más meditativos que activos —comparemos, por el paralelismo con que los confronta el dramaturgo, a Arseno y a Persio—. Pero el de *El desdichado en fingir* más que ningún otro. Arseno, en muchos momentos, nos hace pensar que bien pudiera ser el antecedente de Segismundo: su supuesta locura; su encierro; la también obligada locura que le propone fingir Ardenia; sus dudas y sufrimientos sobre su destino, y los decisivos versos que pronuncia Justino cuando cree que Arseno es su hijo Arnesto:

[...] ¿En qué habéis pecado,
hijo? Ars. Pues que preso voy,
sin duda culpado soy.

Jus. Sólo en nacer desdichado.

(265b, I)

La influencia de Alarcón en Calderón abre un camino fundamental para el estudio de la comedia alarconiana. Sin duda, una de sus mejores cualidades dramáticas, a lo largo de todo el proceso que le conduce hasta la comedia de caracteres, es hacernos meditar, junto a los sufrimientos de sus atropellados personajes, sobre algo tan delicado como es nuestro protagonismo en nuestros propios destinos. Alarcón escoge a un desventurado —sólo aparentemente— Arnesto para que su influjo desdichado cubra e impregne a todo aquél que quiera hacerse pasar por él. Estrategia estética que justifica un pensamiento: que el hombre labre, mediante sus obras, su destino, aunque sea a costa de trazas, pero que, sobre todo, no pongan en juego el destino de nadie más, como las de Ardenia. Por eso el «mentiroso» será uno de los caracteres de comedia que más va cincelandó hasta llegar al magnífico García de *La verdad sospechosa*. E

insistimos: la trascendencia de los caracteres que consigue con el género cómico se percibe cuando pasa a escribir su tragedia y los dramas; cuando compromete socialmente a los caracteres.

5.3.3. MUDARSE POR MEJORARSE

La última comedia de transición deja de manera clarísima el camino allanado al siguiente y definitivo paso del dramaturgo: el de la comedia de caracteres. *Mudarse por mejorarse* está construida en función de unos parámetros dramáticos próximos a los de *Las paredes oyen*, y, por otro lado, deja vislumbrar ya el perfil del carácter elevado a paradigma de entre los demás del teatro de nuestro dramaturgo: el del mentiroso García de *La verdad sospechosa*. En la comedia que nos va a ocupar ahora, el «amigo», nacido al calor de un drama de honor frustrado como *Los favores del mundo*, y afianzado en el tratamiento por triplicado que se le da en *El semejante a sí mismo*, vuelve a ejercitar sus cualidades al ayudar a otro García que, en un principio, está dispuesto a no escatimar ingenio e industrias en la consecución de sus amores. Pero, una vez iniciado el

tercer acto, el galán se nos va a presentar desencantado ante cualquier posible traza y recurso que el galanteo tradicional pueda ofrecerle para conseguir la mano de Leonor.

Había iniciado la comedia, desde los primeros versos,⁴⁴⁶ presentándose como un auténtico tracista capaz de cualquier invención que impulsara sus propósitos, lo que producía que la tensión de sus enredos se sostuviera, sin respiro, escena tras escena. Lo curioso, también, es que Ruiz de Alarcón resuelve en esta obra que los únicos que ingenien trazas sean los galanes. Es muy significativo y poco frecuente, dentro de la tradición de la Comedia Nueva, que los galanes protagonitas sean los tracistas y se desentiendan tan sin prejuicios del concepto del honor. La norma es que las trazas sean fruto de las damas —las verdaderamente oprimidas y las defensoras de su libertad en lo tocante

⁴⁴⁶.. Uno de los rasgos más importantes de esta comedia es el hecho de no ofrecer la acostumbrada introducción, sino situarnos de lleno, desde el primer verso, en el conflicto de la obra.

a matrimonio y religión— o de los criados —verdaderos manipuladores de la ley del decoro—.

En el último acto, en cabio, obliga a García a dar un giro en su comportamiento como resultado de un proceso de interiorización de la conducta que lo ha llevado hasta las puertas del desenlace de su comedia. Es como si Alarcón le obligara a darse cuenta que va a tener que pagar su capricho de mudar de dama «por mejorarse» (175b, I), renunciando, precisamente, a quien en el fondo consideraba que era la mejor. La última escena que cierra la comedia le llevará, en cuestión de ochos versos, a una situación semejante a la del otro García en *La verdad sospechosa*: a conceder su mano a la dama que había estado esquivando y que, sin embargo, es la que merece por su falta. Si el galán de *Mudarse por mejorarse* se había servido de Clara, después de dos años de haber estado cortejándola, para estar próximo a Leonor; si la había burlado, fingiéndose celoso para tener excusa que justificase su desamor, lo lógico —mejor dicho, lo que empieza a anunciarse como lógico— en el teatro de Alarcón es que, con «la misma flor» (203b, I), Leonor se lo haga pagar a García.

A pesar de la semejanza con el protagonista de *La verdad sospechosa*, el García de esta comedia, en

rivalidad con el marqués, también nos hace pensar en la disputa entre Don Juan y Don Mendo de *Las paredes oyen*. En aquélla hay continuos contrapuntos entre la mentira y el recto obrar, conflicto que, precisamente, en el tercer acto, se acentúa el García del que hablamos. Éste le dice a su amigo Felis: «en vano buscáis remedios». Y Felis, pretendiendo animarle, le refiere una interesante enumeración de recursos propios de la comedia de enredo —llevados a la práctica a partir de la escena siguiente—

:

¿No tenéis amigos fieles?
¿No hay mensajeros discretos?
¿No hay medianeros secretos?
¿No hay recados? ¿No hay papeles?
¿No hay disfraces? ¿No hay espías?
¿No hay noches? ¿No hay a deshora
hablar a vuestra señora,
sintomáticas porfías?
Buscar el inconveniente
es notorio desvarío.

(195a, I)

«En tanto que la honra mía/ no peligre, seguiré/
vuestro consejo», le contesta García. Respuesta que,
inmediatamente y a pesar de su anterior comportamiento,

le sitúa en la esfera de los nobles —no por sangre, sino por pensamiento— galanes alarconianos que siempre, bajo iniciativa propia, acaban domando sus impulsos a base de reflexiones y voluntad. De ahí que este personaje esté entre el galán de *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*; de ahí que sólo en los últimos dieciséis versos resuelva renunciar a sus deseos, demostrando —conseja de *Las paredes oyen*— que no tanto ni de Marte, ni Cupido, ni Fortuna depende la suerte de los hombres, sino de sus obras.⁴⁴⁷ García, al dudar y rechazar explícita y verbalmente los medios del enredo, ha *determinado* —aquí sí que podemos hablar de predestinación— la suerte del resto de galanes protagonistas que le sucederán.

447.

Tú mismo te has forjado tu ventura,
y yo te he visto alguna vez con ella;
pero en el imprudente poco dura.

Mas si quieres salir de tu querella
alegre, y no confuso, y consolado,
dobla tu capa, y siéntate sobre ella.

Cervantes, *Viaje del Parnaso...*, p. 84.

5.4. LA COMEDIA: CUESTIÓN DE CARACTERES

5.4.1. LAS PAREDES OYEN: LA BELLEZA DEL HOMBRE DE BIEN

En la edición de 1628 que Alarcón preparó para ocho de sus piezas, dispuso que *Las paredes oyen* estuvieran después de dos de sus mejores comedias de enredo.⁴⁴⁸ Y es muy posible que lo hiciera deliberadamente. Quizá pretendía que, *por contraste* —una de sus técnicas teatrales favoritas como estamos demostrando—, el lector dispuesto a tratar su obra «como es justo»⁴⁴⁹ pudiese comprobar cómo siendo *Las paredes oyen* una síntesis de las técnicas utilizadas en *Los favores del mundo* y *La*

448. ' *La industria y la suerte*, y *Los favores del mundo*.

449. «El autor al vulgo», Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], p. [3], vol. I.

industria y la suerte, fuese, en cambio, radicalmente diferente en su concepción dramática. Con ella, demuestra que es un dramaturgo con una intención muy clara y que, si bien sabe acatar técnicas del arte nuevo, también pretende variarlo a favor de su original modo de hacer comedias.

Lo que consigue con *Las paredes oyen* es humanizar hasta tal extremo los tipos, que llega conferir al enredo un relieve absolutamente independiente de los designios del azar. El galán protagonista, fortalecido ya por unas cualidades morales concretas, disfruta de un feliz desenlace gracias a sus propios recursos personales. La acción deja de ser un rosario de peripecias —como sucedía todavía con todas las anteriores, sin excepción— y se convierte en un lógico suceder de hechos nada sorprendentes. Motivo por el cual el enredo ya no será un conflicto entre la diosa Fortuna —comedias de enredo— o las circunstancias —comedias de transición— y el galán; o bien, un forcejeo entre las diferentes industrias de personajes antagónicos, sino pasa a convertirse en una cuestión de caracteres de la que saldrá triunfante el galán que demuestre una deontología moral frente al amor, ya que no dejan de ser comedias.

Al ser el carácter el que determina las acciones, podemos hablar de *enredos consecuentes* que obligan a incumplir el consejo de Lope de mantener la intriga hasta bien entrado el tercer acto.⁴⁵⁰ Con *Las paredes oyen*, el lector-espectador sabrá desde la mitad del primero cuál será el desenlace, sin perder, por ello, interés la comedia. Al contrario, gana en intensidad dramática porque la trama se teje en torno a la confabulación que, progresivamente, se va creando entre los personajes para descubrir y castigar a aquél que permanezca aún anclado en el proceder de las habituales comedias de enredo. Progresivamente, digo, porque la acción se desenvuelve de manera discursiva, sin la contorsión ni las reiteraciones estructurales propias de las anteriores comedias.

Son varias las técnicas a las que recurre Alarcón para construir esta comedia, de las cuales, la mayor parte de ellas ya nos son habituales en su teatro. No obstante, se trata de una estructura sujeta al fluir causal de una acción no *pre*editada, como antes, al

⁴⁵⁰. Lope, *El arte nuevo...*, vv. 298-301, p. 297.

frenético capricho de la fortuna. Ni monólogos,⁴⁵¹ ni pequeñas estructuras repetidas, como si de una sala de espejos se tratase, sostienen la arquitectura de *Las paredes oyen*. En esta obra, todo es previsible. Sus personajes, a diferencia del Garci Ruiz de *Los favores del mundo*, no necesitan recapacitar demasiado acerca de su ventura en monólogos o soliloquios porque no les sorprende nada de lo que acontece, y, además, no dudan en ningún momento sobre su proceder. El aliento dramático se mantiene a ras de tierra, atado a un sentido común más cotidiano que poético,⁴⁵² ya que se vive una realidad escénica no como si de una fábula se tratase — como en *Los favores del mundo*—, sino más bien como si fuera un cuadro de costumbres. La simplicidad en la trama argumental también impide repetir situaciones o crear paralelismos entre escenas o actos, como sucedía

451. A propósito del monólogo como elemento sobre el que alzar la estructura de una comedia barroca, como sucede en *Los favores del mundo*, vid. Orozco Díaz, *op. cit.*, pp. 158-177.

452. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Valbuena], pp. 38-39.

en *La industria y la suerte* o *El desdichado en fingir*, pues lo único que importa en esta comedia es que los dos galanes rivales demuestren sus actitudes ante un mismo amor sin la necesidad de convencer o ejemplarizar quién está en lo cierto y quién no. Para ello, Alarcón deja transcurrir la acción dentro del cauce de la linealidad van abriendo los no pocos días en los que se desarrolla la trama. La estructura se articula sin rupturas, de acuerdo a las *partes cuantitativas* clásicas, delimitadas con gran nitidez. Planteamiento, nudo y desenlace se suceden, sorprendentemente, con una agilidad no acostumbrada en el teatro áureo, hasta el extremo de que el tercer acto se funde con el segundo al iniciarse como una continuación de la acción interrumpida, a pesar de que con él se abra, efectivamente, el desenlace.

El planteamiento se nos presentan a don Juan y a don Mendo. El primero es un galán «pobre y feo» (75a, I), mientras que Mendo es rico y apuesto, todo lo contrario a los atributos que poseen los jóvenes

pretendientes de la fábula esópica.⁴⁵³ Ambos aman a doña Ana, y ésta a Mendo. Pero quien abre la comedia con la introducción es Juan, lo que indica que a nuestro dramaturgo le interesa jugar con las expectativas del público, ya que las introducciones alarconianas de las comedias de enredo o de caracteres acostumbra a ser un diálogo entre el galán que acabará casándose con la dama, y su criado. En ésta, contrariamente, es el feo caballero quien lo hace, con lo que cabe suponer que será él quien acabe casándose con Ana. Pero ¿cómo lo conseguirá si no posee las cualidades de galán? ¿Por qué no ha sido Mendo quien ha protagonizado la introducción junto a Leonardo? Precisamente, Juan y su criado Beltrán, a lo largo de los ciento cuarenta y cuatro primeros versos que dura la introducción, comentan cómo conseguirlo. Beltrán cree posible que a su señor le

⁴⁵³. Vid. José Frutos Gómez de las Cortinas, «La génesis de *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología española*, tomo XXXV, cuadernos 1º-2º (1951), pp. 92-105.

sucedá lo que a Garci Ruiz en *Los favores del mundo*:

Si Fortuna en tu humildad
con un soplo te ayudara,
a fe que te aprovechara
la misma desigualdad.

Fortuna acompaña al dios
que amorosas flechas tira,
que, en un templo, los de Egira
adoraban a los dos.

Sin riqueza ni hermosura
pudieras lograr tu intento,
siglos de merecimiento
trueco a puntos de ventura.

(75a-76b, I)

Pero el único favor del mundo en *Las paredes oyen* es el que consiga cada cual como logro de su personalidad. Beltrán, acostumbrado como el público, a que todo se resuelva inesperadamente, insiste en que la ventura de su señor puede cambiar por un súbito cambio de fortuna. Lo que no sospecha es que vaya a suceder por las propias 'cualidades de Juan. Mendo también creerá estar interpretando una comedia de enredo como las anteriores, pues al ver que sus enredos están a punto de ser descubiertos, pretende ingeniar más: «la industria

mía/ las suertes ha de trocar» (92ab, I). Pero lo que diferencia a Beltrán y a Mendo es que este último será castigado por seguir siendo el galán industrial que, al no poder conseguir su amor, inventa trazas, como también hacía Arnesto en *La industria y la suerte* o García en *Mudarse por mejorarse*.

A Beltrán, en cambio, no se le censura el persistir en viejos esquemas teatrales. Primero, porque es el gracioso, y después, porque lo que desea es animar a su señor, aunque con fórmulas ya no válidas para el nuevo ambiente que se respira en la comedia. Además, influido por la sensatez que empieza a regir la vida de estos personajes de comedia —excepto a Mendo— y por el realismo que caracteriza siempre a los criados y graciosos —contrapuesto al idealismo amoroso de sus señores—,⁴⁵⁴ ayuda a Juan pidiéndole a Celia, la criada

⁴⁵⁴. Ejemplo de ello es el irónico terceto que Beltrán contrapone al último del soneto de Juan en el que se está lamentado de su mal de amores:

Juan ¡Triste, donde es el no esperar forzoso,
 donde el desesperar es la vitoria,

de la dama, que favorezca a su señor hablándole bien de él y no impidiéndole la entrada en la casa de la señora. Beltrán sabe que más hace un criado que cualquier enredo que su señor pueda planear. A la ingenua invención de Juan de hacerle creer a su amada que lleva una carta de un amigo para ella y, así, poder entrar en su casa para después, una vez a solas, declararle que la ama, Beltrán le recrimina lo que sigue:

Mas dime, ¿qué te ha obligado
a trazar esta invención
para mostrar tu afición,
pudiendo con un criado
de su casa negociar
lo que tú vienes a hacer?

(76b, I)

Beltrán donde el vencer da fuerza al enemigo!
 ¡Triste, donde es forzoso andar contigo,
 donde hallar qué comer es gran vitoria,
 donde el cenar es siempre de memoria!

(38c, I)

Versos más adelante —una vez Juan ha realizado su traza— será cuando Beltrán pida a Celia su ayuda al ver que su señor ha fracasado en su intento. La reacción de Celia es inmediata por ser uno de los primeros personajes, junto al público, en vislumbrar, nada más iniciada la obra, la belleza moral de Juan:

Celia	¡Ah, desdichado don Juan!
Beltrán	Ayúdale.
Celia	¡A Dios pluguiera que mi voluntad valiera!

(78b, I)

A partir de ese momento, el lector-espectador empieza a comprender que Juan tiene posibilidades para alcanzar el favor de Ana, al mismo tiempo que Celia se convertirá en el punto de inflexión de la conciencia de su señora; quien le advierta de las mentiras de Mendo y del amor sincero de Juan. Y Juan, no volverá a trazar enredo alguno, una vez comprobado que los viejos recursos de las comedias de enredo no permiten, ya, conquistar el amor de la dama. El García de *Mudarse por mejorarse* —su inmediato antecesor— ya lo había aprendido, pero si necesitó de toda una comedia, Juan, en las primeras escenas, enseguida lo advierte. En

ellas, a su vez, logra demostrar la nobleza y veracidad de sentimientos exigida por el elenco de personajes. El primer indicio de su delicadeza son los hermosos versos que exclama al recibir la primera negativa de doña Ana como desmerecimiento a su torpe industria trazada:

¿Qué delito cometí
en quererte, ingrata fiera?
¡Quiera Dios!... Pero no quiera,
que te quiero más que a mí.

(78b, I)⁴⁵⁵

455. Adviértase cómo el eco de Segismundo nos sobreviene. A lo largo, si no ya de la presente tesis, sí de mi trayectoria investigadora, me siento obligada a estudiar estas intertextualidades de Alarcón en Calderón, que, más que parecer mero préstamo frecuente en el XVII, es más bien una identificación por parte de Calderón con un dramaturgo anterior que presentaba como constante dramática la interrogación del destino del personaje-hombre, sino metafísicamente, sí en sociedad. Que en el seiscientos viene a ser lo mismo por la penetrante perspectiva metrateatral ante el mundo y sus fenómenos.

Al suspender a tiempo la imprecación que iba alzar contra Ana, el no llegar a formularla, es lo que moralmente le salva para el resto de la comedia. Y el espectador se da cuenta de ello porque justo en la escena siguiente se presenta a don Mendo: maldiciente, tornadizo y embustero galán, a medio camino del mítico don Juan y del no menos conocido don García de *La verdad sospechosa*. En esta segunda unidad del planteamiento, en la que se nos presenta a Mendo, éste, durante la conversación que mantiene con el conde, habla del amor que le profesa a Ana, pero sin embargo, renuncia a zanjar amores anteriores porque cree que uno «vuelve a buscar, rendido,/ lo que arrogante dejó» (79a, I).

Se está refiriendo a Lucrecia, prima de Ana, y, como ésta, enamorada también de él. Pero si en el bloque de escenas destinado a la presentación de Juan se pone de manifiesto el desdén de Ana hacia éste, ahora, sí que *por paralelismo*, se presentará la discordia que surge entre Lucrecia y Mendo. Ésta descubre que su querido galán corteja, a la vez que a ella, a su prima. Lo llega a saber gracias a que el conde —pretendiente de Lucrecia— le confiesa lo que Mendo le había comentado en la conversación sostenida con él y de la que los versos recién citados son un botón de muestra.

Mendo había confiado en que su amigo ofrecería un testimonio favorable, sin embargo, el conde lo traiciona. Lo hace por no participar en la avaricia de amor (79a, I) del embustero don Mendo, y porque piensa que, con el desengaño de Lucrecia, él podrá conquistarla. Será lo que sucederá, pero después de que, por segunda vez, traicione a su amigo y ofrezca, de nuevo, a Lucrecia, muestras del desamor de Mendo.

El nudo se desarrolla desde las cuatro últimas escenas del primer acto y todo el segundo. En las del primero se aprecia cómo Alarcón va a empezar a alterar los factores planteados anteriormente. Presenta al Duque, el único personaje que faltaba por conocer y espolón de la peripecia de la comedia. Si en los dos bloques de exposición de Juan y Mendo, en cada uno se había planteado la confrontación entre Juan y Ana, Mendo y Lucrecia, respectivamente, ahora, al seguir aún dentro de los límites del primer acto, en estas escenas ya pertenecientes al nudo, se expondrá la surgida entre Ana y Mendo. La dama, al igual que le pasó a su prima, se enterará del doble juego que lleva Mendo con ambas. El medio con que conseguirá informarse es una técnica muy utilizada por Alarcón en *Los favores del mundo*: la del escondite. En aquélla, con esta técnica se perseguía

crear una doble perspectiva con que lograr dos clases de realidades: la escenificada y la que el personaje situado en la lejanía o en la oscuridad creía que sucedía, por lo tanto, interpretaba los hechos conforme los había visto desde su perspectiva y no conforme habían sucedido.

Tal y como ocurre en estas escenas que comentamos del final del acto primero: Ana, en su balcón junto a Celia, en plena noche de San Juan, escucha voces en la calle y adivina, con sorpresa, la de su amado Mendo, mezclada con la de Juan y el Duque. Éste último siente curiosidad por la famosa belleza de Ana y pulsa la opinión de los caballeros. Juan hiperboliza su hermosura, mientras que Mendo, por temor a que el Duque se enamore de ella, contradice las palabras de su compañero. Ana lo escucha, pero, claro, sólo lo que *aparentemente* piensa Mendo. De nuevo, en otra comedia más, Alarcón juega con el binomio barroco de apariencia-realidad como conflicto dramático. Porque no es otro el que sufre Mendo. Ana oye las palabras que pronuncia, pero el público escucha su pensamiento en los apartes: «Yo quiero decir mal de ella,/ por quitar la fuerza al fuego» (85b, I). A pesar de todo, Mendo ya queda desacreditado ante Ana para el resto de la comedia. En

consecuencia, sólo queda esperar a que Juan la conquiste.

El segundo acto prolonga la pauta marcada por el primero de ir enemistando a Mendo con el resto de personajes. En este acto, y por segunda vez en la comedia, a través de la escucha desde un escondite, el Duque y Juan oyen cómo Mendo cuenta invertidamente lo que sucedió la noche de San Juan, pretendiendo salvar ante Ana los insultos con que le propinó y que ella escuchó. Al escondite se suman Lucrecia y su criado, quienes escucharán, también, cómo Mendo se justifica de los amores que intenta mantener con Lucrecia. Escena en la que, con el Duque, Juan y Lucrecia escondidos para escuchar, se constata la conspiración que entre todos los personajes se está tramando contra Mendo. Conjura que acabará por rematarse con la venganza del Duque y Juan, quienes disfrazados de cocheros de Ana, castigarán a Mendo cuando, resentido, pare el carruaje e intente forzarla.

El desenlace se inicia cuando Ana descubre que uno de los cocheros era Juan disfrazado. Lo interroga acerca del porqué de su disfraz, ofreciéndole, así, otra segunda oportunidad con que expresar su sincero amor. Ana, convencida de la elevada elegancia moral del

caballero, capaz de resignarse a no conseguirla, pero no por ello a dejar de contemplarla, decide casarse con él. Lo decide en un tercer acto en el que todo lo que sucede son reconciliaciones: la de Ana y Juan, y la del conde con Lucrecia. Pero en las últimas escenas, Mendo tendrá que rendir cuentas, de nuevo, a Ana.

El Duque, Juan y Lucrecia, otra vez, estarán escuchando desde un lugar oculto. A ellos se sumará el conde, el único personaje que faltaba tras la cortina. Esta vez, Mendo repasa cada uno de sus enredos para justificárselos a Ana. Los personajes escondidos, al oír cómo Mendo ofrece versiones en las que pretende dejarlos como auténticos personajes mentirosos e industrioses, salen de su escondite para ofrecer su testimonio. Pero antes, Ana, con severidad, en unos cuantos versos, le explica a Mendo por qué tan duro castigo para quien, al fin y al cabo —como sabe el espectador—, la amaba:

Por el mal medio condeno
el buen fin, todo lo igualo,
en que verás que lo malo
aun para buen fin no es bueno.

(104b, I)

Versos que son sentencia y no necesitan más glosas.

Beltrán cerrará la comedia con los habituales versos dirigidos al público, y a pesar de que incida, con humor, en que se debe hablar bien porque *las paredes oyen*, Alarcón lo que quería era castigar a un galán recién salido, definitivamente, de los entresijos de la habitual comedia de enredo, para demostrale que fuera de la fábula *-Los favores del mundo-* o del ingenio *-La industria y la suerte* y el resto de comedias de transición- cabe comportarse con prudencia y sinceridad.

Dentro de su trayectoria dramática, *Las paredes oyen* representa el inicio de una nueva forma de disponer la trama, que a la vez es una variante de la comedia de enredo, y, por lo tanto, una manera diferente de concebir a los personajes y su realidad dramática. Sin duda, se trata de una comedia madura que supone un punto de inflexión en los dictámenes estéticos e ideológicos de Alarcón y, sin dudarlo, en la escena de la primera mitad del siglo XVII.

5.4.2. LA PRUEBA DE LAS PROMESAS: EL AMBICIOSO

La prueba de las promesas es otra advertencia acerca del peligro que corre el hombre cuando no advierte la trascendencia de cada una de sus acciones. Como cualquiera -sin excepción- de sus comedias de caracteres, la comedia es un examen que se le realiza al galán o carácter principal que, en este caso, se trata de un «traidor», por no decir embustero. En sí, no deja de ser un mentiroso, pero en ningún momento gozará de nuestra condescendencia ni nuestra complicidad como, por ejemplo, sí que cuenta García en *La verdad sospechosa*. Precisamente, por esta diferencia en la proximidad que sentimos hacia uno y otro galán, podríamos sostener que *La prueba de las promesas* es una comedia, más que sobre la traición, sobre el desengaño. Porque Juan, el galán protagonista, termina tan «desengañado» de su propia farsa y de la realidad, como el viejo Illán, su hija Blanca y nosotros mismos respecto a Juan.

A lo largo de todos los tiempos, se ha venido considerando la vida y sus haberes como algo perecedero, de tal forma que la idea tenía, a su vez, que llegar cargada de tradición al barroco. El Renacimiento y el Manierismo reavivaron la idea con una personalísima manifestación iconográfica -las ruinas de Roma, una calavera, un espejo, una flor, una burbuja de jabón...-,

pero las vanitas del XVII fueron fundamentalmente didácticas, no tan sólo por las intenciones contrarreformistas que se expanden en la sociedad, sino porque a un autor como Alarcón tampoco le resultaba costoso manifestar un «desengaño» entendido «como una especie de sabiduría, o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia»: ⁴⁵⁶

Illán Luego, ¿tuviste por cierto
 ser marqués y presidente,
 y privado? Todas fueron
 fantásticas ilusiones,
 que en sola una hora de tiempo
 que tardó en aderezar
 Pérez, el hijo del fuego,
 os representó mi ciencia
 sin salir deste aposento,
 para conocer, así,
 las verdades...

(304a, II)

⁴⁵⁶. Sebastián, *op. cit.*, p. 96.

El hombre de la Edad Media aportó también su arte del desengaño,⁴⁵⁷ aunque Don Juan Manuel respecto a Alarcón, los *exempla* respecto a la comedia, son lo que lo estático respecto al movimiento. *La prueba de las promesas* es un hipertexto⁴⁵⁸ del «Ejemplo XI» del *Libro de los enjemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, y lo que en éste queda fijado como buen consejo para un caso en concreto, en la escena barroca queda exaltado y trascendido como problema constante del hombre. Se trata, en sí, de esa profundidad espacial que pintura y poesía del Setecientos perseguían, una lejanía que fuera más allá de lo próximo para hacer más palpable el tiempo.⁴⁵⁹ Es lo que pretende Illán con Juan:

457. cfr. *ibíd.*, p. 95.

458. Genette, *op. cit.*, p. 14. Vid. el análisis que realiza Navarro Durán a propósito de esta intertextualidad, en Navarro Durán, «La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón...», pp. 88-94.

459. «El verdadero protagonista del drama del Barroco es el tiempo», Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 57 y 61. Es fundamental tener siempre presente que el siglo XVII es el que descubre el movimiento en la pintura, pensemos en *Las hilanderas* de Velázquez. El

arrastrarlo a un más allá del presente para obligarlo a desnudarse y desenmascarar sus falsas promesas de honestidad. El *desengaño* será el precio de la ingratitude.

A propósito de *La cueva de Salamanca* ya tendremos ocasión de adentrarnos mucho más en el uso que de la magia realiza Alarcón, pero adelantemos que en el dramaturgo supone un recurso teatral con que poner en duda o criticar, frontalmente, realidades, al tiempo que le permite experimentar artísticamente y dar pábulo a un populismo que obligaba a soluciones poco aceptables por la ortodoxia contrarreformista.⁴⁶⁰ Ahora bien, la prueba

descubrimiento alberga, como todo hallazgo, un estupor y una reflexión sobre el mismo: «es ello el agudo sentimiento de la incontenible fuerza del tiempo», *ibíd.*, p. 57.

⁴⁶⁰. Como indica Juan Oleza, la síntesis o confluencia cultural que en sí supone la comedia barroca, no se logró sin concesiones, las cuales aportan una serie de contradicciones como la de que Alarcón -dado su talento dramático- recurra a la magia del modo en que lo hizo en *La cueva de Salamanca*. Vid. Juan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, 1-2 (1981), pp. 9-44.

más convincente de que la comedia que nos ocupa no es de magia, serían las palabras de Caro Baroja al hablar de este género: «magia de la repetición y de la reiteración»,⁴⁶¹ de escenas y acciones en las que se desarrollan unos juegos de tramoyas que, aunque el público los conozca, los esperaba. Es evidente que *La prueba de las promesas* no cumple con este aspecto y, por tanto, no queda ajustada al esquema estructural que, en cambio, sí queda *La cueva de Salamanca*.

En *La prueba de las promesas* sólo se menciona la magia en el primer acto y en el último, y, como se ha dicho, un caballo materializará sus efectos. Las escenas centrales de la obra transcurren sin trucos ni recursos escenográficos que eran del agrado del gusto popular.⁴⁶² *La retórica de los ojos* que alcanzaban las tramoyas y un

⁴⁶¹. Julio Caro Baroja, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 102.

⁴⁶². Vid. Ricardo de la Fuente Ballesteros, «Hacia la estructura de la comedia de magia: *El mágico mexicano*», F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La Comedia de Magia y de Santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 363-370, p. 367.

afán de espectacularidad desbordante en las comedias de magia y de santos,⁴⁶³ Alarcón la convierte en tema. Por ello es una obra con «lógica» y «justificación», tan difícil de encontrar —según Ricardo de la Fuente—⁴⁶⁴ en las de santos y magia. Además, el texto de *La prueba de las promesas* no es mero soporte del espectáculo, ni los personajes quedan relegados a un segundo plano por los juegos de máquina. A Alarcón no le interesaba dar más importancia al *ver* que al *oír* —como lo hizo en *La cueva de Salamanca*—, ya que, precisamente, se trata de una comedia que quiere destruir toda retórica visual, toda apariencia. Si con su comedia de magia quiso realizar el experimentalismo teatral del siglo XVII que,

⁴⁶³. Javier Blasco, «El jardín mágico», en *La Comedia de Magia...*, op. cit., pp. 223-243. Pp. 223-224. A propósito del *desbordamiento expresivo* del barroco cabría recoger las palabras que sobre ello escribe Emilio Orozco en *Manierismo...*, p. 50 y ss.; p. 76 y ss.; y, concretamente sobre el teatro, en los dos volúmenes de *Introducción...*: pp. 158-174, vol. I; pp. 232-252, vol. II.

⁴⁶⁴. Ricardo de la Fuente, op. cit., p. 365.

como dice Caldera,⁴⁶⁵ pretendía activar lo estático del escenario y educar el ojo del público para una mayor agilidad en la observación, con ésta, sin embargo, pretendió ofrecer el más que supuesto mensaje del frustrado *engaño a los ojos* cervantino.

«En un abrir y cerrar de ojos» Juan, el galán, descubre dos realidades diferentes. O dos sueños distintos, que son los mismo. Me pregunto por qué Alfonso Reyes⁴⁶⁶ —lector atento del teatro alarconiano— no tuvo en cuenta al dramaturgo a la hora de trillar los antecedentes del tema de *La vida es sueño*. Porque, además de Calderón calcar versos alarconianos, nuestro Ruiz de Alarcón, en *La prueba de las promesas*, advierte del rigor en nuestra conducta por si acaso la vida es sueño o encantamiento. Que también es lo mismo.

⁴⁶⁵. *La comedia de Magia...*, p. 30. También Caro Baroja afirma que «la escenografía rebrota, así, y es, en tiempos de Felipe IV, cuando se desarrolla más», «Magia y escenografía», *ibíd.*, pp. 11-24, p. 15.

⁴⁶⁶. Alfonso Reyes, «Un tema de *La vida es sueño*. El hombre y la naturaleza en el monólogo de "Segismundo"», *Revista de Filología Española*, IV (1917), pp. 1-25.

Tres son las comedias que se representan en esta comedia de caracteres: la comedia de todos los personajes, la de Juan y la de Lucía. Y una vez más, un título que evidencia la intención dramática y siempre constante de Alarcón: someter a examen a los protagonistas. Exámenes de conducta, políticos, de amor, de fidelidades, de conciencia... Cualquiera obra alarconiana es una prueba con que calibrar el factor humano, tanto de los personajes como del espectador. En este caso, se trata de examinar el «hidalgo corazón» (279a, II) de don Juan. Illán y Lucía, en dos escenas, nos plantean el problema que, a lo largo de la obra, tendrá que solucionarse. Primero es la actuación de Illán que inicia la comedia con una conversación con su hija Blanca. El padre le está proponiendo matrimonio con don Enrique de Vargas, pero comprueba cierta reticencia por parte de la dama. Enrique pertenece a una familia con la cual, desde hacía muchos años, la saga de don Illán estaba enemistada. Blanca, para encubrir sus verdaderos sentimientos —su amor por Juan— y no zaherir las pretensiones paternas —sellar la paz entre ambas familias mediante unas nupcias: «estas bodas serán/ remedio de tantas muertes» (274a, II)— le contesta que debe tener en cuenta que

...de aborrecer a amar
no es tan fácil el mudarme.
Y así, si darme marido,
y no enemigo, deseas
por quien sin vida me veas,
término, señor, te pido,
en que, con el pensamiento
de que soy de él estimada,
de la enemistad pasada
pierda el aborrecimiento.

(274a, II)

Y, precisamente, el tiempo que dice necesitar Blanca para enamorarse de Enrique —supuestamente, porque no es su intención—, no podría ni imaginar la dama que su padre va a utilizarlo para desvanecer el «amoroso cuidado» que ha adivinado en su hija:

...tan provechoso intento
resistencia tal ha hallado,
[...]
pero remediallo espero.
¡Lucía!

(274a, II)

El viejo acude a la criada de Blanca. En esta segunda escena de la comedia, Illán interrogará a Lucía

acerca de los sentimientos de su hija y, en una relación, la criada confirma las sospechas que el padre albergó después de la respuesta de Blanca. Le dice Lucía:

...me parece,
si son de pasiones tales
pregoneras las señales,
que a don Enrique aborrece,
y a don Juan tiene afición.
Aunque, si digo verdad,
con su mucha honestidad
reprime su inclinación.
Y así, don Juan hasta ahora
se tiene por desdichado,
porque jamás ha alcanzado
un favor de mi señora.

(274b, II)

Illán solicita, entonces, la tercería de la criada para que le ayude a variar la inclinación de Blanca. Le propone que agilice las diligencias que Enrique emprenda para seducir a su hija y que, en cambio, de don Juan ponga

...defetos
importantes y secretos,
porque no pueda probar

lo contrario...

(275a, II)

Los defectos que se inventará la criada serán como los que se ingenia la dama despechada —Blanca— del *Examen de maridos*: mal olor, y dientes postizos, piernas como cañas... Si bien Blanca reconocerá el desencanto que le produce saber semejantes detalles —«¡...qué de nieve ha llovido/ sobre el amor en que ardí!» (277b, II)—, no bastarán, sin embargo, para obligarle a olvidar a Juan. Un desengaño moral será lo único que conduzca al desamor a una mujer que acata su «gusto» como norma. Si Inés, en *El examen de maridos*, se debate entre razón e inclinación, y salva sus dudas con la prueba de maridos, en el caso de Blanca el examen lo impone su padre. A partir de este punto, empieza el camino de pruebas para Juan: su comedia. La de Lucía consistirá en ser la directora escénica para que el amor entre Blanca y Enrique nazca. Si bien es cierto que la fidelidad de Lucía hacia Illán se sostiene por el dinero:

...da el negocio por hecho,
que tantas doblas, ¿qué pecho
de bronce no doblarán?

(275a, II),

como por una cadena se sostiene la que le profesa a Enrique:

Enrique Publique esta cadena, mi Lucía,
 Dale una cadena
 la que pones con eso al alma mía.
Lucía Inclinas firme y liberal obligas.

(298c, II),

Illán, sin embargo, no tendrá que sufrir la tercería que Lucía preste a Enrique porque es por él por quien el padre pide ayuda a la criada. El cometido de Lucía es el de reconducir el mundo afectivo de Blanca, el de conseguir apasionar a su señora por la persona de Enrique:

Que yo sé que si un momento
te deja abrir la pasión
los ojos de la razón,
has de mudar pensamiento.

(276b-277a, II)

En apartes es donde se nos irá presentando como artífice de encuentros, escondites y consejos malintencionados. Frente a su señora, ella es la mujer

ingeniosa que vela por los intereses de quien le paga, aunque al final resulten ser, a su vez, los de Blanca. Illán creará el espacio y Lucía moverá a los personajes.

Digo que el padre crea el espacio porque es el responsable de trasladar a Juan a un tiempo que no existe, donde el galán se cree lo que no es y muestra, ante los favores que cree que le otorga Fortuna, su verdadero espíritu.⁴⁶⁷ En el primer acto, Juan —como nos había informado Lucía— sufre el desdén de Blanca, y para remediar la incomunicación que lo aleja de la dama traza con Tristán un plan. Criado y señor convienen en que, dado que Illán estudia «con gran cuidado/ la magia y nigromancia» (275a, II), una buena forma de entrar en la casa es que Juan solicite al padre lecciones de aquellas materias. Además, el galán dice tener la conciencia tranquila ante la ocurrencia de tal industria porque asegura que siempre tuvo interés de aprender esoterismo.

⁴⁶⁷. Otra directriz que apunta hacia el sustrato de estoicismo en Alarón —de nuevo, *Cartas a Lucilio*— es la ironía con que dibuja a sus personajes cuando son buenos porque la fortuna les sonríe, y lo difícil que les resulta serlo cuando les es adversa.

Llegado el momento de ir al encuentro de Illán para proponérselo, el padre expone un problema que era el de la época: la imposibilidad de prestarle sus conocimientos por estar «vedado» el dar mágicas lecciones (279a, II). Mucha confianza le tendría que inspirar –prosigue– quien le pidiera semejante favor para él concedérselo. Juan se ofende ante la duda de su honestidad y discreción, e intenta comprometer a Illán con rotundos ofrecimientos:

No por injustos recelos
de enseñarme os escuséis,
que, si tal merced me hacéis,
testigos hago a los cielos
de esta palabra que os doy:
que siempre vuestra ha de ser
mi hacienda, vida y poder,
cuanto valgo y cuanto soy.

(279a, II)

Con estos versos se inicia la intertextualidad entre el ejemplo de Don Juan Manuel y la comedia alarconiana, pues el deán del primer autor, así mismo, ante las

reticencias de Illán, «le prometió et le asseguró que de qualquier vien que él oviessa, que nunca faría sinon lo que él mandasse». ⁴⁶⁸ Illán, en apartes, declara que «presta la verdad veré/ de vuestros ofrecimientos» (279b, II), «presto probaré/ tu secreto y tu verdad» (280a, II). En ambos textos, los conocimientos mágicos están al servicio de la moral:

darle quiero por encanto
y mágicas apariencias,
riquezas, honras y oficios
para probar sus promesas.

(279a, II)

Sin efectos especiales, sólo con el poder del verbo, ambos Illanes marcan la frontera entre dos tiempos: tan sólo con decir que sus «artes/ nigrománticas empiezan/ a obrar en esto» (282a, II), se nos indica que todo lo que ocurra a partir de entonces

⁴⁶⁸. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1982, p. 97.

es mera ilusión, es encantamiento. En cambio, solamente se alude a un mítico caballo de fuego:

que echó en la naturaleza
cuanto su saber alcanza
y cuanto pueden sus fuerzas

(281a, II),

al que Illán manda ensillar. Esta es toda la magia que se ofrece, al margen de las alusiones que se hacen de ella para crear clima. Pero, sin embargo, la trama se despliega mediante recursos muy humanos: chantajes, mentiras, equívocos, escondites y disfraces. Ninguna tramoya será el motor de la acción, ninguna sorpresa variará las decisiones. Lo fortuito, lo casual queda, incluso, recluso como anécdota y ridiculizado: en el tercer acto, Illán le da a Tristán un memorial de fórmulas mágicas para que se lo entregue a su señor don Juan, por aquello de proseguir con el enredo de dar lecciones de magia al galán. El criado, movido por la curiosidad, empieza a leerlo y lo pone a prueba. Le pide que haga aparecer a la mujer que ama, a Lucía. Pero aparece Chacón, el criado de Enrique. Tristán cree que ha aparecido por conjuro, pero Chacón le destruye la creencia diciéndole que había entrado para pedir

audiencia a Juan, y como vio que Tristán hablaba solo —recitando el conjuro—, dice:

...reparé,
y para no ser sentido,
y escucharos, me escondí
tras ese dosel.

(296b, II)

La causalidad con que Alarcón, desde las comedias de transición, empieza a desarrollar la acción dramática, se reafirma como única propuesta en esta aparente comedia de magia que no es, sino, comedia de caracteres. De hecho, el castigo de Juan es perder el favor de Blanca por incumplir la promesa citada más arriba que realiza a Illán. Armónicamente, Juan le niega ayuda al viejo una vez en cada acto, las tres veces que, en Juan Manuel, el deán se lo hace a su respectivo mago. Cada negativa corresponde, además, a un nuevo ascenso de Juan en la escala social, tal y como reproducen los versos transcritos al principio: de marqués, a privado y presidente.

Asimismo, a lo largo de la comedia hay sólo dos monólogos, y los dos, en el segundo acto, apuntalan el nudo de la obra. El primero es de Enrique que,

meditabundo, se pregunta por qué Illán le dice que no cese en su empeño de conquistar a Blanca, cuando, en realidad, la dama se le muestra tan desdeñosa. En soledad, reflexiona, y vendrá a dar la clave del sentido de la magia en la comedia, lo que viene a demostrar el argumento que vengo desarrollando a propósito del género y que impide la clasificación de *La prueba de las promesas* como comedia de magia:

Dicen que es mágico, bien,
¿en la magia hay potestad
de obligar la voluntad
y hacer favor el desdén?
No, más puede en las criaturas
fingir varios accidentes...
[...]
Puédenos representar
en una hora muchos años...
[...]
Y así, pues, al albedrío,
la causa extrínseca mueve
para que elija o repruebe.
Que podrá poner, confío,
con engaño o con verdad,
don Illán en los sujetos
tales gracias y defetos
que muevan la voluntad.

(285b, II).

«Fingir», «representar», dice Enrique: ilusionar potenciando la creencia en... No otra cosa hace Illán con Juan. O los intereses de Estado con los individuos. De ahí esa enajenación colectiva que, en sí, es toda sociedad y que, precisamente, el ser consciente de ello, mueve a Cervantes a ridiculizar el «modelo de vida a imitación del arte» que:

era, ideológicamente, proyectado sobre el "vulgo" de los corrales, que, de ese modo, recibía, como supuesto reflejo, lo que no era sino pura y simple manipulación.⁴⁶⁹

Illán «con engaño» hará aflorar los verdaderos sentimientos de Juan, y cuando le niegue por segunda vez el favor que le solicita, pronunciará el segundo monólogo en el que se dice a sí mismo del galán:

⁴⁶⁹. Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*. Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, p. 79.

¡Bien cumplís lo prometido!,
¿excusas a cuanto os pido?
¿Quién se fiará de vos?
Cuanto el encanto deshecho
os vuelva al primer estado,
no diréis que no os ha dado
justo castigo mi pecho.

(289b-290a, II)

A la falta de palabra, a Juan se le suma como defecto el no querer casarse con Blanca, una vez ascendido, por considerarla demasiado humilde para su rango. Sin embargo, no deja de acosarla. Como contrapunto, Enrique. E incluso Tristán, que, al final, merecerá la mano de Lucía, a diferencia de su señor respecto a la de Blanca. El lacayo, aunque ascendido ilusoriamente a secretario, se muestra amante constante en toda la comedia, motivo por el que merece ser:

...el lacayo primero
que se casa en la comedia
no casándose su dueño.

(304b, II)

La vanidad y la soberbia son los defectos que condena Alarcón en *La prueba de las promesas*. De la mano de Juan, el dramaturgo pasea al espectador por las

constantes de su teatro: cuando el joven galán vaya ganando relevancia social, se enfrentará con la duda de cumplir o con la razón de Estado, o con la razón de amor; el respeto hacia la voluntad e inclinación de las mujeres en lo tocante al matrimonio, ya que Blanca decide casarse con Enrique no por imposición paterna, como podría suponerse en el primer parlamento entre padre e hija, sino porque se ha desengañado de Juan; la importancia de la lealtad y la amistad, de decir siempre verdad y no fallar nunca al amigo; y, por último, pese al *hábito*, el cuidar las intenciones del corazón por si Fortuna «vuelve» la rueda (284b, II).

5.4.3. LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO: EL TRIUNFO DEL HOMBRE VIRTUOSO

Si las estas dos comedias de caracteres que llevamos comentadas nos preparan y predisponen a comprender la maquinaria e intención de *La verdad sospechosa* y *El examen de maridos*, la siguiente comedia de carácter de la que vamos a hablar anuncia la futura crítica que Alarcón acometerá, en sus dramas y con el tratamiento de los caracteres, contra mitos y creencias.

Los empeños de un engaño es ejemplo, por un lado, de cómo la máscara del honor empaña los verdaderos sentimientos y pensamientos de los personajes, convirtiéndolos en figurones, y por otro, de su tendencia a disponer a los antagonistas en paralelo, ya que un destino común los obliga a confluír ante situaciones análogas que cada cual resuelve a su modo. Pero el desenlace viene a enfrentarlos aún más, si cabe, cuando sólo uno de ellos es quien consigue sus pretensiones.

Como dice Octavio Paz a propósito del dramaturgo, el buen final, en su teatro, le está reservado al discreto, al caballero cortés, melancólicamente estoico y con un elevado concepto sobre la dignidad humana.⁴⁷⁰ *Los empeños de un engaño* queda pautada por continuos paralelismos que enfrentan a Diego y Campana con Juan, Sancho y el marqués; a Leonor con Teodora. Las dos damas quieren a un mismo galán, al tiempo que, también, están comprometidas cada una con el hermano de la otra. Diego sólo quiere a Teodora pero tendrá que fingir que quiere

⁴⁷⁰. Paz, *op. cit.*, p. 38.

a Leonor para ver y hablar a la primera. Esta obra, como en todas sus comedias de enredo consecuente —comedias de caracteres—, está escrita con un espíritu reformista: frustrar las acciones viciadas por la mentira, la conveniencia, la ambición, las pasiones desatadas, el rencor y la venganza injustificada. Teodora vive en la misma finca que Leonor. Los balcones de ambas —uno de los lugares para los diálogos de amor— quedan distribuidos en paralelo: en el de arriba vive el «Sol» de Leonor; debajo, «la Luna de Teodora».⁴⁷¹ A poco que se conozcan los guiños con los que a Alarcón le gusta hacer partícipe al público-lector, de inmediato se deduce que, del duelo amoroso, Teodora será quien se

471.

Inés De esta casa el primer suelo
es primer cielo, señora,
de la Luna de Teodora.
Y el segundo es cuarto cielo
de tu Sol, cuyo arrebol
da al alba perlas que lllore.
Y no es posible que adore
la Luna si ha visto el Sol.

(5a, II)

case con Diego. Si bien es cierto que es por ella por quien siente sincero amor el galán, desde el principio, esta referencia no es la que nos ayuda a deducirlo, ya que, siendo Diego caballero embustero —aunque obligado por las circunstancias—, bien le podría suceder lo que al García de *La verdad sospechosa*. Sin embargo, el paralelismo de su apellido —Don Diego de Luna— con el astro con que la criada de Leonor identifica a Teodora, para situarla en una posición de inferioridad respecto a su señora —el Sol—, es el que nos da la pista para inclinarnos hacia la «luna» —Teodora— y seguir su curso a lo largo de la comedia. A pesar de ello, el dramaturgo mantendrá la tensión de la trama, su intriga, a través del contraste y el juego de palabras con que pretenderá inclinarnos ahora hacia Leonor, luego hacia Teodora.

En la introducción, Leonor se las promete muy felices con Diego. Se aferra a la idea de que el galán la quiere porque con esta ilusión amaga la angustia que le produce el matrimonio por conveniencia que su hermano Sancho ha resuelto con Juan —hermano de Teodora—. Diego

viene a romper esta armonía cruzada de parejas –surgida por intereses, contra lo que arremete Alarcón–,⁴⁷² motivo por el que los hermanos de las damas luchan contra él. Si en un principio podría parecer que lo hacen por cariño fraternal, poco a poco se descubre que un sentido ridículo del honor es el que los mueve. Actitud o carácter que se opone al sostenido por Teodora, quien le dice a Leonor: «no des color mentiroso/ de honor a lo que es amor» (17a, II).

Leonor, en cambio, una vez que descubre que Diego a quien quiere es a Teodora, activa toda una serie de trazas para vengarse de la ilusión que había despertado en ella el galán, y que le permitía rehuir del enlace por conveniencia que se veía obligada a tener con Juan:

Por concierto se ha tratado
conmigo su casamiento,
provecho, y no gusto siento

⁴⁷². Este aspecto, como la reforma legal que declara en *El dueño de las estrellas*, en la que propone el amparo legal de la mujer dentro del seno del matrimonio, permiten adivinar el futuro nacimiento del siglo XVIII.

en admitir su cuidado,
y si el forastero es cierto
que me quiere, y me merece
noble, como lo parece,
donde hay amor, no hay concierto.

(6a, II)⁴⁷³

Pero los embustes e industrias de Leonor quedan disculpadas, conforme avanza la comedia, por ser víctima del egoísmo de su hermano, como lo es Teodora del de Juan:

Juan Dame los brazos y advierte
sólo que me va la vida
en hallarte reducida,
cuando vuelva, hermana, a verte,
a ser de don Sancho esposa.
Pues, trocando solamente

473. En las damas alarconianas protagonistas, sus móviles de amor están inducidos por una defensa del mismo a ultranza, y de ahí la reivindicación de su libre albedrío. Los mismos galanes, en cambio, sufren una locura de amor que les hace olvidar sus obligaciones sociales. De ahí que razón de amor y razón de Estado se contrapongan dramáticamente en sus obras.

a mi firme amor, consiente
que goce a Leonor hermosa.

(10a, II)

Motivo por el que la dama, una vez convencida de que Diego no la quiere, se apoya en cuestiones de honor. En los versos siguientes se ejemplifica cómo Leonor aprisiona a Diego con las convenciones:

De vos lo espero mejor,
que ilustre sangre tenéis,
y aunque mi amor despreciéis,
habéis de estimar mi honor.

(23c, II)

Conflicto honor-amor el que crea Leonor, y que conducirá hacia la desgracia a Diego. Ya en el tercer acto, Teodora, introducida en el círculo vicioso que ha creado Leonor, paralelamente emula la estrategia de aquélla amenazando a Diego a que respete su honor: «...si mi honor no te obliga, / te ha de obligar tu peligro» (31b, II). Diego, asustado de volver a sufrir un percance que ponga en juego su vida, le contesta: «¿Hay más morir que morir?» (32a, II). El tema de la comedia incluso se podría reducir a lo que el marqués dice al

final en dos versos bellísimos: «No ponga a tu libertad/
el temor vanas prisiones» (36a, II).

El enredo al servicio de una concepción vana y antojadiza del honor —esta es la crítica de Alarcón— que esclaviza a Diego a seguir unos impulsos ajenos a sus sentimientos, lo que explica que sufra continuos accidentes e insatisfacciones. A partir del segundo acto, amor e intereses disfrazados de prejuicios sociales se confunden a causa de trazas ingenradas para intentar convertir la comedia en un drama de honor. Esta es la intención de los personajes que ven perdida a su pareja:

Juan ¡...qué fácil significas
la ejecución! Parece que los fueros
olvidas del honor cuando fabricas
remedios sólo al gusto lisonjeros.
¿Esposo he de ser yo de quien esposo
a otro llamó, con ella tan dichoso
que le ha favorecido
y que en su misma casa le ha tenido?

(22, II)

Pero el humor alarconiano no permite que la obra traspase la frontera de la comicidad tratándose de un protagonista como Diego que, continuamente, se da por vencido ante su «opuesta fortuna», como le sucedía al Juan de *La industria y la suerte*. Y como éste, Diego procurará que no se sepa su amor hacia Leonor ya que, al ser ella noble y rica, su hermano podría sospechar que, al ser un caballero pobre y forastero, sólo la quiere por su dinero. Al igual que Teodora, sufrirá todo tipo de avatares de fortuna por ser el galán protagonista, porque debe aprender a dirigirse hacia la verdad mediante su propia inclinación, voluntad y carácter. Alarcón, en todo momento, matiza a cada uno de sus personajes para que, en igualdad de circunstancias, se comprenda por qué uno logra salvar dificultades y otro enmarañarse en ellas. De otra manera, no podría comprenderse la razón por la que un galán mentiroso como Diego alcanza un final que todos le deseamos y, en cambio, Leonor no.

Los dos primeros actos se enlazan por paralelismos. En los dos, Campana tiene que darle explicaciones a su señor de los enredos que ha creado para salvarlo: en el primero, que le ha dicho a Leonor que Diego la quiere; en el segundo, que se lo ha dicho al marqués. Se lo

cuenta a Diego a modo de relaciones que nos ponen en antecedentes de lo que ha sucedido mientras nosotros hemos estado viendo otras escenas. El primer acto, en sí, ya queda dividido en dos bloques: las primeras escenas nos presentan el conflicto que se crea en Leonor por el egoísmo de su hermano y el amor que siente hacia Diego; en las siguientes, el conflicto que se genera en torno a Teodora por igual motivo. Se llega incluso a establecer un discurso dúplice entre las damas a la hora de ejemplificar a sus respectivas criadas cómo se puede saber si se tiene amor:

Leo. Si tocas de un instrumento
sola una cuerda, verás
que están mudas las demás
si es disonante su acento,
mas si alguna está en distancia
y en consonancia debida,
suena sin tocarla, herida
sólo de la consonancia
de aquella que se tocó.

(5b, II)

Y Teodora a Constanza:

El leño, que aún no el verdor

del fértil tronco ha perdido,
por un extremo encendido,
por el otro vierte humor.

(11a, II)

Una vez presentadas las dos en bloque con sus dudas y sentimientos, entra en acción, ya también en el segundo acto, el equívoco acerca de a quién quiere Diego y la ironía de ver las perspectivas de las damas invertidas. Tras esto, la venganza a dúo que emprende cada una por su cuenta. Los finales de los dos actos terminan, asimismo, de forma paralela: con un Diego lisiado a causa de tener que defender su honra como caballero por haber sido sorprendido en fingimientos. La obra es el desarrollo y la escenificación de los «empeños» o peripecias a las que le lleva la ocultación, mediante mentiras, de su amor por Teodora. En el acto primero, Sancho entra en la sala donde Diego se está declarando a Teodora. El prometido de la dama saca la daga e inicia una lucha contra Diego de la que saldrá malherido. Pero a causa de la contienda, Leonor, que permanecía oculta tras las cortinas —como acostumbrará a hacer a lo largo de la comedia—, sale y le dice a su hermano que Diego será su esposo. Así, Sancho le perdona

la vida, a la vez que Leonor, con esta mentira que ha salvado la vida del galán, podrá chantajearle y obligarle a cumplir el papel de esposo y, de esta forma, separarlo de Teodora.

En el segundo acto, Diego en poder de Leonor, se siente acosado por los reproches de Teodora y por una carta que el marqués —enamorado de Leonor— le envía para retarlo, ya que se siente engañado por Diego. Mentira que tiene su origen —como todas en las que se apoya la trama— en el primer acto, cuando Diego, merodeando el balcón de Teodora, se encuentra con el marqués, que rondaba también el de Leonor. Ambos se confiesan sus amores mientras que, paralelamente, Campana le ha dicho a Leonor que su señor a quien quiere es a ella. Como en el segundo acto esta mentira del criado cobra relieve, el marqués desafía a Diego. Y el galán, no pudiendo escapar del encierro en el que le retiene Leonor —porque el papel del marqués, la dama cree que es de Teodora (de nuevo equívoco con el habitual recurso del papel)—, decide saltar por el balcón para acudir a la cita del duelo y, así, salvaguardar su palabra y, con ella, su honor. La mala fortuna querrá que Diego caiga y se dañe, e incluso esté a punto de morir, como en el primer acto. Al igual que en aquél, el galán salva su vida «sin

ventura y sin honor» (29a, II) para proseguir su comedia.

El segundo y tercer acto se enlazan porque los dos empiezan de igual forma: con un Diego herido por accidentes de enredo, y confuso por las mentiras a las que se ve obligado a decir para ir solucionando la suma de problemas que se le presentan. Se puede concluir que Diego es un actor ofuscado bajo las órdenes de un director escénico como Campana. Y no es exagerado hacer esta comparación. Desde el primer acto, Campana se ofrece a su señor y al público como una suerte de director de escena porque inventa los enredos que él considera que ayudarán a su señor a conseguir sus fines; porque desvela la verdad cuando lo considera oportuno, y apunta las entradas y salidas de personajes, a la vez que se dirige al espectador para anunciar, en soliloquios o en breves apartes, situaciones que se van a producir en ese momento.⁴⁷⁴

474. «El gracioso, dentro del desarrollo de la Comedia, tenía que llegar a dirigir la acción, pues a veces la inteligencia duerme o no ve y los sentidos y los

En sí, cualquier comedia con personajes tracistas lleva implícito el componente metateatral por la naturaleza misma del enredo y sus consecuencias. Lo que distingue a Campana es ser consciente y hacer de las trazas no un mero fin para confundir a los compañeros de escena, sino un medio con que esquivar los altibajos de la suerte y salvaguardar la propia vida con sus ilusiones. Si Octavio Paz —repetimos— califica al galán de Alarcón como un estoico melancólico, el criado de esta comedia, en paralelo y en contraste con su señor, es un estoico esforzado que, con tenacidad, lucha por sacar a su señor hacia delante:

Dieg. Al cielo pluguiera
que el piadoso lecho hubiera
sido fúnebre ataúd.
¡Ay, Campana, cual me veo
en un proceloso mar
de inconvenientes!

Cam.

Nadar

instintos son los que guían», Joaquín Casaldueiro, «El gracioso de *El Anticristo*», en *Critical essays...*, pp. 199-211, p. 211.

al puerto de tu deseo,
mientras durare la vida,
con sufrimiento y valor,
es lo que importa, señor,
que en la empresa más perdida
le resta imperio a la suerte
y a la fortuna mudanza.
La vida todo lo alcanza,
todo lo acaba la muerte.
Y si te causa impaciencia
el vivir, cosa es morir
que se puede conseguir
con muy poca diligencia.
Pero vive, aunque no aguardes
vencer tu enemiga suerte,
que valerse de la muerte,
es remedio de cobardes.

(15a, II)

Por eso mismo, el desenlace sólo podía llegar de la mano de Campana. Al marqués le aclarará que Diego, en realidad, a quien quiere es a Teodora. El marqués, entonces, —tan alarconiano— no dudará ni un momento en ofrecerle su amistad y su apoyo. Amistad que, sumada al carácter desmitificador de la figura del donaire —convertida también en carácter por el talento de Alarcón, como tendremos ocasión de comentar en el siguiente capítulo—, simplifica existencias y amores

encorsetados a causa de un código —el del honor— tan laberíntico como inútil. El desenlace lo demuestra. Recordémoslo ante el drama que tendremos que comentar a propósito de las *crueidades* cometidas a causa del honor —me estoy refiriendo a *La crueldad por el honor*—.

5.4.4. LA VERDAD SOSPECHOSA: EL MENTIROSO

«Vivir, y trampa adelante, / es en la corte refrán» (9b, II). Estos dos versos de Campana, que son pronunciados para consolar a su señor, podrían ser, a su vez, el lema que encabezara *La verdad sospechosa*. Comedia de carácter que, contradiciendo lo sostenido hasta el presente, resulta ser una *transformación*⁴⁷⁵ de *La andriana* de Terencio. Elisa Pérez tuvo el acierto de indicar el paralelismo que existía entre las dos obras, pero éste no radica tanto en la «combinación de caracteres y situaciones»⁴⁷⁶ como en los recursos

⁴⁷⁵.. Cuando un texto B no podría existir sin un texto A, pero, sin embargo, no habla en absoluto de A. Cfr. Genette, *op. cit.*, p. 14 y 17.

⁴⁷⁶. Pérez, *op. cit.*, p. 131.

dramáticos que utilizan ambos autores. Tampoco resulta apropiado sostener que en *La verdad sospechosa* «se comete una falta». ⁴⁷⁷ El galán es mentiroso, pero ya lo era antes de presentárnoslo.

García, como tiene que cumplir con el requisito fundamental que Ruiz de Alarcón ingenia para su nuevo género dramático —el examen—, se verá sometido a un engranaje de pruebas para que desestime su vicio de mentir.

Con *La verdad sospechosa*, en cambio, Alarcón nos ofrece una estructura argumentativa por el engranaje de pruebas a las que es sometido el protagonista para que desestime su vicio de mentir y creer que «el fin justifica los medios»: ⁴⁷⁸

García Ser famoso es gran cosa,
 el medio cual fuere sea;
 nómbrenme a mí en todas partes,
 y murmúrenme siquiera.

(144a, II)

⁴⁷⁷. *Ibíd.*

⁴⁷⁸. King, *op. cit.*, p. 192.

Los protagonistas alarconianos de sus comedias de caracteres —*La verdad sospechosa* junto a *Las paredes oyen* o *La prueba de las promesas*— deben sufrir todo un proceso que los conduzca a reconocer que su visión o interpretación de la realidad es ilusoria y, por lo tanto, errónea —*el engaño a los ojos*—. Para ello, Alarcón alterna la perspectiva de estos personajes con la del resto, que coincide con la del público.

Alarcón había concluido la larga serie de cursos requeridos para los abogados [...] Pero viéndolo bien, fue en más de un sentido una preparación peculiarmente adecuada para el futuro autor teatral. Muchos siglos antes de los tiempos de Alarcón, un breve tratado griego sobre la estructura de la comedia en contraste con la de la tragedia (el *Tractatus Coislinianus*) había definido el género comedia como una forma de proceso judicial en que se van presentando alegatos en pro y en contra de una tesis o de un personaje, hasta que el peso de las sucesivas pruebas jurídicas

destruye la falsa opinión y establece la inocencia o la culpa, la verdad o la falsedad.⁴⁷⁹

No puede considerarse mera casualidad, además de la justificación que dimos en el capítulo anterior, que otro dramaturgo-abogado se inspirase en la comedia de nuestro autor en la segunda mitad del siglo XVII francés. Corneille había sido «otro aficionado a la argumentación».⁴⁸⁰

Y un letrado, justamente, es quien en la segunda escena del primer acto nos ofrecerá la información necesaria para empezar a observar el comportamiento de García:

Beltrán Deme, señor licenciado,
 los brazos. [...]
 Dios le guarde, que, en efecto,
 siempre el señor licenciado
 claros indicios ha dado
 de agradecido y discreto.
 [...]

⁴⁷⁹. *Ibíd.*, p. 79.

⁴⁸⁰. *Ibíd.* p. 80.

Letrado En cualquier tiempo y lugar
he de ser vuestro criado.

Bel. Ya, señor licenciado, [...]
que hiciese por mí [...]
sola una cosa querría.

Letra. Ya, señor, alegre espero
lo que me queréis mandar.

Bel. La palabra me ha de dar,
de que lo ha de hacer primero.

Letra. Por Dios juro de cumplir,
señor, vuestra voluntad.

Bel. Que me diga una verdad
le quiero sólo pedir.

[...]

 Que me diga claramente,
sin lisonja, lo que siente,
supuesto que le ha criado,
de su modo y condición,
de su trato y ejercicio,
y a qué género de vicio
muestra más inclinación.

[...]

Letra. Mas una falta, no más,
es la que le he conocido
que, por más que le he reñido,
no se ha enmendado jamás.

Bel. ¿Cosa que a su calidad
será daños en Madrid?

Letra. Puede ser...

Bel. ¿Cuál es? Decid.

Letra. No decir siempre verdad.

(135b-137a, II)

Pero, inmediatamente, el letrado va a ser relevado por el propio García que, con sus mentiras, confirma lo que el licenciado declara a Beltrán, a la vez que reafirma los temores que se apoderan del padre al saber que su hijo es mentiroso.

Lo peor es que las mentiras de García van *in crescendo*: empieza con mentiras de un sólo verso hasta llegar a relatarlas o a exponerlas en relaciones extensísimas. La primera la dice para conquistar a la recién conocida Jacinta —a la que, más adelante, el creará Lucrecia—:

más de un año que por vos
he andado fuera de mí.

(140a, II)

Cuando, en realidad lleva un día. También, unos cuantos versos más adelante le dice a la dama ser indiano, y dos escenas más allá, dirá a Juan, compañero de Salamanca que vive, a su vez, en la corte, que hace un mes que está en Madrid. A propósito de una fiesta que Juan y Felis estaban comentando, García les dice que fue organizada por él para regalar a su dama. Juan le ruega

que les cuente la «verdad» (p. 142) de lo que allí sucedió, y es aquí donde García les hace una relación, sin falta de detalles, de la famosa fiesta que dio junto al Manzanares. Tan al vivo la pinta, que Juan comenta:

que no trocara el oírla
por haberme hallado en ella.

(142b, II)

García vive lo que crea con la palabra. En su habilidad para imaginar situaciones, personajes, espacios —en definitiva—, radica buena parte de la comicidad de la obra. Ya en el segundo acto, relatará a su padre la supuesta historia de cómo vino a casarse con Sancha en Salamanca. Relato, asimismo, lleno de vida, y sin olvidar el más mínimo elemento que pueda hacerlo, al menos, creíble para los oídos de su padre. Ciento ochenta y siete versos dedica García para desarrollar «sutilezas» de su ingenio, justo en medio de la trama, como clímax de la acción dramática. A partir de aquí, lo suyo va a ser un mentir para desmentir o corregir embustes dichos hasta entonces.

A modo de puente entre estos dos momentos dramáticos —el de ir mintiendo sin tregua y el de ir

asumiendo con más mentiras las consecuencias de las primeras—, García pronuncia un monólogo en el que plantea la síntesis de su situación. Por primera vez, lo tenemos en escena en su soledad, reflexionando, demostrándonos consciente de sí mismo:

Bueno fue reñir conmigo,
porque, en cuanto digo, miento,
y dar crédito al momento
a cuantas mentiras digo.

(152b, II)

Con un recurso original, Alarcón obliga al personaje a que abandone la escena sin que por ello interrumpa su monólogo. Pero una vez ausente ya del escenario, se escucha a García cómo pone el colofón al que hemos llamado «primer momento dramático» —mentir sin tregua— mientras anuncia el mencionado segundo momento dramático:

(Dirá adentro)
tan terribles cosas hallo
que sucediendo me van,
que pienso que desvarío.
Vine ayer, y, en un momento,
tengo amor y casamiento,
y causa de desafío.

(152b, II)

Ya sabemos que las relaciones y los relatos son las técnicas más inverosímiles para ofrecer información al espectador por estar alejadas de la mimesis, pero no es en absoluto casual, además, en el caso de García. No olvidemos que se trata de un mentiroso al que el dramaturgo quiere aislar en su propia inverosimilitud. En el primer y tercer acto, tras cada mentira que va diciendo el galán, inmediatamente Tristán, su criado, con sorpresa enfatiza en apartes la condición de embuste de lo que dice su señor:

¿Un año, y ayer llegó
a la corte?

(140a, II)

¿Indiano?

(140a)

¿Qué fiesta o qué dama es ésta
si a la corte llegó ayer?

(141b, II)

¡Válgate el diablo por hombre!,
¿que tan de repente pueda
pintar un convite tal
que a la verdad misma venza?

(142b, II)

¿También a mí me la pegas?,
¿al secretario del alma?
Por Dios que se lo creí,
con conocelle las mañas.
Mas, ¿a quién no engañarán
mentiras tan bien trovadas?

(163a, II)

Cuerpo de verdades lleno
con razón el tuyo llaman,
pues ninguna sale de él
ni hay mentira que no salga.

(163a)

Mentirle hasta a su propio criado es el colmo de García. Con mucha sutileza sugirió Elisa Pérez que García encerraba en sí al galán y a su propio criado en cuanto a personaje «ingenioso que todo lo arregla».⁴⁸¹ García, a diferencia de los otros galanes principales del teatro de Alarcón —y de cualquier otro dramaturgo—, no requiere la inventiva del criado porque le basta la

⁴⁸¹. Pérez, *op. cit.*, pp. 131-132

suya. Pensemos que en Ruiz de Alarcón, el criado, aunque no sea rústico ni propiamente el gracioso, es el que miente porque a su señor —sólo si es el galán protagonista— no le está permitido el hacerlo por su código moral. En este caso, en cambio, es el que subraya las mentiras de su señor, y el que declara —como el letrado— el vicio de García a su padre. Nada más empezar el segundo acto, se crea un paralelismo respecto a la escena de Beltrán y el licenciado del primer acto: Beltrán acude a Tristán para que le diga qué piensa de su hijo después de haberlo conocido y estado con él. Tristán le contesta con prontitud y graciosa naturalidad que García es ingenioso, arrogante y que, además:

de Salamanca reboza
la leche, y tiene en los labios
los contagiosos resabios
de aquella caterva moza.
Aquel hablar arrojado,
mentir sin recato y modo,
aquel jactarse de todo,
y hacerse en todo extremado.
Hoy, en término de una hora,
echó cinco o seis mentiras

Beltrán ¡Válgame Dios!

Tristán ¿Qué te admiras?

Pues lo peor falta ahora:

que son tales, que podrá
cogerle en ellas cualquiera.

(148a, II)

Y, precisamente, uno de los primeros en cogerle es Juan, ya que, gracias a su amigo Felis, se entera de que García le ha mentido en lo de la fiesta y la dama:

Juan ¿Embustero es don García?

Felis Eso un ciego lo vería,
porque ¿tanta variedad
de tiendas, aparadores,
vajillas de plata y oro,
tanto plato, tanto coro
de instrumentos y cantores,
no eran mentira patente?

(154a, II)

En cuanto al relato del matrimonio con Sancha, García le intercala apartes con que justificarse ante su mentira: impedir que su padre le prepare matrimonio con Jacinta. Beltrán, recordemos, quiere casarlo para que se desprenda de su vicio. Pero lo más divertido es que García, desde el primer acto, vive en un equívoco que, por su temperamento -arrogante- es imposible que deshaga. Después de conocer a Jacinta, de quien se ha enamorado nada más verla, Tristán va a pedir información

al cochero de las damas -Jacinta va acompañada de Lucrecia e Isabel- para averiguar su nombre y demás:

Tristán "Doña Lucrecia de Luna
se llama la más hermosa,
que es mi dueño, y la otra dama
que acompañándola viene,
sé dónde la casa tiene,
más no sé cómo se llama",
esto respondió el cochero.

García Si es Lucrecia la más bella,
no hay más que saber, pues ella
es la que habló y la que quiero.
[...]

Tristán Pues a mí, la que calló,
me pareció más hermosa.

García ¡Qué buen gusto!

Tristán Es cierta cosa
que no tengo voto yo.

[...]
Mas dado, señor, que estés
errado tú, presto espero,
preguntándole al cochero
la casa, saber quién es.

(140b-141a, II)

Tristán pronostica, sin saberlo, el final de su señor: García se casará con la dama que Tristán considera más hermosa, con Lucrecia -según García,

Jacinta—. En este caso, cabe considerar los pronósticos y augurios del criado como un recurso de anticipación de los acontecimientos, al modo de los antiguos prólogos de comedias. El criado ha anticipado, en las primeras escenas del primer acto, el desenlace. Al mismo tiempo, ha dejado abierta la intriga dramática. La tensión de saber si García descubrirá la verdadera identidad de la dama que le gusta se sostendrá hasta el último verso de la comedia. Y sí, descubre quién es quién, pero cuando ya ha dado palabra de que su gusto se ajusta a la verdad, es decir, que termina por mentirse a sí mismo y casándose con la dama, aunque sea la más hermosa, de la que no está enamorado.

La verdad sospechosa es la comedia que siempre se ha escogido para representar la original creación de caracteres de Ruiz de Alarcón, sobre todo, porque el carácter de García ofrece pocas complicaciones para ser explicado o justificado como tal, como carácter. Pero en lo que nadie ha reparado es en explicarla como comedia de caracteres a propósito de los recursos de la comedia de enredo que continúa utilizando en provecho del nuevo género. Al no ofrecer ningún tipo de duda en su catalogación, *La verdad sospechosa* demuestra cómo equívocos, damas tapadas, cortejos, enredos, se

reconvierte en una carrera de obstáculos que el galán protagonista tiene que vencer según sea su condición humana y moral más allá de los convencionalismos sociales y teatrales de la Comedia Nueva. Que la comedia de caracteres va madurando conforme Alarcón aumenta la lente con que examinar los móviles y las reacciones de los personajes de la comedia de enredo es más que evidente con *La verdad sospechosa*. En ella, García despliega su carácter gracias, precisamente, al vicio de *no decir siempre verdad*, condición indispensable de la comedia de enredo, como lo es, al mismo tiempo, y en mi opinión, el metateatro. ¿Y qué mejor dramaturgo que el propio García? Podemos decir, entonces, que los caracteres alarconianos nacen y se tallan a partir de un mismo camino que se bifurca: por un lado, exagerando las consecuencias de los recursos que permiten el desarrollo de la comedia de caracteres, y, por otro, obligando al galán a que reflexione a cerca de lo resentida que queda su identidad como hombre después de haber intentando

satisfacer sus aspiraciones mediante dichos recursos del fingimiento.

Para un dramaturgo como Ruiz de Alarcón «vivir en la ilusión es negar la realidad, o sea el fundamento mismo de la existencia».⁴⁸² Y más aún si lo consideramos como el dramaturgo reformista y comprometido con la política olivarista que se nos reveló en el primer capítulo del presente trabajo. Bajo esta luz, ya no parecen exageradas las palabras de Menéndez y Pelayo a propósito del autor de *La verdad sospechosa*: «Alarcón es nuestro Terencio por la profunda intención moral y por la urbanidad ática».⁴⁸³

5.4.5. EL EXAMEN DE MARIDOS: LA JUSTA MEDIANÍA

¿...Quien ha de perseguir
a la fortuna con engaños, quién puede ser honrado

⁴⁸². Susan Staves, «Liars and Lying in Alarcón, Corneille, and Steele», *Revue de Littérature Comparée*, 46 (1972), pp. 514-527, p. 527.

⁴⁸³. En Terencio, *op. cit.*, p. LIX, vol. 1.

sin el sello de la dignidad? Nadie ha de presumir de una nobleza que no le corresponde.
¡Oh! ¡Si los bienes, la fortuna y el rango no tuvieran su origen en la corrupción, y si el honor sin mácula pudieran alcanzarlo quienes tienen dignidad!⁴⁸⁴

A esta imponente cita de uno de los personajes shakespearianos de *El mercader de Venecia*, tendremos ocasión de volver para hablar de las damas en el teatro de Alarcón. Pero la escogemos también ahora para terminar de perfilar lo que acabamos de comentar acerca de *La verdad sospechosa* y el impulso alarconiano que le conduce a la comedia de carácter, y también para dar pie al comentario, precisamente, de la última de las comedias de caracteres: *El examen de maridos*. Comedia relacionada con la citada de Shakespeare.

Bajo tan emblemático título, se cierra el proceso que el dramaturgo ha seguido en la consecución de un nuevo modo de entender y hacer comedia. Emblemático,

⁴⁸⁴. Shakespeare, *El mercader de Venecia...*, vv. 37-43, p. 101.

digo, porque, en definitiva, toda comedia de transición o de carácter no ha sido otra cosa que un examen continuado de los galanes para hacerlos, o no, merecedores de la dama pretendida. En cambio, con esta última comedia, la examinadora pasará a serlo la dama misma: Inés. Hasta la voz paterna se silencia. Ella sola se enfrenta con el desafío de aprender a ser responsable en la elección de un marido, por eso hablaremos por extenso de la comedia en el siguiente capítulo.

Sin embargo, aunque la protagonista sea Inés, respecto a los galanes que son candidatos al examen tenemos que comentar ciertos aspectos importantes de sus caracteres. Mejor dicho, respecto al carácter del conde, quien renuncia a ser el ganador del certamen a favor de su amigo el marqués, galán con menos profundidad moral que su compañero y contrincante. Si bien el requisito principal para ser alistado en la convocatoria elaborada por la dama es que no se sea galán que presto saque el acero, Inés, en el transcurso de la obra, sufre serias dudas sobre si hacer caso o no a su inclinación —que le mueve hacia el marqués— o, por el contrario, a los resultados que su examen le está dando —de los cuales, el conde sobresale como el mejor marido—. Ante tal encrucijada, la dama lucha con ella misma para imponerse

la voluntad que, desde el principio, le hizo ingeniar tan extraña prueba —como reconocen todos los personajes— para casarse. Como no logra fortalecer su ánimo, opta por una solución intermedia: que sean los finalistas mismos —el conde y el marqués— quienes le aconsejen qué hacer ante la posibilidad de abandonarse a la inclinación o seguir el dictado de la razón. Quien mejor argumentara su propuesta, ese será el ganador del examen.

Irónicamente —tan del gusto de Alarcón—, el marqués, que es quien más defectos tiene *aparentemente* —puesto que una dama enamorada de él ha hecho creer a todo el mundo, excepto al conde, que tiene mal aliento, las piernas torcidas, etc., y todo para que no pase el examen—, es el primero en intervenir para proponer que Inés debería de seguir los resultados del examen. Él, que no sabe las malas cualidades con las que le están revistiendo las mentiras de Blanca, se convierte, nada menos, que en el defensor de la razón. El espectador-lector, que sabe lo que el galán ignora, siente compasión y es capaz de burlarse de tan estúpida propuesta que va contra sus propios intereses, por lo que su discurso más que convencer, mueve a la risa. El conde, paradójicamente, que es el galán que resulta

favorecido por el resultado objetivo del examen, argumentará a favor de la inclinación de la dama. Es decir, que le invita a escoger marido según su voluntad; le propone que ejerza su libre albedrío:

...el amor no es racional,
[...]
su locura es su razón,
y es ley suya su deseo,
lo que él quiere es lo acertado,
lo que él ama es lo perfecto,
lo hermoso, lo que él desea,
lo que él aprueba, lo bueno.

[...]
Para amor, no hay medicina,
sino gozar de su objeto.

[...]

Que sólo
es a amor violento aquello
que no quiere, y natural
lo que pide su deseo.

(402a-403a, II)

«Elige al que quieras» (403b), le dice, que se olvide de examinar defectos y virtudes, porque el mayor defecto de cualquier galán será de no ser de ella amado. Tras tan apasionada intervención —y documentada, también, pues se apoya en citas de autoridades como

Aristóteles, Ovidio, etc.—, todos arrancan vítores a favor del conde, y no queda más remedio que proclamarlo vencedor.

Sin embargo, con Alarcón, como todo desenlace resulta costoso —motivo por el que siempre recurre a la ironía en sus comedias de caracteres (Fortuna, en las de enredo)—, el conde es el perfecto marido según la propuesta del marqués, y éste, según la del conde, por lo que Inés sigue sin haber resuelto sus angustias y sin marido. Pero el carácter del conde, caracterizado, en mayor proporción, en el extenso parlamento que pronuncia en defensa del libre arbitrio del hombre, se perfila como el mejor marido nada menos porque demuestra ser el perfecto cortesano, único modelo que Alarcón quiere que alcancen sus caracteres. Y demuestra serlo el conde, ya no sólo en la elegancia de sus costumbres y reacciones a lo largo de la comedia —no olvidemos que propone al marqués, cuando se enteran de que ambos son rivales, que, por encima de todo, la amistad que les une debe quedar invulnerable ante el resultado del examen—, sino porque renuncia a su condición de ganador en pro del marqués, a quien verdaderamente ama Inés. No podía esperarse menos de un galán que había defendido el libre

albedrío y la sinceridad de las emociones por encima de cualquier consideración mundana.

Además —según palabras de Boscán a Gerónima Palova en la dedicatoria de su traducción del libro de Castiglione— como «para un perfecto cortesano se requiere una perfecta dama»⁴⁸⁵ —que no en otra cosa se ha ejercitado Inés en la comedia—, ésta tenía que aprender, gracias al conde, los límites de la verdadera prudencia. En su caso, la máxima alarconiana por excelencia —rendirlo todo «al yugo de la razón» para vencerse uno a sí mismo (239b, II)—, que tan fielmente Inés ha pretendido cumplir, no aprovechaba a su propia naturaleza. Al contrario, su amor se veía violentado por los impedimentos con los que quería destilar su autenticidad. En la corte, mediante el diálogo y el intercambio de argumentos, se termina fallando a favor de la libertad. Eso sí, después de

⁴⁸⁵. Juan Boscán, dedicatoria «A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar», B. Castiglione, *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán y estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, C.S.I.C., 1942, p. 7.

haber aprendido todos, a través del conde, a «regirse siempre con templanza»,⁴⁸⁶ que era lo que quería conseguir la dama con su rigurosa prueba. La última ironía, pues, sería que el examen ha venido a serlo, en definitiva, para ella que, gracias al conde —vuelvo a insistir—, ha sabido reconocerse en sus afectos.

El conde, galán de «buena medianía»,⁴⁸⁷ «singular y sustancial amigo»⁴⁸⁸ —a propósito del conde, dice el marqués: «no hay más tesoro en el mundo, / que un amigo verdadero» (403b, II)—, que parece salido de la corte de Urbino, es el caracter definitivo que el examen que ha supuesto la forja de la comedia de caracteres alarconiana, ha aprobado para que sus cualidades morales salven la presión de futuros géneros dramáticos socialmente, ya, más comprometidos, como son la tragedia, los dramas políticos y los de honor. A los que se va a dedicar Ruiz de Alarcón a partir de ahora.

486. Segundo libro, capítulo IV, *ibíd.*, p. 159.

487. *Ibíd.*

488. Segundo libro, capítulo III, *ibíd.*, p. 145.

5.5. UN TRÁGICO CARÁCTER

En el universo alarconiano, «el cielo cuenta poco, tan poco como el viento pasional que arrebató a los personajes lopescos». En su mundo, no triunfarán nunca

la pasión ni la Gracia; todo se subordina a lo razonable; sus arquetipos son los de la moral que sonríe y perdona. [...]

El hombre, nos dice [...], es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema.⁴⁸⁹

Proceder analítico⁴⁹⁰ que impulsa al dramaturgo a la recreación metateatral, a un planteamiento de las fronteras dramáticas en las que se mueven los personajes. De ahí el héroe como *problema*. En el caso de

⁴⁸⁹. Paz, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹⁰. Cfr. Vevia Romero, *op. cit.*, pp. 65-73, p. 72, y Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 73.

Licurgo en *El dueño de las estrellas*, el privado rompe con su destino trágico suicidándose, negando el final augurado por los oráculos: reflejo de la muerte *libre* de los héroes antiguos. A pesar de su decisión, las características que definen la obra como tragedia —porque este es su género— quedan inmunes. Y Licurgo es tan responsable de ello como el propio Alarcón. En ningún momento de la obra se percibe una actitud forzosamente heroica por parte de Licurgo, sobre todo, porque esa laicización de la que habla Octavio Paz —y que, precisamente con esta tragedia queda demostrada al estar en juego la predestinación oracular en el devenir del héroe—, junto con la tremenda fuerza con que se logra imponer, de manera tan hermosa, por otra parte, la libertad del hombre como único motor generador de futuro, sólo ha sido posible a través de la consecución de la maestría de la comedia de caracteres. Por eso Licurgo tiene un carácter trágico tan marmóreo, sin que sus decisiones ni sus versos resulten grandilocuentes ni forzados. Si Alarcón, como hemos comprobado, consigue con la comedia de caracteres que el protagonista sienta, mediante reflexión y voluntad, a través de desengaños y castigos morales, la debilidad y la fuerza humana oculta tras la máscara impuesta por la tipificación, ¿cómo no

iba a sentirse tentado a escribir una tragedia en la que esa fuerza humana luchase contra el típico hado de la tragedia tradicional?

Además, Licurgo, conforme a ese proceso que sigue Alarcón de desdivinizar el escenario, está más determinado por los dictámenes humanos que por los divinos. Tal es así, que vence los designios de las estrellas por el juramento al que le obliga el monarca escenas antes al desenlace:

La obligación,
en que esta heroica señal
os pone, vuelvo a explicaros:
ser leal, y en mi defensa
morir; no sufrir ofensa
de vuestro honor, sin vengaros.

Lic. Por los dioses celestiales
juro cumplirlo.

(65a, II)

La antigua Creta, tierra de oráculos, era una verdadera invitación a sondear el final trágico de un heroico personaje que se debate con su propio destino, marcado, como la vida del monarca cretense, por la razón de Estado y por el amor. El talante introspectivo que, esencialmente, define el teatro de Alarcón es el que

conduce al héroe hacia la muerte: cuando sorprende al mismo rey en la alcoba de su esposa, razona de este modo su ofensa y su venganza:

Ni es razón, pues ya he besado
tu mano real, que mueva
a darte muerte el acero,
aunque vida y honor pierda.
Ni es razón que tú me mates
por gozar mi esposa bella,
ni que tirano conquistes
con tal crueldad tal afrenta.
Ni que yo afrentado viva
es razón, que aunque mi ofensa
fue intentada sin efeto,
no ha de examinar, quien sepa
que con mi esposa te hallé,
mi disculpa; y lo que intentan
los reyes, ejecutado
el vulgo lo considera.
Ni es razón, ni yo lo espero,
que tus gentes ya, en defensa
de un extranjero afrentado,
sufran de Esparta la guerra;
ni es razón que yo a mi patria
por su mismo daño vuelva,
si en no derogar mis leyes
consiste su paz eterna.
Pues para que ni te mate,
ni me mates, ni consienta

vivo mi infamia, ni Esparta
me cobre, ni oprima a Creta,
yo mismo daré a mi vida
fin honroso y fama eterna,
porque me llamen los siglos
el dueño de las estrellas.

(68ab, II)⁴⁹¹

Fragmento valioso para ejemplificar esa falta de espontaneidad a la que se refiere Octavio Paz a propósito de los valores morales alarconianos,⁴⁹² y, a su vez, para ilustrar el comentario de Marc Vitse, acerca de la vertiente trágica del dramaturgo, de que lleva los «procesos» de *destragedización* de la Comedia Nueva hasta el «límite».⁴⁹³ Y es que no podía ser de otra manera, pero no porque nunca corran «un riesgo trágico los protagonistas»,⁴⁹⁴ sino porque Alarcón es el auténtico artífice de la comedia de caracteres en cuanto

⁴⁹¹. A lo largo del Capítulo I ya se transcribió parte de este discurso de Licurgo. Aquí aprovecho para ofrecerlo íntegramente.

⁴⁹². Paz, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹³. *Op. cit.*, p. 131, t. III.

⁴⁹⁴. *Ibíd.*, p. 131.

que el azar o la predestinación quedan completamente anulados por la voluntad o libre albedrío de los protagonistas. Motivo por el que, cuando escribe una tragedia, juega a romper los límites de lo trágico con la grandeza de un héroe que es capaz de variar el curso de su destino después de reflexionar. Así, no debe extrañar que quien hizo evolucionar la comedia de enredo, fundamentada en la casualidad, hacia una comedia de enredo causal, en sus manos transforme una tragedia en *lo trágico razonado*. Desde esta perspectiva, sí que la tragedia queda neutralizada o destragedizada, pero, insisto, porque así lo decide el héroe.

La traída y llevada modernidad alarconiana podría, en este caso, empezar a entreverse en la proximidad que hay en la concepción de lo trágico entre Alarcón y Schiller. Según éste, nace de la «resistencia moral ante el sufrimiento»,⁴⁹⁵ de la resistencia de los personajes contra un destino, en apariencia, todopoderoso. Y lo trágico razonado alarconiano es la anulación de la predestinación. En ningún momento Licurgo niega la

⁴⁹⁵. Vid. Pavis, *op. cit.*, p. 521.

veracidad del oráculo espartano, motivo por el que no entra en pugna con él o, mejor, con su destino; ni tampoco, por ello, sella su perdición. De ahí que se valga de su libertad y voluntad para resolver su conflicto, de acuerdo con el compromiso moral que lo caracteriza y que lo perfila, para su sociedad, como el gobernador ideal. Por este motivo solicitan su búsqueda.

La muerte de Licurgo, incluso, es más justa que a lo que le obligaban las estrellas: matar a un monarca o dejarse matar por éste. Recordemos, además, que para Hegel, por ejemplo, el verdadero tema de una tragedia era el de la divinidad en su realización humana mediante la moral, justo lo que pretende Licurgo. Había jurado «por los dioses celestiales» morir defendiendo a su rey y vengar cualquier ofensa que se le hiciera a su propio honor, pero la fatalidad trágica de la obra consiste en aunar a la persona real su ofensor. Respecto a la acción trágica, existe en cuanto que la predestinación —la trascendencia de lo trágico en el siglo XVII— encamina al personaje hacia la catástrofe escena tras escena. El

5.6. CARACTERES POLÍTICOS

A partir de la culminación de la comedia de caracteres, el resto de la producción de Ruiz de Alarcón es puro compromiso socio-político. Compromiso del Alarcón maduro; del dramaturgo que decide colaborar con la política reformista de Olivares poniendo a su servicio una de sus mejores armas: los caracteres drámaticos, pero sacados ya de la intimidad cómica para implicarlos en graves problemas de Estado. *Ganar amigos*, *La amistad castigada*, *Los pechos privilegiados*, muestran cuán delicada es y cómo debe de cuidarse la relación entre privado-rey para el bien de la república. *El dueño de las estrellas* es la expresión trágica de dicha relación, concebida y elaborada, además, como inflexión entre el ejercicio de la comedia y el del drama.

Alrededor de 1620, escribe sus dramas y su tragedia, época en la que el conde-duque de Olivares

conflicto trágico —inherente al género— es inevitable «e insoluble [...] a causa de una fatalidad que se encarna en la existencia humana». ⁴⁹⁶ Y, por extensión, en las leyes y códigos morales. No casualmente se sirve Alarcón de un personaje histórico de la Antigüedad.

La fatalidad viene acompañada por la pasión que mueve al rey hacia Diana. El destino sí que querrá que la dama se case con el hombre que ayuda al monarca a gobernar su reino, por lo que, desde el tercer acto, la desventura se apodera de la relación privado-rey. Aunque, una vez ante el conflicto —última escena—, Licurgo da un salto y lo supera: su último y definitivo acto de resistencia que conduce al héroe a lo *sublime*. La libertad trágica del suicidio, en este caso, es una de las características propias del género, reservada para el héroe. Licurgo necesita morir para sentirse dueño de las estrellas, pero sin empeñarse en un desafío trágico contra los dioses.

⁴⁹⁶. *Ibíd.*, p. 518.

inició su propuesta de «restaurar los altos niveles de equidad y justicia del reinado de Felipe II».⁴⁹⁷

Los caracteres de los tres dramas políticos que nos van a ocupar a continuación quedan definidos por la amistad o la traición que se cometa contra ella. La importancia que adquiere esta virtud dentro del entramado ya no familiar, sino social, es la que consiente que se castigue tanto a privados como a reyes, o que se valore a vasallos por encima de reyes y muy a pesar de éstos. En el capítulo II comprobamos cómo Juan de Mariana permitía la justificación del tiranicidio o del castigo, sin muerte, del tirano, amoparándose, incluso, en la Historia. Ahora, en cambio, después de aproximarnos a estos tres dramas, quedará latente una nueva concepción del orden social que, otra vez, nos obligará a considerar a Ruiz de Alarcón más próximo al siglo posterior que no a la primera mitad del siglo en el que escribe. Posible reflejo de la modernidad que tan a destiempo pretendió, a su vez, Olivares.

⁴⁹⁷. Brown y Elliot, *A Palace...*, p. 17.

**5.6.1. GANAR AMIGOS: LA REDENCIÓN DEL ORDEN SOCIAL
MEDIANTE LA AMISTAD**

A propósito de tiranos y privados, en el capítulo II tuvimos la oportunidad de demostrar que este drama político no era ni fábula complicada ni sublimación de la amistad como había sostenido Castro Leal,⁴⁹⁸ ni que tampoco carecían de valor los anacronismos históricos. Ruiz de Alarcón, a lo largo de sus comedias, nos va dando ejemplos de cómo la amistad es capaz de desenredar trazas y salvar vidas o circunstancias. A nuestro dramaturgo se le encuentra en los matices, en las sugerencias. Y cuando sucede que alguno de sus temas recurrentes se revela como eje de la trama, al lector asiduo de su teatro no le resulta una sublimación. Tal

⁴⁹⁸. Vid. la crítica que se realiza a propósito de las palabras de Castro Leal en el capítulo II (2.2.3.).

ocurre con *Ganar amigos* respecto a la amistad, «virtud divina»⁴⁹⁹ para el colectivo de personajes alarconianos.

Por otra parte, la trama discurre linealmente, articulada mediante las consecuencias que se suceden de cualquier acto emprendido. En este caso, a través de reacciones nacidas al calor del diálogo. Diálogo que se busca, además, con la intención de modificar o corregir el rumbo de un destino, en un principio, dramático. Así, trama —o fábula, según la terminología de Fernández-Guerra— no ya complicada, sino madura. La calificación que escoge el crítico induce a apreciaciones erróneas, pues por tal sí que puede entenderse la trama fabulada de una comedia como *La industria y la suerte* o *Los favores del mundo*. Sin embargo, no la de *Ganar amigos*,

⁴⁹⁹. *El semejante a sí mismo*, p. 112c, I. Recordemos que para esta comedia se inspiró en *El curioso impertinente* cervantino, hecho que confirma la importancia de la amistad dentro de su dramaturgia, con lo cual no cabe considerar como excepcional —así lo considera la mayor parte de los críticos al prologar la comedia— que en *Ganar amigos* se centrara en lo fundamentales que resultan los vínculos amistosos para realizar la convivencia en sociedad.

drama que funciona mediante el modo de hacer comedias que Alarcón llegó a dominar a partir de *Las paredes oyen*, lo que induce a los personajes a ser dueños y directores de sus propias existencias, los impulsores conscientes de un justo desenlace. Por ello, ofrece una trama tejida con el inevitable proceder de la causalidad, de la ley —casi inviolable en su teatro— de unos efectos fruto de una serie de acciones y decisiones. La *complicación* la deja, propiamente, para las comedias donde el libre albedrío se tiene que debatir con la predestinación. Entonces es cuando complica el enredo e hiperboliza las recurrencias y paralelismos estructurales, para hacerles sufrir a los personajes su propia ignorancia y, por consiguiente, la repetición de sus errores.

En *Ganar amigos*, en cambio, drama político protagonizado por un carácter —el amigo—, crea un vigoroso y minucioso desentramado con que aclarar confusiones, enredos y secretos a través de los recursos más *humanos* —entiéndase, verosímiles— que la técnica teatral le podía ofrecer. Nada de sorpresas, tampoco ningún *deus ex machina*; todo, demorado transcurrir de unas complicaciones que buscan solución y que se sostienen en unas estructuras sencillas, si se quiere

clásicas por su división en tres tiempos lineales muy bien delimitados. De otro modo, no hubiera podido encauzar y enfatizar su pretendida intención regeneradora de una sociedad que, mediante el teatro, quiere educar para que asuma responsabilidades cívicas y madurez en sus costumbres, usos, creencias e instituciones. Su claro compromiso reformador no podía ahogarlo en estructuras complejas. Conforme su profesión como letrado se consolida, el Alarcón dramaturgo escoge temas capaces de abrir preguntas y zaherir conciencias de los responsables de cualquier delito que atente contra la convivencia, la ética social y las buenas razones para un justo gobierno. Por este motivo su héroe aspira a vencerse a sí mismo,⁵⁰⁰ y, si no, la obra que protagonice le aleccionará para que libre batalla contra sus propias pasiones y opte por un compromiso moral con su sociedad.

⁵⁰⁰. El maduro personaje del tejedor, como he indicado más arriba, es el que concentra la sentencia como si de un colofón se tratara para las ediciones del teatro alarconiano.

En *Ganar amigos*, el marqués don Fadrique será quien dé ejemplo al resto de personajes de cómo vencerse a sí mismo y en qué consiste lo de vivir comprometido con los demás en pro del orden y una satisfactoria convivencia. Fadrique adquiere el relieve heroico en cuanto a hombre indulgente capaz de alterar incluso el código del honor a favor de resoluciones pacíficas que permitan defender la inocencia de un hombre hasta que no se demuestre lo contrario: protege y esconde a Fernando, a pesar de haber matado a su propio hermano en un altercado en el que el honor estaba en juego; y es capaz, a la vez, de algo fundamental: de incumplir un mandato real por considerarlo atrevido e injusto, por eso salva de la muerte —a la que le condenaba el rey— a don Pedro de Luna, galán al que también se le quiere castigar por una cuestión de honor —entrar al palacio para «gozar [...] de una dama la hermosura» (180a, II). Dice el marqués:

Marq. ¿Qué justicia, qué rigor,
si bien se mira, consiente
castigar tan duramente
yerros causados de amor?
[...]
¡Válgale a lo menos conmigo
saber la fuerza de amor,
ya que en su Alteza el rigor

ha inviolable el castigo!
¡Válgale! Pecho, trazad
como tengáis igualmente.
Ni piedad inovediente,
ni ejecutiva crueldad,
que entre ambos fines consigo
si algún medio puede hallar
con que dilate, sin dar
enojo al rey, el castigo.
Porque humane el tiempo en él
este riguroso intento,
o ponga otro impedimento
a la ejecución cruel.

(180a, II)

Respecto a la importancia de estas palabras pronunciadas contra un monarca cruel, remitimos al capítulo II, y digamos ahora que es fácil suponer, entonces, que la argumentación, con sus acusaciones y defensas, será el tono y modo de construcción de la comedia. Desde que se abre la obra lo podemos apreciar. Por ejemplo, gracias a la conversación que sostienen Flor y su criada Inés nos enteramos de que don Fernando ha venido a Sevilla para reencontrarse con la dama. El diálogo entre señora y criada transmite inquietud y nerviosismo, además Flor alude a un altercado que el galán tuvo con su hermano, por lo que suponemos que

Fernando y Flor tienen prohibida cualquier relación. Ella, por otra parte, está comprometida con el marqués, de este modo, cualquier reconciliación con Fernando parece imposible. Una vez presentado al galán, éste consigue hablar con Flor, y mediante la técnica de la represión, ambos completan lo apuntado por la dama y su criada. Antes de concluir el acto, don Diego, hermano de Flor, también mediante un reproche a su hermana, reincidentará en los amores de Flor y Fernando, enfurecido por la muerte que éste ha ocasionado al hermano del marqués. Esta reiteración de los amores pasados entre su hermana y el joven Fernando añade otro punto de vista nuevo al asunto, que, en este caso, ya predispone al espectador, no a presenciar una comedia de enredo o de capa y espada como parecía, sino un drama en el que el individuo se debatirá con la sociedad y las leyes que lo envuelven. Flor suplica y argumenta su inocencia, pero Diego está dispuesto a matarla si llega la ocasión, con tal de no ver ofendida su honra. Contrariamente, antes de la intervención de este caballero ofendido en su honor, el marqués se había comportado de manera radicalmente contraria con Fernando. El contraste entre el carácter del marqués y la actitud tipificada —y esperada— de Diego, más la repetición de diferentes

represiones en torno a la honra de Flor, es lo que crea el clima opresor que va intensificándose acto tras acto.

En el primero de ellos, le había tocado a Fernando el turno de ser perseguido por la justicia; en el segundo acto, a Pedro, y en el tercero, al propio marqués. En el caso del primero, por matar; en el del segundo por gozar de los favores de una dama, y en el caso del marqués, por ser inocente y víctima de los celos de Diego. A Fernando lo salva el propio marqués, y a Pedro, igualmente; al marqués le salvará, al final, la amistad que conquistó, a lo largo de los dos primeros actos, en el corazón del resto de personajes. El pensamiento general hacia el marqués, en el tercer acto, es el que manifiesta Fernando en un monólogo antes de empezar a concienciar a Pedro y Diego de lo mucho que le deben:

Palabra de amigo fiel
le di y me dio, y ha cumplido
él la suya. Pues mi vida
será primero perdida
que yo en amistad vencido.

(195b, II)

A partir de esta intervención, se desencadena el desenlace y el feliz reconocimiento, por parte del rey, de la inocencia del marqués. Los personajes amigos de Fadrique van en busca los unos de los otros para reunirse y defender la libertad del marqués. El rey, escondido, espía las conversaciones de sus súbditos para saber la verdad. Todos comparecen ante la monarquía como institución justiciera capaz de solucionar cualquier problema con rectitud. Pedro I sabrá estar a la altura de su cargo. El marqués ha sabido corregir, con su bondad, hasta la crueldad de un hombre-rey a punto de perderse por su obsesión con la justicia. Ante él, en la escena final, todos le argumentan la inocencia del marqués; el rey escucha. Tras las argumentaciones e inevitables reproches, decide el justo final tras evaluar las pruebas concluyentes que tanto Fernando, Diego y Pedro le exponen, como si la comedia se hubiera tratado de un juicio.

El perfil de Fadrique como héroe de un drama social ha pasado inadvertido porque, con bastante frecuencia, perdemos la consciencia de la necesidad de buscar y recomponer la tremenda fuerza correctora y crítica que ofrece muy a menudo el teatro áureo, ya que tras la reyerta española de la primera mitad de nuestro siglo,

lo hemos ido asimilando, en parte, con cierto candor. Pero es que en el caso de *Ganar amigos*, era bien fácil, puesto que la disposición de las acciones dice tanto como el mismo Fadrique. La escena anterior al encuentro entre el marqués y Fernando nos presenta al mismo don Fadrique dialogando con su criado Ricardo sobre los amores del señor. El marqués se siente dichoso porque esa noche, nos dice:

(¡Oh, santo cielo,
permitid que llegue a vella!),
gozo de la flor más bella
que dio primavera al suelo
Esta noche mis empleos
logran su larga esperanza,
y mi firme amor alcanza
el fin de tantos deseos.
En esta vida, ¿qué bien
puede igualar a la gloria
de conseguir la vitoria
de un dilatado desdén?

(171b-172a, II)

El bien que puede igualarla y superarla —se nos ejemplificará en la obra— es la amistad, pues sin ella, al final, no hubiera podido conseguir la mano de Flor. Alarcón es dado a jugar, con ironía, con las ilusiones

de sus personajes, sean protagonistas o antagonistas; les hace pronunciar versos entusiastas para, después, obligarles a peripecias que los contradigan. Tras exclamar su contento, su criado -voz de la conciencia de su señor-, le aconseja inmediatamente que, en lugar de pensar en livianos amores, mejor sería que considerara el matrimonio:

cuando te ves tan privado
del rey don Pedro, gozar
de su favor, y asentar
el paso tomando estado.

(172a, II)

La honestidad de Fadrique crece, de pronto, ante el público, para atestiguar como acción sincera su futuro comportamiento respecto a Fernando: el marqués contesta a su criado que sí, que no deja de tener razón al proponerle que debería casarse en lugar de andarse con «mocedades» que ponen en peligro su fama y la honra de la dama, pero:

no quiera Dios que casado
a mi casa ni a mi estado
solicite otro heredero.
Yo tengo por Flor la vida,

por Flor desprecio la muerte,
mas si el amor de otra suerte
con sus glorias me convida,
sin que me case, no es justo
quitar la herencia a mi hermano,
que no siempre con la mano
se debe comprar el gusto.

(172a, II)

Los últimos versos nos revelan una liberalidad asombrosa por lo que tiene de transgresora de prejuicios sociales a favor de una equidad fraternal. El espectador se dará cuenta cuando recuerde —por contraste— estas mismas palabras de Fadrique frente a la violación que sufre Ana en el segundo acto. Diego, contrariamente al marqués, antes de cerrar el primer acto, en cambio, exalta su elevado sentido del honor:

¿Hay más dura confusión?,
¿que aún son mayores mis males
que pensé?, ¿que es el marqués,
y no don Sancho, tu amante?
De modo que, ¿tengo ahora
que librarte y que librarme,
(demás de lo que amenaza
una desdicha tan grande)
de la venganza furiosa
de los celos que causaste

al marqués, y de la ofensa
que en pretenderte me hace?
¡Ah, Dios!, ¿qué fuerzas habrá
que con vida y honra saquen
mi opinión de entre los brazos
de tanta adversidades?
No puede ser, pues valor
heredado de mis padres,
para tales ocasiones
vive en el pecho la sangre.

(176ab, II)

Cuando emprenda la fechoría contra Ana, por celos hacia el marqués, y sea capaz de inculparlo, todos estos versos lo retratarán, en cambio, como mera caricatura. Hasta el desenlace no volverá a recuperar la gracia, cuando sea capaz de reconocer ante el monarca que fue él y no Fadrique quien ultrajó la intimidad de la dama.

La actitud del marqués, sin embargo, sigue evolucionando hacia mayores muestras de madurez humana y de compromiso social. Precisamente, por haber albergado en sus propósitos amorosos las «libres» mocedades que le dice su criado, será capaz, en el segundo acto, de defender —porque lo comprende— a don Pedro de Luna de la tiranía del rey. Recordemos su monólogo, en el que incumple el mandato real. Monólogo que abre, con

decisión, la trama del drama social que, en sí, será la obra:

¿Qué justicia, qué rigor,
si bien se mira, consiente
castigar tan duramente
yerros causados de amor?
Para ejecutar cruel
de la pena, del que ha errado
por amor, han señalado
a quien yerra más por él.

(176a, II)

La mala conciencia de su quehacer con Flor le obliga a sentirse equivocado en su proceder, pero purgará su culpa al salvar la vida de Pedro. Además, dos escenas después de su reflexión monologada, se las tendrá que ver con el arrogante don Diego, quien le obligará a restablecer el honor de su hermana, ya que, según el hermano,

...es cosa conocida
que es más pesada y más fuerte,
en quien es noble, la muerte
del honor que de la vida.

(181a, II)

Y Fadrique, llegado el punto —dos escenas atrás había abierto con el monólogo el drama social, enterrando las directrices de enredo amoroso— de darse cuenta de ese «bien» —amistad— que puede igualarse con la gracia de «conseguir la vitoria/ de un dilatado desdén» (172a, II), decide sacrificar su amor:

Ceda, pues,
mi pasión a vuestro honor,
a vuestra amistad mi amor,
mi gusto a vuestro interés.
[...]
quiero ganar un amigo.

(181b, II)

Y lo gana. El recto obrar de Fadrique le lleva a ir sumando, por cada peripecia que vive, un amigo. Así, Diego, Fernando y Pedro serán quienes le restituyan su amor sacrificado, en un momento, además, en que, con lucidez, el marqués sabe apreciar como propicio el sacrificio a causa del orden social y no por motivos afectivos y personales. Por eso decíamos más arriba que los cimientos que parecen asentarse, en el acto primero, en una intriga amorosa quedan relegados y suspendidos. En el segundo acto, Fadrique queda ya comprometido con

sus preocupaciones como miembro de un colectivo. En el primer acto, al principio, sólo lo movían sus sentimientos, pero al comprometerse a salvaguardar al criminal de su propio hermano, crece en él de tal forma el sentido de la responsabilidad social, que, en el acto central no puede menos que renunciar a sus intereses personales. A partir de ahí, a excepción del rey, el marqués es el único que se atreve a cuidar la paz de su sociedad: el privado real, si es necesario, renuncia a sus sentimientos para que no se rompa el entramado que sostiene la tranquilidad del reino.⁵⁰¹ Los demás, en cambio, sucumben ante sus pasiones y las intrigas que ingenian para colmarlas: Fernando persiste en reconquistar el amor de Flor, a pesar de la dama y de Diego; Pedro, el de Ana, a pesar del monarca; y Diego, el de Ana, a pesar de él mismo, ya que la cree en amores con Fadrique cuando, en realidad, no es así. Equívoco que le conducirá a la violación y a contradecir sus creencias.

⁵⁰¹. Lo mismo sucede con Licurgo en *El dueño de las estrellas*.

Fadrique es el único personaje, junto al rey, que crece, que tiene voluntad para cambiar lo que le descontenta de su propio carácter —el monarca lo hace a caballo de su propio privado—, aquéllo que le impide comprender su entorno y, por eso mismo, liberarse de él para adoptar una actitud y una visión imparcial de los mecanismos con que se mueve la vida y el poder cortesano. Los otros personajes, en cambio, evolucionarán una vez vean a Fadrique —el gran amigo de todos— en la cárcel. Y la mutación de estos, Alarcón la plasmará con las escenas callejeras, centradas en el segundo acto, preparando el clímax de la obra. Escenas de huidas, de escondites, de edictos pregonados y de identidades disfrazadas para despistar a las fuerzas del orden.

El auténtico honor de un individuo, su honra, se fundamenta, según el ejemplo del marqués don Fadrique, en la amistad; en el apoyo incondicional que los amigos tienen que demostrar cuando valores sociales estériles precipitan al hombre hacia la aniquilación, a cometer *cruealdades por el honor*. Y es que, al igual que Cervantes, Alarcón creía que el honor de un hombre no podía quedar determinado por impulsos tan naturales como el amor y el deseo.

**5.6.2. LA AMISTAD CASTIGADA: EL REINO EN MANOS DE
MENTIROSOS Y TRAIADORES**

Pedraza y Rodríguez matizan con mucho acierto la clasificación de esta obra: la trama toma asiento sobre una estructura de comedia de enredo, pero trascendentalizada «por la magnitud de los personajes»,⁵⁰² lo que la convierte, en definitiva, en un drama político. Al destacar la vertiente humana del rey —el rey como galán—, Alarcón pretende ridiculizarlo por malgastar tiempo de la corona en intrigas amorosas compartidas con los vasallos en la disputa por la mano de Aurora. Con las comedias de la edición de 1628 sería suficiente para desmentir el comentario de que Alarcón

⁵⁰². Pedraza-Rodríguez, *op. cit.*, p. 236.

no se interesó «por la doble acción»,⁵⁰³ pero, de nuevo, con *La amistad castigada* se confirma el gusto alarconiano por las acciones paralelas y su disposición por contraste para definir los caracteres. Efectivamente, cuatro son los galanes que pretenden a la dama: el rey; Filipo, su valido que, arrastrado por su pasión, se sirve de la debilidad de su señor y de su poder para conducir la trama según sus intereses:

Loco estoy, estoy perdido,
y tan otro de mí estoy,
que ni conozco el que soy,
ni me acuerdo del que he sido.
Sólo ya mi entendimiento
juzga el bien mayor amar [...].
De mi ciego desvarío,
el rey perdone el error [...].
Y puesto que el rey se ofenda,
¿qué me ha de costar?, ¿la vida?,
menos la temo perdida
que perder tan alta prenda.
Todo, para conseguir
tanto bien, lo he de emprender,

503. Díez Borque, *El teatro...*, p. 129.

que no queda qué temer
al que se atreve a morir.

(77b, II)

El siguiente es Policiano, galán que abandona su compromiso con Diana a causa de la pasión que se le ha despertado hacia Aurora:

perdona mi desvarío,
Diana, que el ofenderte
es violencia de la suerte,
no elección de mi albedrío.

(70b, II)

Y Ricardo, el buen vasallo que, por su virtud, será quien alcance la mano de la dama, aunque ésta, como el García de *La verdad sospechosa*, tenga que casarse, por castigo, con quien no ama. Así condena Alarcón a los embusteros. El caso de Aurora es el de una dama caprichosa y vulnerable a los pretendientes que se le ofrecen, pero, a pesar de todo, da muestras sobradas de su predilección por Filippo, quien al final, con sus culpas, obliga a pagar a Aurora las suyas.

Según el proceder del Alarcón maduro, se abre la obra sin ningún tipo de preámbulo: el rey está confiando a Filippo los desvelos que le causa amar a su sobrina,

hija de quien le ayudó a conseguir el trono, su cuñado Dión. El temor de Dionisio se fundamenta en la posible renuncia al trono a la que se verá obligado si Dión se entera de sus pretensiones con Aurora, ya que el monarca tiene concertado matrimonio en Cartago —temores que se confirmarán en el desenlace—. Filippo, solícito, promete ingeniárselas para engañar al reino y permitir que su señor consiga favores de la dama. Paralelamente, Dión está apalabrando el casamiento de su hija con Policiano. Ambas acciones convergen a la hora de pedir permiso real para que Aurora pueda conceder la mano al galán propuesto por Dión. El rey, lógicamente, se lo niega, y la excusa es la traza ingeniada por Filippo: Dionisio le dice a Dión que, de momento, debe aplazar cualquier enlace con su hija porque se debe averiguar quién conspira contra la corona, y bien pudiera serlo alguno de los pretendientes de Aurora. Dión acata el mandato porque, según él:

Al fin la razón de Estado
ha de vencer, que es forzoso
a todo.

(72a, II)

Lema de Dión que, sin saberlo, sella, en este primer acto, su antagonismo con su cuñado Dionisio: la lucha por la corona está proclamada.

Quien también promete impugnar al monarca es Policiano. Dión le comenta la negativa del rey, pero ante las explicaciones que le exige el caballero, Dión debe guardar silencio por su fidelidad a la corona:

ni entiendo ni examino,
que de ser examinado
hace al rey exceptuado
lo que tiene de divino.
Sólo entiendo, aunque tan mal
me esté, que su gusto es ley,
Policiano, que él es rey
y yo vasallo leal.

(72b, II)

Policiano no comprende:

Ni sabe el amor ser cuerdo,
ni el loco sabe temer;
Sicilia se ha de perder,
vive Dios, si a Aurora pierdo.

(73a, II)

La presentación de Dión bajo estas circunstancias es fundamental para el desarrollo del drama. El contraste que se deja apreciar entre las conductas del rey en funciones y el que podrá serlo si Dionisio no se corrige, abre un horizonte de expectativas que permite al espectador-lector censurar a los diversos personajes que vayan apareciendo. La *dualidad* alarconiana o, mejor, su maniqueísmo configura, desde el principio de la obra, dos bandos de personajes: los deshonestos y traidores a sus responsabilidades sociales —Dionisio, Filipo y Policiano— y los fieles servidores del reino: Dión y Ricardo. A este último se nos presenta antes de cerrar el acto. Aparece hablando con su hermana Diana, quien le informa de la relación que tiene prometida Aurora con Policiano. Ricardo se lamenta de su suerte, pero Diana le censura por no haber intentado conseguir lo que quería. Ella misma se le ofrece como tercera y le dice, además, que guarda un as bajo la manga: Policiano le había dado palabra de esposo, por lo que le puede denunciar y obligarlo a anular su compromiso con Aurora. Ricardo, aun sin saber muy bien qué es lo que va a ingeniar su hermana, deja su suerte en sus manos.

Escena seguida, Filipo consigue una cita con Aurora, y nada más verla, se enamora de ella —el rey se

lo pronostica en la primera escena—, por lo que el soberano ya tiene vendida su fortuna.

Además, el monarca no cree en el libre albedrío — como tampoco Policiano: «el ofenderte/ es violencia de la suerte,/ no elección de mi albedrío...»—, de ahí que se deje arrastrar por los acontecimientos, sin voluntad para sobreponerse a la adversidad que su propio valido le va forjando:

La ciencia filosófica, el prudente
discurso y el valor de los humanos
no evita los destinos soberanos,
no de los dioses el poder desmiente.
Amor es Dios...

(78, II)

Si es efeto el amar de las estrellas,
en que no tiene parte el albedrío,
pedir que os inclinéis es desvarío,
Aurora, a lo que no os inclinan ellas.

(78, II)

Filipo, en cambio, confía en su libertad de acción, como todo héroe o heroína del teatro de Alarcón, pero lo que le diferencia de éstos es que obra perversamente. Se abre el segundo acto con un Filippo que anuncia a

Dionisio la negativa de Aurora a su misiva. El rey se lamenta porque se siente predestinado a amarla y, en cambio, no es correspondido. Elisa, criada de Diana, en dos versos de la segunda escena de este acto, pronostica el mal que sufren todos los personajes de la obra⁵⁰⁴ —a excepción, claro está, de Dión y Ricardo—: «Donde reina amor tirano,/ es esclava la razón» (80b, II). Y sin razón, no obra voluntad, según nos tiene enseñado el dramaturgo y bien ejemplifican Dión y Policiano.

Pero las traiciones por amor van a más. Diana se presenta ante Dionisio para contarle la burla de la que le ha hecho víctima Policiano. El rey se acoge a la historia que se le explica como excusa más que justificada para denegar a su cuñado la petición de matrimonio del joven galán con la bella Aurora. Sin saberlo, Diana le ha ofrecido a su rey una coartada perfecta para salvaguardar sus apetitos ante la mirada de Dión. Al mismo tiempo, Ricardo ha ido a visitar a Aurora para declararse, y la dama, con tal de tener a alguien en espera, le acepta como pretendiente:

504. Función, por otra parte, propia de los criados.

¿pues qué arriesgo en no negar?,
¿qué pierdo en agradecer?
¿Y cuando venga a tener
efeto el dalle la mano,
amante esposo no gana
contado entre los más buenos,
que a mis ojos, por lo menos,
es mejor que Policiano? [...]
¿Si se llevaron los vientos
la esperanza tan en flor,
que vio en Filippo mi amor,
desengañada, qué aguardo?.

(84a, II)

La razón del desengaño de Aurora es que, en el primer acto, Filippo, cuando la ve, queda tan sorprendido de los sentimientos que le nacen hacia ella, sufre tal contradicción entre lo que él quiere y el mensaje que le tiene que razonar de parte del rey, que el galán no se atreve a hablarle abiertamente de su amor, aunque sí sabe que va a traicionar a Dionisio para poderse quedar con ella.

En la siguiente escena, la ironía alarconiana y su despliegue estético, en cuanto estrategia, queda patente. Ricardo, contento por el consentimiento de Aurora, va a hablar con Dión para pedirle la mano de su

hija. El viejo padre lo somete a prueba para averiguar si es uno de los traidores del reino que Dionisio le dijo que existían. Con plena naturalidad —tal y como espera el espectador—, Ricardo pasa el examen. Dión le ha dicho que es imposible concederle la mano de su hija a causa de ser amada por el rey —mentira de Dión que coincide con lo que realmente está sucediendo a sus espaldas—. A lo que Ricardo le responde:

Deteneos.

Si Aurora es del rey amada,
puesto que mi pecho sienta
menos la muerte, haced cuenta
que yo no os he dicho nada.

(85b, II)

Y Dión, en un aparte, reflexiona:

Esta es fineza, esto es ser
vasallo noble y leal;
nunca del cetro real
he codiciado el poder
sino ahora, porque hiciera
la demostración debida,
y la gloria merecida
por tal fineza le diera,
que es nobleza sin igual,
y valor sin semejante,

saber ser tan cuerdo amante
por ser vasallo leal.

(85b, II)

Y como los deseos de Dión, por justo, son órdenes en la obra, bien podrá galardonar a Ricardo en el desenlace. Alarcón, a partir de *Las paredes oyen*, nunca sorprende con sus finales. Deja que los personajes vayan desplegando su propia personalidad —y más en esta obra, donde se contraponen cuatro caracteres de cuatro galanes distintos— para que el público mismo, antes de llegar al final, se haya creado su propio criterio respecto a la justicia que debe predominar en el desenlace. En este caso, mientras Ricardo da muestras de honestidad, el resto de sus compañeros van enredándose cada vez más en intrigas y trazas que vedan sus propios caminos. Filipo mismo cierra el acto —al igual que en el primero— absolutamente comprometido con Aurora y, por lo tanto, enemistado con Dionisio.

Mientras, Turpín, el criado de la dama, ejerciendo con decoro su papel de gracioso codicioso, se aprovecha de todo señor que le regale con oro. Se vende al mejor postor:

Mal haya, dijo un juglar

de buen gusto y gracias lleno,
quien tiene dinero ajeno
y se acuesta sin cenar.
Y el que quiere ser esponja
de algún señor, haya mal,
si no lo hace liberal
a costa de una lisonja.
Y mal haya el que perdió
la ocasión de enriquecer
teniendo hermana o mujer,
o hija hermosa. Aquí entro yo.
Cubra el Siciliano suelo
de amantes de Aurora amor,
que a todos igual favor
he de vender, ya que el cielo
dueño tan bello me dio.
Porque nos hemos de hallar,
si el tiempo deajo pasar,
ella vieja y pobre yo.

(85a, II)

Lo recita en un aparte al público, quien, como Alarcón, sabe justificarlo y perdonarlo por servir a tan perversos cortesanos. Su vertiente cómica se acentúa en cuanto que es capaz de burlar a todos ellos. Al final, no se le castiga por haber ayudado al rey a entrar en el recinto de Aurora, porque, si manda un monarca, el vasallo debe obedecer: de nuevo, lema de Dión, que en este caso, se descubre con doble filo. ¿Hasta qué punto

es lícito obedecer órdenes si éstas provienen de un poder corrupto? La suerte que corre el gracioso bufonesco nos da la respuesta —recordemos palabras de Dión: «Sólo entiendo, aunque tan mal/ me esté, que su gusto es ley» (72b, II)—.

El tercer acto se inicia, como los otros dos, con un diálogo entre el rey y Filippo. Al igual que en el segundo, el valido está mintiendo al monarca porque pretende desengañarle de su amor por Aurora. Pero lo que consigue aquí es enfurecerlo aún más. En este tercer acto, Dionisio resuelve forzar la voluntad de la dama alejando a su padre, mandándolo a recibir a su futura esposa cartaginesa. Todos sabemos que Dión cumplirá órdenes sin más. También el monarca aprovecha para contarle a su cuñado lo que Diana le había explicado respecto a Policiano, por lo que queda descartado como yerno de Dión y rival de Dionisio. El rey también recurre a Turpín para que le permita entrar, de noche, a ver a Aurora. El criado promete fidelidad, como hemos dicho.

Pero ante la arrogancia que el rey despliega en este tercer acto, Filippo teme perder los favores que ha ganado de Aurora. Llega el momento de la traición, pues

el valido decide contárselo todo a Dión para honrar -
dice-:

...el mayor servicio
que humana amistad alcanza.

(94a, II)

Después de *Ganar amigos*, la amistad ha quedado tan ensalzada en cuanto a una de las mejores virtudes cívicas capaz de salvar cualquier conflicto social, como para que Dión, ahora, y tras escuchar con gravedad, no recurra a la ironía para encubrir la certeza que tiene respecto al carácter mezquino de Filipo. Por ello le contesta con astucia:

...de mi confiad
cuanto yo de vos confío.

[...]

Filip. Decidme, Dión amigo,
¿qué merecerá con vos
quien redima del peligro
de una afrenta vuestro honor
y el de Aurora?

Dión Que los mismos
que redime, se confiesen
esclavos de su albedrío.

(94a, II)

Por las palabras más arriba transcritas de Elisa, sabemos que nadie confía en su albedrío, excepto Filippo, y éste para mal obrar traicionando la corona:

Filip. Pues supuesto que no puede ya Policiano impedillo, prometed, no que por dueño me tendréis, sino por hijo, dándome a la bella Aurora, y en cambio dello me obligo a haceros tal amistad, con daros aquí un aviso, que confeséis que el honor vuestro y de Aurora redimo.

Dión Para que os la ofrezca yo, ¿es menester más designio que darle esposo que tanto por sus méritos estimo? Ya sin esa condición os la prometo, Filippo. Libre estáis si no queréis cumplilla.

Filip. No, que ya es mío con eso el honor de entrambos, y hago mi negocio mismo. Sabed que el rey al amor de Aurora vive rendido, ciego está, loco la adora, y todo cuanto os ha dicho,

ha sido por dar color
de cautela al desatino,
por si acaso la verdad
supiésedes.

(94a, II)

Después de estas palabras, Dión, de inmediato, ya tiene decidido el futuro de todos. Sabe que el desenlace depende de él. Concierta una reunión con el valido, Policiano y Ricardo para esconderse y esperar a que Dionisio se acerque a su casa. Cuando el monarca se adentra en los recintos de Aurora, salen con espadas y lo descubren. Ricardo, al ver que se trata del rey, abandona su apoyo a Dión y se pone al lado del monarca, mientras que Policiaco aclama la muerte de Dionisio. Aurora lo defiende como tío y como rey; Filipo solicita el trono para Dión; y Dión le da a elegir entre la muerte o el destierro. Dionisio pretende arreglarlo dándole la mano a Aurora, pero el mal es irreversible: políticamente está incapacitado, por lo tanto, se le debe castigar como rey, y el rey arrastra al hombre. No sólo Filipo recibe la pena del destierro por *la amistad castigada*, sino que Dionisio ha traicionado la amistad y confianza que Dión depositó en él cuando permitió su coronación.

Una vez más, los dobles planos con sus dobles lecturas revelan el trabajo tan bien acabado y perfecto de Alarcón: Dión juega con lo que prometió cuando era servidor de Dionisio, sin más, y lo que ordena una vez que es rey —tal cual se lo dice a Policiano—. Asimismo, la traición a la amistad se da desde la ladera de la lealtad que el vasallo debe guardar a su señor —Filipo y Policiano respecto a Dionisio—, como desde la relación entablada entre iguales, como la de Dión y Dionisio, e incluso, la del mismo rey respecto a la monarquía. La conclusión es:

—tan rica en consecuencias en el campo de las ideas políticas— de que el rey mismo puede atentar contra la institución real. Entonces se le puede destronar o asesinar, porque se ha convertido en tirano, según la distinción que hacía el padre Mariana en su libro que debe haber conocido Alarcón —quien acudió a su *Historia general de España* para el argumento de algunas de sus últimas comedias— *De Rege et Regis Institutione* (1598).⁵⁰⁵

⁵⁰⁵. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 153.

También, tanto un hombre —Policiano— como una mujer —Aurora— reciben igual castigo —casarse con quienes no quieren— por semejante culpa —dar falsas esperanzas a quien no se ama—; acciones simultáneas se contraponen por sus diferentes impulsos morales —las de Ricardo frente a las de Filipo o Policiano, e incluso frente a las del propio rey—, o bien se obstaculizan, mutuamente, sus respectivas realizaciones dramáticas —Dionisio entorpece el camino a Policiano; éste pretende lo mismo con aquél, y Filipo lo hace tanto con Policiano como con el rey; Ricardo no se entromete con nadie, aunque Diana, su hermana, vele por la fortuna de su hermano—. Y, cómo no, predestinación y libre albedrío. Ante tal confrontación —fundamental en su teatro como lo pueda ser en el de Tirso—, el mensaje que esconde el dramaturgo en este drama político es que el hombre debe vivir bajo el dictamen de una conciencia ética. Ésta le permitirá adueñarse de las circunstancias para, a través de su voluntad, realizar su destino adoptando soluciones moralmente correctas. ¿La moral que proponen los

caracteres? Aquella que se asienta sobre «firme raciocinio y no sobre unaseudodialéctica de *conveniencias*». ⁵⁰⁶ Con nuestro dramaturgo, podemos confirmar que:

un propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística... Lo superior en él es la transmutación de elementos morales en elementos estéticos. ⁵⁰⁷

Con razón se ha escrito:

Si Alarcón hubiera vivido en Inglaterra y no en el mundo hispánico, su obra hubiera sido una tragedia al estilo del teatro isabelino. Le gusta reflexionar profundamente sobre los temas [...], sobre los favores del rey, la dependencia de tantos seres humanos con respecto a una sola voluntad, que puede ser voluble y caprichosa. Queda a un milímetro de la exigencia de instituciones estables. ⁵⁰⁸

⁵⁰⁶. Trubiano, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰⁷. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰⁸. Vevia Romero, *op. cit.*, p. 72.

5.6.3. LOS PECHOS PRIVILEGIADOS: EL CARÁCTER

CORTESANO CONTRA NATURA

Naturaleza frente a la Corte: este es el tema de la obra. Ya nos detuvimos en ello anteriormente,⁵⁰⁹ y dijimos que la Naturaleza defendida era la proclamada por los humanistas, pues sólo de este modo se comprende que el desenlace suceda una vez todos los personajes estén en la aldea. Vimos, también, que al tirano únicamente se le vence allí, y que quien lo logra es Jimena, la protagonista, el pecho privilegiado porque reúne la innata justicia de aquello que no ha sido sometido al juicio de la civilización. Por este motivo, Alarcón nos la presenta como la madre de teta de un perfecto cortesano que huye, precisamente, a la aldea de ella porque en la corte, por ser *imperfecta*, no puede vivir:

⁵⁰⁹. Capítulo II (2.2.5.)

Músicos Mala Pascua e malos años
para cortes e ciudades.
Aquí abundan las verdades,
allá abundan los engaños,
los bollicios e los daños,
allá non dexan vagar
quien se quiere solaçar.

(318a, II)

Remitimos a aquel capítulo en que analizamos minuciosamente los caracteres por las implicaciones políticas que, en sí, sustentan el desarrollo de la trama. Ahora, nos resta hablar de los recursos con que el dramaturgo elabora el artificio dramático.

En las seis primeras escenas, los requisitos se plantean por varios personajes principales que se sitúan en dos bloques diferenciados. El espectador, con lo que exponen, ya cuenta con la información necesaria para enlazarla y comprender el posterior despliegue de la trama. Esta presentación consta de dos tiempos, y éstos, a su vez, quedan divididos en dos escenas que se complementan. Ambos, asimismo, se cierran con un

monólogo. La exposición de requisitos, de este modo, forma un núcleo estructural que prelude la disposición de todo el drama, además de ser un proceder constante en Alarcón.⁵¹⁰

El primero de los tiempos se inicia con la conversación entre Rodrigo y el conde Melendo. El diálogo versa sobre la petición de mano que Rodrigo le hace al conde de su hija Leonor, pero en la que el amor se ve intensificado por la amistad que une a ambos personajes:

Rodrigo	...no penséis que la pretensión que veis sólo al amor corresponde de mi adorada Leonor, que vuestra firme amistad tiene más autoridad en mi pecho, que su amor. Por eso me resolví a lo que el alma desea, porque parentesco sea
---------	---

⁵¹⁰. Vid. el estudio sobre la estructura de espejo de *La industria y la suerte* de Navarro Durán, «Trazas de Juan Ruiz de Alarcón», *op. cit.*

lo que amistad hasta aquí.

(305a, II)

Llegados hata aquí, ya sabemos el porqué de la primacía de la amistad por encima del amor, y por qué constituye una de las fuerzas organizadoras del desenlace en los dramas políticos de Ruiz de Alarcón. Con *Ganar amigos* lo estudiamos, y con *La amistad castigada* también, aunque con esta última por la traición que se comete contra dicha virtud.

El drama político que son *Los pechos privilegiados* se asienta, al igual que los otros dos,⁵¹¹ en los conflictos surgidos entre el rey (o príncipe) y sus privados o súbditos. Rodrigo como privado queda presentado por el conde:

Bien pienso, noble Rodrigo
de Villagómez, que estáis
seguro de que gozáis
el primer lugar conmigo
de amistad. Bien lo he mostrado
con una y otra fineza,

⁵¹¹. *vid.*, de nuevo, capítulo II.

pues yo he sido de su alteza
ayo, tutor y privado.
Y aunque el amor he entendido
que os tiene vuestra majestad,
estimo vuestra amistad
tanto, que no me han movido,
a que del quiera apartaros,
los celos de su privanza,
que esta es la mayor provanza
que de mi fe puedo daros.
Que es alta razón de Estado,
si bien no conforme a ley,
no sufrir cerca del rey
competidor el privado.
Porque la ambición inquieta
es de tan vil calidad,
que ni atiende a la amistad,
ni el parentesco respeta.

(305ab-306a, II)

Como vemos, caracteres, recursos dramáticos y trama son tan dependientes entre ellos, que es inevitable no explicarlos los unos con los otros. Por eso no se ha atinado a justificar la mayor parte de los logros que Alarcón consigue con su teatro. Lista, sin duda, no supo ver que acción y caracteres, en el caso de *Los pechos privilegiados*, forman una coherencia dramática perfecta.

5.7. CARACTERES DESMITIFICADORES

A propósito de los dos dramas de honor que escribió Ruiz de Alarcón, podemos hablar de caracteres desmitificadores por lo que tienen de rebeldía y oposición a uno de los mitos socio-culturales más arraigados en el devenir de la cultura española del siglo XVII.

Los dramas de honor se caracterizan porque en ellos la honra es la que mueve las voluntades de los protagonistas, y por ella se despliega la acción al tratar de recuperarla, bien mediante la *vendetta* o por el sacrificio, porque, en el siglo XVII, «la vida sin el honor no tiene sentido».⁵¹² Y sobre todo en España, país no demasiado dado a parlamentos dramáticos con los que matizar o preguntarse acerca del concepto del honor en sí, sino a fomentar la creencia en que la honra regía la

⁵¹². Américo Castro, «Algunas observaciones...», p. 23.

convivencia en sociedad, ya que existían unas condiciones que requerían una continua reafirmación de que así era. No podía ser de otra manera en un país que se sostenía gracias a la imposición de una cohesión social, tanto en materia religiosa como política, y en el que el margen de acción para la disuasión era estrechísimo al ser su precio la marginalidad y el desamparo. Es decir, la aniquilación como miembro del colectivo. Es muy representativo que el héroe trágico de la España áurea:

además de estar atrapado en la enredada red de acciones humanas interconectadas y aprisionado por su propia visión limitada, no está en pugna con el destino en el sentido ordinario de esta frase, pero es, más bien, víctima de algo más profundo y más trágico, víctima de la triste ironía de la vida humana misma, una vida en la que cada hombre se ve impelido a construir, y a obrar según esta construcción su propia individualidad, en un mundo

en que el individuo humano, «qua» individuo, no puede existir.⁵¹³

Así, en aras de un honor tan *cuantitativo* —cuantas más personas alabaran una honra inmaculada mayor era el honor—, un personaje se atreviera a sufrir la marginalidad de los bandoleros y toda peripecia que la fortuna le deparare, si, a cambio, alcanzaba vengar su desagravio. Tal es el drama del tejedor de Segovia alarconiano, un héroe que se rebela «contra la sociedad para vengarse», paradójicamente, de ésta, porque, por una deshonra injusta, le impide vivir respetado por ella. En el teatro áureo, con mucha frecuencia, el bandolero o bandolera sigue «una vida anárquica y antisocial para [...] no perder la conciencia de la propia dignidad por medio de una abyecta humillación».⁵¹⁴ Ruiz

⁵¹³. Alexander A. Parker, «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 387.

⁵¹⁴. Alexander A. Parker, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416, pp. 403 y 398.

de Alarcón, en cambio, por su esfuerzo en crear caracteres, se encuentra en la línea de los países centroeuropeos o del norte del continente, en que tal concepto interesa más en cuanto a lo que significa y representa en el seno de la sociedad. Lo importante en estos países era que el individuo lo reivindicara siempre y cuando fuera consciente de las *cualidades* morales que implicaba la defensa del honor.⁵¹⁵

Sin embargo, Alarcón, en España, tratándose de un país donde el honor se había convertido en «una de las tres direcciones fundamentales que podían tomar nuestros escritores dramáticos cuando querían mover de raíz las voluntades de los héroes de la comedia»,⁵¹⁶ fue muy lúcido al utilizar el concepto, en sí, como motivo de

515. En países centroeuropeos o del norte del continente, tal concepto interesa más en cuanto a lo que significa y representa en el seno de la sociedad. Lo importante en estos países era que el individuo lo reivindicara siempre y cuando fuera consciente de las *cualidades* morales que implicaba la defensa del honor. Cfr. Américo Castro, «Algunas observaciones...», p. 49.

516. *Ibíd.*, p. 1.

exploración del alma humana. Y más siendo como era —o es, mejor dicho— un autor dramático interesado en ofrecer con su arte una propuesta de reforma social, no institucionalmente hablando, sino en el plano de una moral individual. Garci Ruiz, en *Los favores del mundo*, ahogado por los «rigores» y la hipocresía palaciega, capaz de alcanzar con sus tentáculos hasta cuestiones de amor, se interroga:

¿Esto es corte? ¿Esto es privanza?

¿Esto es honra?

(39a, I)

Por eso más que reforma, diremos regeneración, porque Alarcón muestra la intención de reanimar conceptos y normas de conducta mediante el compromiso individuo-sociedad. De ahí que los duelos y lances de capa y espada queden relegados en sus obras a meros momentos dramáticos anecdóticos. En sus comedias nunca correrá la sangre por un honor individual ultrajado, sino cuando el orden político corra peligro. Si uno de

sus personajes tiene que vengar su honor perdido, primero logrará restaurarlo con eficacia mediante el verbo,⁵¹⁷ no con la espada ni la muerte del ofensor. Pero cuando la reputación real o la paz de un pueblo está amenazada, la muerte se impone. Más que muerte, diré sacrificio. Incluso cuando un honor individual llega a ser vengado, lo es porque se ha aprovechado la ocasión para hacerlo al tiempo que se castigaba un crimen de Estado. De otra forma, con Alarcón es imposible que dos hombres se batan a muerte por cuestiones estrictamente personales, sin trascendencia política. No cabe la menor duda que este aspecto confiere *extrañeza* a un teatro enmarcado entre Lope y Calderón, dramaturgos «sangrientos» en cuestiones de honor.⁵¹⁸

517. Uno de los conflictos mejor apurados dramáticamente en *El tejedor de Segovia*.

518. Vid. Américo Castro, «Algunas observaciones...», pp. 15-21. En un futuro, me gustaría estudiar la influencia de la comedia del XVII en *La Regenta*. Su final, como se sabe, está condicionado por las lecturas de Víctor Quintanar, al tiempo que a Clarín le sirve para demostrar

**5.7.1. EL TEJEDOR DE SEGOVIA: EL HONOR COMO PROPULSOR
DE LA MARGINALIDAD**

Pedro Alonso se llama el tejedor, pero en realidad es Fernando Ramírez, noble caballero que vive bajo una identidad falsa para vengar la muerte de su padre, sacrificado por la envidia del viejo marqués y su hijo el conde:

Conde ...orden fue de mi padre, que conmigo
y con él de la envidia el rigor fiero
tan grande fue. Perdóname...

(270a, II)

Hasta que no le llega el perdón, el conde tendrá que purgar en manos de Pedro Alonso —del Fernando oculto bajo un disfraz—, no ya sólo el crimen del padre de éste, sino la sicomaquia en que se debate su alma: los

cuán poco ha cambiado España en las costumbres y conceptos desde el siglo XVII al XIX. España resulta la misma. El único personaje redimido y redentor es Frígilis, interesado en las nuevas corrientes científicas sobre la evolución de la especie humana.

deseos de amor frente a la fama. O lo que es lo mismo: sus pasiones como hombre frente a sus deberes como hijo que es de un privado del rey. Como podemos suponer, el concepto del honor será el instigador de la acción dramática. Su criado, al iniciarse el drama, le advierte de la gravedad en la que incurre si no silencia sus apetitos:

Fineo Mira a lo que te dispones:
 siendo tu padre el privado
 del rey, con más cuidado,
 notan todos tus acciones.

(237b, II)

Pero la gran falta en la que caerá el conde, su señor, es en la de persistir en su conducta desenfrenada —la *hybris* de la tragedia clásica—. Esta desmesura en sus acciones, viene dada por un «orgullo y obstinación en perservar en esa línea de actuación catastrófica pese a las advertencias que se le hacen»⁵¹⁹, en este caso no

⁵¹⁹. María Rosa Álvarez Sellers, *La tragedia española en el siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del*

mediante un oráculo o la adivinación, sino a través del criado. Lo más interesante es que en la tragedia o drama del Siglo de Oro, el concepto del honor, en personajes inclinados a errar, apuntala ese «orgullo y obstinación» que impide a los personajes variar el rumbo de sus acciones. El conde de este drama forzosamente es un personaje trágico al creer que su supuesta honra, como noble que es, lo ampara de cualquier mal. Tal creencia lo ciega y le impide percibir la realidad con que se enfrenta, y que, sin embargo, sí que ve Fineo, el criado, y encarna el humilde tejedor. Éste, ante las injustas pretensiones del conde, se permite corregirlo y enfrentarse con él *alegando la razón* —una de las máximas del conde-duque de Olivares rezaba que «los grandes hombres jamás alegaron autores, sino la razón»—,⁵²⁰ una vez se ve obligado a salir en defensa de Teodora. Cuando Fineo le pregunta cómo va a conseguir defender a Teodora sin enfrentamiento, Pedro Alonso dice que rindiendo

nacimiento, Vitoria, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Alava, 1995, p. 34.

⁵²⁰. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 48.

...el cuello
al yugo de la razón,
pues es la hazaña mayor
vencerse a sí mismo.

(239b, II)

El conde, sin embargo, «loco de amor», no puede atender ni «a argumentos» ni a «razones» (239b, II), por lo que hasta que no lo venza el tejedor, ya revestido con su auténtica identidad, la de Fernando el noble, no podrá purgar sus culpas. La trayectoria del conde es trágica, a pesar de estar insertada en el drama en sí que es la obra, y cuyo protagonista es Fernando. Pero como no se debe enfocar el género de una obra teatral si no es desde el punto de vista del protagonista principal,⁵²¹ no se puede decir que el *Tejedor de Segovia* sea una tragedia. Si bien es cierto que las muertes y la armonía restablecida son esenciales para

⁵²¹. Aspecto que, sin embargo, no tiene en cuenta Álvarez Sellers en su interesantísimo estudio. Cfr. *op. cit.*, pp. 19-47

perfilar lo trágico, se ha de recordar que el género dramático juega con los elementos de la tragedia para que, en el desenlace, el héroe alcance el propósito que lo ha movido a actuar. En los dramas el héroe no perece, sino que sale reconfortado de la desgracia. En la tragedia, en cambio, la trama se agiliza en la dirección contraria. Y en este caso, el conde, cumpliendo con un destino trágico, va contra los versos recién transcritos de Pedro Alonso, y de Juan:

Buscando algún modo,
con esta borrasca, huyendo,
evitéis, que al fin viviendo
se vence y se alcanza todo.

(241a, II)

El conde, precisamente, realiza una carrera hacia la muerte violentando cualquier vida que se oponga a sus deseos amorosos. Preso de sus pasiones, no dudará en encarcelar ni a Pedro ni a Garcerán, quien sufrirá igual suerte que el tejedor a causa de Clariana, hermana de éste. Y todo porque, como vuelve a decir Juan —amigo de Garcerán y Pedro Alonso—:

De su padre la privança

da tanta soberbia al conde,
que sus celosos enojos
quiere vegar como agravios.

(240b, II)

Es el problema que, no sólo por pasiones amorosas, sino de todo tipo, ensombrecía buena parte de la vida política del momento, y contra el que quería luchar Olivares bajo el reinado de Felipe IV. Se trata de la misma locura pasional que el tirano de *El dueño de las estrellas* padece y conduce a Licurgo al suicidio:

Rey ...piérdase el reino, Palante,
y el mundo, pues yo me pierdo.

(66b, II)

Además, en el caso del *Tejedor de Segovia*, hay una acción paralela que sorprende por el contraste que hace con el móvil que empuja a Fernando a ocultarse tras el disfraz de tejedor. Dicho galán pretende limpiar la memoria de su padre y vengar la traición que lo condujo a la muerte, motivos todos ellos de dolor que justifican la osadía de Fernando. Sin embargo, Alarcón traza a un personaje como al conde que pretende convertirlo todo en un problema de ofensas y traiciones tan sólo por no

conseguir poseer a Teodora. Y más se oscurece su presencia cuando en el tercer acto confiesa haber sido él, junto a su padre, el causante de la muerte del progenitor de Fernando.

Alarcón denuncia el abuso de poder continuamente, aunque para ello se sirva tan solo unos versos. Tendencia, por otra parte, propia de un dramaturgo dado a comprimir la tensión dramática en una perfecta armonía entre verso y acción. En *El tejedor...*, resulta, además, que estos versos están en boca, no precisamente de campesinos o de personas de estratos sociales que por sus condiciones vitales tengan derecho a la protesta, sino que los pronuncian viejos nobles o privados reales, como don Beltrán, el padre del García de *La verdad sospechosa*, quien advertía a su hijo, picado por el vicio de mentir, que:

sólo consiste, en obrar
como caballero, el serlo.
¿Quién dió principio a las casas
nobles? Los ilustres hechos
de sus primeros autores,
sin mirar sus nacimientos.
Hazañas de hombres humildes
honraron sus herederos.
Luego, en obrar mal o bien,

está el ser malo o ser bueno.

(149b, II)

Alarcón, dado al juego de la dualidad para presentar un conflicto desde diferente prisma, se vale del carácter de Pedro para que un humilde tejedor, como tal, y no como Fernando, consiga ganarse el respeto y apoyo de sus compañeros de escena. Cuando es inevitable el obligado reconocimiento de su verdadera personalidad, ya ha realizado lo más importante y fundamental para poder rescatar del agravio la memoria de su padre. De ahí que el dramaturgo inserte en medio del cuerpo de la obra un discurso paralelo al del viejo Beltrán, y también en boca de un padre que aconseja a su hijo con el ánimo de que éste reconsidere su proceder. Le dice el marqués a su hijo el conde:

¿Vos sabéis que soys señor?

Conde

Sé, a lo menos,
que vos lo soys, y que soy
vuestro hijo y heredero.

Marqués

Pues no, no está en heredarlo,
sino en obrar bien, el serlo,
que desto sólo resulta
la estimación o el desprecio.

(149b, II)

Lo más conmovedor resulta que, quien estos versos dice, en su pasado fue capaz de la traición, pues él fue, como queda dicho, quien con mentiras, condenó al padre de Fernando. Y digo conmovedor porque aconseja al hijo con la voz de su propia experiencia, a pesar de que el hijo lo desoiga y termine pagando sus culpas y las del propio padre. Desde luego, Alarcón sabía lo que escribía: su reivindicación de la nobleza y el honor de la acción, del obrar, es un aviso, no tanto para los tejedores, sino para los nobles y privados que, en la España del XVII, no eran merecedores de las pompas y el respeto que pretendían con los simples nombramientos o las herencias de sangre. De nuevo, el dramaturgo al servicio de una reforma política y social que pretendía un verdadero *siglo de oro*.⁵²²

Para ilustrar la venganza del ejemplo, acudamos, de nuevo, al García de *La verdad sospechosa*. Tal y como se comprobó, vemos que el dramaturgo necesita aislarlo del resto de personajes mediante la inverosimilitud de sus

522. Vid. Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 182 y ss.

mentiras, recurriendo a técnicas artificiosas como lo son los extensos relatos o relaciones, para dar pie a que el espectador pueda preconizar el "verdadero" final de la obra, que no es otro que el desenmascaramiento del joven. Sin embargo, al conde de *El tejedor de Segovia* tiene que oponerlo a Pedro por sus acciones, dentro de una estructura pautada por la persecución del conde y la huida de Pedro Alonso; huida y persecución que dura hasta la mitad del tercer acto, donde el tejedor, finalmente, se declara como Fernando. La acción se agiliza por la prontitud con que tienen que actuar ambos personajes, lo que conlleva diálogos rápidos por las fugas y los escondites, y los desasosiegos del conde. La trama discurre por el cauce de una linealidad que sólo al final se retiene para que Fernando pueda relatar al rey su verdadera historia familiar y el porqué de su venganza. Con Alarcón si lo trágico es razonado, los duelos de honor también. Por eso Fernando justifica la muerte del conde.

Si el caso de García consistía en un conflicto dramático creado desde el verbo -el embuste-, el del tejedor, sin embargo, lo es desde las creencias y costumbres sociales, por lo que sólo la acción puede reconducir la justicia poética que se aguarda en el

desenlace, al igual que sucedía en *Los pechos privilegiados*. Que en las primeras escenas el conde y el tejedor declaren cuáles son sus posiciones ante la vida y la sociedad, zanja la posibilidad de seguir oponiéndolos mediante la palabra. Digamos que, desde el principio, Alarcón sella los planteamientos de los antagonistas para dar pie, inmediatamente, a la acción.

Aunque el criado del conde, Fineo, induzca al lector-espectador a sospechar de la identidad del humilde tejedor, después de escuchar la declaración de principios de éste —«es la hazaña mayor/ vencerse a sí» (239b, II)—, cuando digo que se ofrecen planteamientos en esta primera escena, me refiero a aquellos que asientan el carácter de los protagonistas, y no, desde luego, los requisitos dramáticos que permitan comprender el posterior desarrollo de la trama. Por otro lado, es indudable que la confesada «locura de amor» (239b, II) del conde lo predispone a protagonizar la tragedia de la que será víctima, pero no ya sólo por el problema pasional, sino porque, como le reaccrimina Pedro, la espada no la «gobierna el poder,/ sino el corazón» (240a, II), y mal ha empezado el conde pretendiendo ganar a su amada Teodora por la fuerza de la sangre, en lugar de rendirla por amor.

Tras la confrontación verbal, la reyerta entre ambos galanes la gana Pedro —aunque el conde lo mande detener y encarcelar—, lo que se convierte en un preludio de quién alcanzará el desenlace del drama. Y es que Alarcón siempre plantea los conflictos empezando por la palabra, luego es cuando pasa a la acción. Nuestro dramaturgo necesita, primero, demostrar que el sacar las espadas ha sido algo inevitable, pues uno de los dos contrincantes —siempre el galán embotado por la rancian tradición de conceptos mal heredados— no escucha «argumentos y razones» (239b, II), y sólo es capaz de medir sus fuerzas mediante el duelo; convirtiéndolo todo en un problema de honor, por lo que al otro no le queda más remedio que acceder a semejante dialéctica. Sin embargo, al final —como Licurgo en *El dueño de las estrellas*—, Fernando, ante el rey, siente el deber de redimir la brutalidad de su acción —la muerte del conde— con razones y argumentos.

5.7.2. LA CRUELDAD POR EL HONOR: LA FRUSTRACIÓN DEL HONOR

«Vengativo deseo» y «alevosa ambición» (366b, II): estos son los sentimientos que llevan a la acción a los personajes de este drama de honor, a excepción de Sancho, el héroe, cuya «hazaña mayor» es «vencerse a sí» mismo:⁵²³

Sancho ¿Qué máquinas son éstas?, ¿qué combates,
temores, penas, dudas, confusiones?
¿Ahora [...] te opones
ciega ambición?

(361, II)

La venganza y el afán de poder irán alejando a todos del amor sincero, de las obligaciones políticas que debería asumir cada uno de ellos. En definitiva, de la verdad. Motivo por el que la anagnórisis marcará el

⁵²³. De nuevo los versos de Pedro, el protagonista del también drama de honor que es *El tejedor de Segovia*, p. 239b, vol. II.

itinerario de sus vidas. Sancho vivirá creyendo que es hijo de Nuño, y no de Bermudo, hasta el desenlace, por lo que también luchará por el amor de Teresa —que ella, a su vez, corresponde— sin sospechar que son hermanos. Esto determinará, al mismo tiempo, una dirección en el desarrollo de las acciones que será lo que anude el conflicto dramático. De nuevo, la crítica ha clasificado erróneamente a *La crueldad por el honor* como tragedia,⁵²⁴ cuando, en realidad, lo único que hace nuestro dramaturgo con este drama es jugar con la precipitación del protagonista para, en apariencia, conducirlo hacia un desenlace trágico, y salvarlo finalmente. Alarcón redime a Sancho del parricidio no fortuitamente, sino porque el joven, movido por el dictado de su responsabilidad de Estado, sabe discernir lo que es justicia de lo que es crimen, y porque la fuerza de la sangre forja un carácter el de Bermudo y no un tipo como Nuño. Éste último es un ser egoísta que se sirve del chantaje emocional al hijo —porque muere

524. Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Millares Carlo], p. 824, vol II.

creyendo que Sancho es hijo suyo— para satisfacer sus propias debilidades, por lo que lo implica en sus propios crímenes —deslealtad a la corona e intento de asesinato al que verdaderamente es el padre del joven—:

Nuño Esto es hecho, corazón.
Este es al fin el trofeo
de un vengativo deseo
y una alevosa ambición.
¡Ay!, hijo del alma mía,
¿es posible que ha de hacerte
infame mi infame muerte,
sin honra, mi alevosía?

(366b, II)

Bermudo, en cambio, desde la sombra de padre que no puede revelar su identidad por haber tenido a su hijo con Teodora —fruto de sus amores de juventud—, intenta salvar el destino trágico de Sancho desviando los amores incestuosos que unen al muchacho y a Teresa. En el tercer acto, la aparición de Teodora, que con una relación explica su historia con Bermudo, más la confirmación de éste de todo lo dicho por la mujer, permite el reconocimiento de Sancho, por lo que el conflicto dramático se desvanece, pues el joven, que creía haber matado a su padre, descubre que no lo era:

Nuño ...el acero
mueve, el abraço postrero,
hijo, y la muerte me das.

*Abráçanse, y Sancho levanta el braço
como para dalle, y se entran.*

San. Un tan honroso rigor,
alma, tiene de piedad,
que es generosa crueldad
la crueldad por el honor.

Berm. ...murió Nuño Aulaga
con que del justo silencio,
que mientras vivió casada
tu madre, enfrenó mi lengua,
por su honor, ya desatada,
Oye y sabe, y sepa el mundo
que eres mi hijo...

(369a, II)

Si no hubiera sido por el reconocimiento a tiempo,
también se hubiera volcado al supuesto matrimonio
incestuoso con Teresa, que Bermudo, aun a riesgo de
pasar por padre tirano, pretendía evitar:

Teresa Vive el cielo que he de ser
tuya, Sancho. Mi albedrío

no es de mi padre, que es mío,
y yo lo tengo de escoger
esposo...

(362b, II)

Al final, puede decirle a Teresa que:

Berm. Este era el inconveniente
que dije que te callaba,
Teresa, de ser tu esposo.

(369b, II)

Si la anagnórisis no se hubiera realizado, sí que hubiera concluido trágicamente la obra y nos encontraríamos con una segunda tragedia alarconiana,⁵²⁵ junto a la de *El dueño de las estrellas*. Pero al igual que en esta última lo trágico era irremediable por el bien del Estado —lo razona el héroe antes de suicidarse (lo trágico razonado)—, en *La crueldad por el honor* lo trágico es evitable por las ilusiones desvanecidas en las que viven los personajes desde el principio. Además, a pesar de que Nuño pretenda engañar a todo el reino

525. Cfr. Pavis, *op. cit.*, p. 408.

fingiendo ser el rey Alfonso desaparecido, con Sancho no puede, ni aun persuadiéndolo con la supuesta paternidad, porque el joven prescinde de los lazos familiares a la hora de enjuiciar las situaciones, tal y como lo muestra el diálogo que mantiene consigo mismo en un soliloquio:

La sangre inclinar os pudo,
mas sobre ella, al albedrío
dio el cielo imperio absoluto.
Ceda a la ley la ambición,
lo provechoso a lo justo.
Sed leal, que si primero
cuando mi pecho no supo
si era Alfonso el fuerte o no
el que a la reina se opuso,
estábades en servirla
tan firme [...]
Mi obligación se acrecienta
sin que lo estorbe ser Nuño
mi padre, que así la ley
justamente lo dispuso.

(354b, II)

Es muy importante tener en cuenta a la hora de discernir el género trágico si el protagonista sufre alguna clase de muerte metafórica en el transcurso de la obra. Lo normativo en la tragedia es que el héroe *muera* —física, psíquica o socialmente— en el desenlace tras

haber caído en una culpa de la que no pueda redimirse, y después de haber vivido con cierta calma, fruto de la ignorancia. En cambio, cuando un personaje heroico tiene que sufrir algún tipo de muerte a lo largo del desarrollo de la trama, antes del final, poéticamente, lo más probable es que la tragedia se frustre, porque el héroe ha renacido con más fuerza y lucidez para enfrentarse con el desenlace.⁵²⁶ Pensemos que el héroe, para serlo, debe purificarse con la muerte, sea en el desenlace ~~-tragedia-~~, sea a lo largo de su vida sobre el escenario ~~-drama-~~. Nuestro Sancho, en este drama, muere socialmente cuando se publica el enredo y fingimiento que su padre Nuño ha realizado contra la reina Petronilla, y el castigo del padre dañará el honor del hijo, conquistado, en su caso, por su carácter y obras. Sancho pasará de tener el favor de la reina y el de Teresa a perderlo todo por el desprestigio y la traición de Nuño:

526. Vid. Domingo Miras, «Personaje y héroe», *El personaje dramático...*, op. cit., pp. 241-252.

San. ¿Qué esperáis con esta vida,
Fortuna, de mí ofendida?
¿Qué quieren vuestras mudanzas
a quien le cansa el vivir?⁵²⁷

[...]

Por todas partes me miro
de inconvenientes cercado.
¡Ay, grandeza! ¡Ay, opinión!
¡Ay, padre! ¡Ay, Teresa mía!,
todo lo pierdo en un día.

(365b, II)

Quedando escenas como quedan cuando Sancho se deshace en suspiros y lamentaciones, lo previsible es que resucite de su muerte. Alarcón, amparado por la poética aristotélica, frustra la tragedia. Pero lo hace, a su vez, porque en su teatro lo rinde todo «al yugo de la razón», y si juega con fingimientos y engaños, no permitirá jamás que éstos, en sí, conduzcan a la fatalidad a sus criaturas. Si esto le ha llevado a que la crítica opine que su teatro es incapaz de elevarse más allá de una moral cotidiana por inconformista con la

⁵²⁷. Repárese en el paralelismo con *Los favores del mundo*.

fatalidad,⁵²⁸ queda el consuelo de que en sus páginas hay inscritas lecciones de cómo evitar la mala fortuna y su determinismo. Alarcón es consciente de que el fatídico destino persigue a veces al hombre, pero como dice, escondido tras Sancho, «no disculpo/ por la inclinación, el yerro» (354b, II). O lo trágico es razonable o se frustra en los límites del drama.

Retomando lo que decía al inicio de este apartado, Alarcón otorga hondura psicológica a sus personajes a costa del concepto del honor. Técnicamente lo manifiesta con los monólogos, dejando a sus criaturas en soledad con sus miedos e interrogantes, razón por la que no se debe considerar esta técnica como inverosímil. La tensión dramática en *La crueldad por el honor* va a caballo de los monólogos, hasta el punto que el tercer acto está minado por ellos. En él, los personajes irrumpen con reflexiones que manifiestan su rebeldía o angustia, a modo de toma de conciencia frente al desenlace.

528. Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Millares Carlo], p. 828, vol. II.

En el primer acto, en tímidos apartes, los protagonistas nos darán indicios de sus pensamientos más allá de sus composturas sociales-escénicas. Nuño y Zaratán se encuentran en el monte, y Nuño, haciéndose pasar por peregrino ciego que quiere saber en qué condiciones políticas está el país, pide información al gracioso. Mantienen una conversación en la que Zaratán le dice que la reina Petronilla, viuda, está acosada por pretendientes y que, también, cabe la posibilidad de que delegue la corona a su hijo, aunque el príncipe sea aún pequeño. Nuño, antiguo privado del rey Alfonso, muerto en la guerra contra los moros, inmediatamente piensa en un plan de actuación. Cuando el gracioso le comenta la fama que un tal Sancho Aulaga tiene de hombre valiente y honrado —por obras—, Nuño, en apartes, lo reconoce como hijo. Y de ahí pasa a recordar, en apartes, también, la situación de su esposa Teodora, recluida en un convento desde su salida con el rey, y la traición que la mujer le ocasionó. En apartes, a pesar de la inverosimilitud, el espectador escucha la información necesaria para atender el desarrollo posterior de la trama.

A continuación, Nuño es presentado por Zaratán a su señor don Pedro, uno de los grandes de España. Éste le hará una relación más detallada de todo lo que le

había explicado el criado, por lo que Nuño decide hacerse pasar por el desaparecido rey Alfonso para poder emprender la venganza de su deshonor, causado por su mujer y Bermudo, al tiempo que ofrecer a Sancho un linaje que lo permita ascender socialmente, tal y como su fama y obras lo requieren. Y otra vez en un aparte, se nos complementa la información esencial: a la vez que Nuño traza su engaño, se cuestiona la licitud de un enredo de Estado que consiste en usurpar la corona a Petronilla. Finalmente, vencerá todo escrúpulo por la furia de la venganza, al tiempo que sella su condena:

La ocasión me da el cabello.
Comiencen mis invenciones
que si sólo por reinar
hay disculpa en ser traidores,
no es mucho que una corona
y una venganza os provoquen,
Nuño, a mayores engaños,
si los puede haber mayores.

(340a, II)

No puede haberlos mayores, como le recordará Sancho en el tercer acto. Pero la condena de Nuño va a ser

debida a haberse valido de lo político como pretexto para emprender desagrazios personales. Además, la única creencia que anima a este personaje es la de que Fortuna ampara a los osados (340a, II), reiterada por él hasta la saciedad. Tengamos presente que todo galán derrotado en su teatro lo es por haber confiado sólo en la Fortuna. Pero como irónicamente apunta Zaratán en el cierre de la obra, Fortuna es diosa que hace girar una rueda y «al que rey vimos ayer, / hoy colgado pernear» (366a, II).

En el primer acto, todavía, Sancho y Teresa en apartes también nos informarán de la imposibilidad de sus amores, aunque no se refieran, claro está, al hecho de ser hermanos, sino porque Teresa está obligada por su padre a querer a Berenguel, y Sancho porque:

mi sangre, no tan clara
como la tuya, creo
que enfrena tu deseo.
Hidalgo soy, repara
que, aunque soy escudero
tengo valor con que ilustrarme,
espero...

(345a, II)

La promesa queda hecha, y la cumplirá, ya que, por sus obras, logrará ser reconocido por la realeza como caballero, antes de que Bermudo le reconozca nobleza de sangre. El fundamento de los apartes de los dos amantes es que apuntan una imposibilidad amorosa, no importa que sea por imposiciones o por linajes. Lo cierto es que como una sombra perseguirá a Teresa y Sancho hasta que se descubra el parentesco que les une.

Planteados los requisitos, el segundo acto es más rico en técnicas que inducen a la reflexión o a la soledad. Tras la falsa anagnórisis del reconocimiento de Nuño y Sancho como padre e hijo, realizada mediante una relación que pretende demostrar al joven la paternidad del viejo -anuncio de la verdadera, al igual que era una advertencia los obstáculos amorosos entre Teresa y Sancho que amagan la hermandad que se descubrirá en el desenlace-, Sancho cae sumido en reflexiones que no abandonará hasta el final. Se le plantea el debate apuntado al inicio de este apartado respecto al honor: la fuerza de lo personal enfrentada a las obligaciones socio-políticas:

 Mi obligación se acrecienta
 sin que lo estorbe ser Nuño

mi padre, que así la ley
justamente lo dispuso.

(354b, II)

En un segundo soliloquio, en este acto, Sancho vencido más por Fortuna que por la sangre, se lamenta de no haber podido conseguir lo que le prometió a la reina Petronilla: vencer al resurgido rey Alfonso que, tiranamente, desde las sombras, ha aparecido para destronarla a ella y a su pequeño hijo. En su soledad, Sancho se reconoce culpable y desleal porque ha decidido no decir a la reina que tal tirano y falso monarca es su propio padre. Además, se le añade la angustia de que por no vencerlo, habrá perdido la mano de Teresa. El destino implacable prosigue su juego con Sancho. Lo que lo salvará será la conciencia que tiene de ello:

Preso va, Teresa hermosa,
el que volver vencedor
te prometió. Tu favor
contra la suerte forzosa
poder, señora, no tiene,
aunque por este camino
mis intentos imagino
que la fortuna previene.
Y tú, reina, pues he hecho
cuanto pude, ya cumplí

mi obligación, y si aquí
resuelve callar mi pecho
que es mi padre quien se opone
aleve a tu majestad,
sólo ese error la lealtad
a un hijo suyo perdone.

(357b, II)

La ascensión gradual de la confianza de los personajes llega al clímax en el último acto: todo él da paso al monólogo. Se abre con un Nuño que, por el apoyo de la nobleza, se ha impuesto como rey. Ejerciendo su poder, habla con Bermudo para concederle los honores que merece por haber apoyado su coronación. Mientras aquél, en soliloquio, exclama su alabanza a la consideración real, Nuño, en un monólogo, paralelamente se congratula de la cercana venganza que va a poder realizar:

Enemigo: así el efeto
la mentirosa privança
le dispone a mi vengança
sin peligro y con secreto.

(358b, II)

Sancho, enterado de las intenciones del padre, en otro monólogo se cuestiona su aceptación de tal crimen, pues no supone para él tan grave deshonra como sí lo es

faltar a las obligaciones políticas que, por culpa de Nuño, él ha tenido que cometer, como manifestó en el monólogo que cerraba el segundo acto. La verdad es que en éste, el rumbo de sus reflexiones es erróneo. Si bien lamenta que Bermudo sea el padre de Teresa, se centra, finalmente, en la importancia que tiene para Nuño la muerte del que fue amante de su esposa. Y para neutralizar la decisión de su padre con el amor hacia Teresa, resuelve incurrir en el mismo error que declaró en su último monólogo que iba a cometer con la reina:

...que amor perdone.

Sólo muere el agravio en la venganza
y el de mi padre con razón me alcanza.
Y pues has de ignorar que es padre mío
quien mata al tuyo...

(359, II)

Hasta que dure el engaño de Nuño, durará la turbación de Sancho. Sólo cuando el falso padre sea condenado por falso rey, y viva Sancho las consecuencias de tan funesta actuación, podrá salvar su honor que en sus obras apoya, obligando a Nuño a que se mate, a pesar de ser su padre, para no sufrir la vergüenza de que la justicia lo haya tenido que hacer:

Ya padre, ya, ya llegó
al más miserable estado
que ha podido nuestra suerte,
pues cómplice me publican
vuestro [...]
vine sólo a presentaros

Saca la daga

este puñal. Vuestra mano
redima su afrenta aquí,
sino queréis darme a mí
oficio tan inhumano.

(366b y 367a, II)

Pero tendrá que matarlo porque, como le argumenta Nuño, la infamia lo alcanza a él, que es inocente. Más bajo nuestro héroe ya no puede caer. El deshonor socialmente lo mata por ser hijo de un hombre que ha atentado contra la corona haciéndose pasar por el rey Alfonso. El supuesto parricidio es el clímax de la supuesta tragedia presentada hasta aquí. A partir de los versos de la muerte de Nuño, el drama de honor se perfila con las relaciones y conversaciones de los personajes. Ya no monólogos, sino otros recursos dramáticos que permitan la reconciliación de los

destinos de los protagonistas. Antes de ello, Teresa había tenido que proclamar su rebeldía como mujer defensora de su albedrío, frente a la imposición paterna, en un monólogo ya transcrito al principio del presente apartado. Inés, la criada de la dama, en otro monólogo, declara realizar su papel de tercera de Berenguel —intento anunciado en apartes en los otros dos actos—, a pesar de atentar contra el albedrío de su señora. Y por último, los dos personajes que al empezar la obra introducían a Nuño en la corte, en monólogos exponen sus conclusiones de tal acción emprendida. Pedro se da cuenta del peligro que corre su honor ante la reina —a quien pretendía en matrimonio antes de aparecer Nuño— por haber confiado en la palabra de Nuño como si del rey Alfonso realmente se hubiera tratado:

Por cómplice ha de tenerme
del engaño. Estoy corrido,
y en mi intento me he perdido
con lo que pensé valerme.
Si antes desto endurecida
se mostraba a mi deseo,
¿qué espero cuando la veo,
reina ya, de mí ofendida?

(365b, II)

Como no amaba a Petronilla con amor, sino con el deseo de verse esposo de una reina, bien le está el castigo final que es un destierro voluntario por la vergüenza que siente ante la monarca. Zaratán, en cambio, concluye con un monólogo que reflexiona sobre la variable fortuna de los hombres y que hemos referido más arriba.

Si el escenario es tomado como la cara externa de la existencia, el espacio social donde el personaje se relaciona y actúa, la soledad, ineludible al hombre, requiere su manifestación dramática. Por eso no son inverosímiles el soliloquio y el monólogo, como no lo son las reflexiones en voz alta de los hombres. El teatro es mimesis, sí, pero no sólo de lo externo, sino del mundo interno y recóndito de las personas —así se comprende más a Orozco y a esa expresión desbordante que encuentra en los soliloquios barrocos—. Un dramaturgo preocupado por la conciencia del hombre sobre sus propios actos; por extraer caracteres de personajes-tipo ya dados, a la fuerza tenía que recurrir a la representación o dramatización de las dudas, angustias y deseos de los personajes. Y más, insisto, si estaba interesado en humanizar a los tipos de la comedia. En Alarcón nada resulta gratuito: la inverosimilitud no es

tal, como tampoco lo es para un actor de teatro clásico el animar a personajes que tienen que hablar en verso: «¡es que ellos pensaban en verso!». ⁵²⁹ Así debe hacérselo entender al espectador el buen actor.

Como dice irónicamente Zaratán en el prólogo del drama, ¿que habiendo Corte, «una rodilla/ me venga al campo a romper?» (337a, II). Pero la guerra del hombre no son sólo actos heroicos y estrategias. De vuelta con

⁵²⁹. Palabras de la conferencia que dio Carlos Hipólito en las Jornadas de Teatro de Siglo de Oro de Almería el pasado mes de marzo. *Actas de las XIV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería, 14-16 de marzo de 1997*, (en prensa). Es bastante oportuno mencionar que este actor —uno de los mejores en teatro clásico—, siempre insiste en ello en las charlas que ofrece: al trabajar con el verso, especialmente, una de sus principales preocupaciones pasa a serlo el «humanizar» la dicción, «de tal forma que el público se de cuenta de qué es lo que piensa el personaje, no solamente de lo que dice», «Mesa redonda sobre la representación de *El misántropo* de Molière», Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. (Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 285-291; p. 288.

la modernidad alarconiana, un anuncio de ésta se da en la introspección o meditación dramática a la que somete a unos personajes tipificados por la tradición. O técnicamente hablando, por el uso que hace del monólogo.

5.8. UNA EXCEPCIÓN: LO DRAMÁTICO DE LA PREDESTINACIÓN

La primera cuestión que se impone al aproximarnos a esta obra es dilucidar su género. Considerar *El Anticristo* una tragedia sin más, tal y como propone Millares Carlo,⁵³⁰ sería descontextualizar la acción dramática de su propio espacio y tiempo escénico; o, si se quiere, negar los fundamentos de la civilización cristiana. Digamos que el final que les espera al Anticristo y Sofía queda enmarcado dentro de una religión cuya concepción del tiempo es lineal, y en la que nuestro paso por este mundo es visto como un camino

⁵³⁰. Ruiz de Alarcón, *Obras completas*.. [Millares Carlo], p. 465, vol. II.

de pruebas que nos conduce o a la condena, o a la vida eterna, según hayan sido nuestras obras.⁵³¹ Desde esta única perspectiva, debemos comprender que Sofía junto a Balán —éste, después de haberse convertido al cristianismo— mueren, como vencedores que son, para «comer del árbol de la vida, que está en el paraíso de Dios».⁵³² La victoria frente al Anticristo les impedirá ser heridos «con la segunda muerte»,⁵³³ la que realmente importa para el alma cristiana, por lo que el fallecimiento en escena es mero tránsito a la eternidad que les aguarda:

Luego dijo a sus discípulos: «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. Pues el que quiera salvar su vida la perderá, pero el que pierda su vida por mí la encontrará. En efecto, ¿qué aprovechará al hombre ganar todo el mundo, si pierde su vida? ¿O qué dará el hombre a cambio de su vida? Porque ha de venir

531. Desde una perspectiva laica, así sucede en los escenarios que crea Ruiz de Alarcón.

532. *Apocalipsis*, 2, 7.

533. *Ibíd.*, 2, 11.

el Hijo del hombre en la gloria de su Padre con sus ángeles y entonces dará a cada uno según sus obras». ⁵³⁴

Sofía y el gracioso, mientras mueren, exclaman:

Sofía En vuestras manos, Señor,
 el espíritu encomiendo.
 Con fortaleza recibe
 la muerte, Balán.

Balán La puerta
 de los cielos miro abierta.
 No muere, quien a Dios vive.

(236b, II)

La condena del Anticristo tampoco es trágica, porque no ha cometido falta alguna que le haya hecho pasar de una situación de bienaventuranza a otra desgraciada. Él es diabólico por naturaleza como nos lo recordará con insistencia el dramaturgo. Por lo tanto, debemos considerar justo que se condene él mismo a sufrir la *segunda muerte*,⁵³⁵ al igual que el García de

⁵³⁴. San Mateo, 16, 24.

⁵³⁵. Apocalipsis, 21, 8.

La verdad sospechosa se condenó a frustrar su amor hacia Jacinta según las constantes de la justicia poética alarconiana. Comparación por la que se podría justificar que Joaquín Casaldueiro califique al *Anticristo* de comedia moral.⁵³⁶ Su propuesta resulta lógica si nos atenemos a lo que argumenta en torno a la figura del gracioso como personaje que encarna los sentidos y los instintos de la condición humana.⁵³⁷ Sin embargo, Alarcón, lejos de situar a Balán en el nivel plebeyo por un motivo estilístico,⁵³⁸ y siendo fiel al rigor intertextual con el cual quiere recrear el ambiente evangélico y apocalíptico de su obra, iguala al gracioso y a Sofía ante la muerte para ejemplificar el mensaje cristiano de que el Reino de los cielos es para los puros de corazón. Sofía ha sido el soldado cristiano, y el gracioso, con su simplicidad, con esa rusticidad, tan próxima, por otra parte, a la de los pastores de la

536. Joaquín Casaldueiro, «El gracioso de *El Anticristo...*», p. 199.

537. cfr. *Ibíd.*, pp. 207-211.

538. *Ibíd.*, p. 210.

églogas de Juan del Encina, ha obrado con la pureza y la sinceridad de quien, sin prejuicios, sabe reconocer donde está el bien y el mal. Conforme veía y escuchaba, así hacía. Al final, acata la fe de la religión de Sofía porque es la que le convence. Eso mismo se espera del público. Entonces, mejor considerar la comedia como religiosa, sin más, porque por comedia moral, en Alarcón, debemos entender —por lo que llevamos ya explicado— que es aquella donde el dramaturgo, en un escenario bastante despoblado de presencia divina, expone un código ético mediante el cual se debe guiar el *perfecto cortesano*.

Si bien es cierto que *El Anticristo* se aleja de ello y, por consiguiente, resulta una obra verdaderamente *extraña* dentro de la producción alarconiana, está construida sobre unos cimientos dramáticos que, con facilidad, nos permitirían reconocer su autoría. A propósito de *El dueño de las estrellas* —única tragedia del dramaturgo—, escogimos las palabras de Octavio Paz que ilustraban lo que se pretendía demostrar con lo *trágico razonado* de la obra en cuestión: en el universo alarconiano —dice el ensayista— «el cielo cuenta poco», y, en su mundo, nunca triunfarán:

la pasión ni la Gracia; todo se subordina a lo razonable; sus arquetipos son los de la moral que sonríe y perdona. [...]

El hombre, nos dice [...], es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema.⁵³⁹

A continuación, argumentábamos cómo el proceder analítico⁵⁴⁰ impulsa a Ruiz de Alarcón a la recreación metateatral, a un plantearse las fronteras dramáticas en las que se mueven sus personajes. De ahí el héroe como *problema*. Si ya se ha apuntado el papel heroico que desempeña Sofía, caben ahora las matizaciones. Sofía resulta ser la heroína del bien, por lo que no daba margen alguno, al tratarse de una obra evangelizadora, para convertirla en una protagonista «problemática». Lo que bien empieza, bien termina, y no era cuestión —según el proceder alarconiano— de que semejante «héroe» se

539. Paz, *op. cit.*, p. 39.

540. Cfr. Vevia Romero, *op. cit.*, p. 72, y Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 73.

cuestionara su propio destino. Además, el dramaturgo se reserva a Sofía exclusivamente para manifestar su acatamiento del cristianismo interiorizado defendido por Erasmo.

Pero el Anticristo, el héroe del mal, se bate con ella en duelo por el protagonismo del escenario —del mundo—. En cambio, él es el antihéroe —en este caso— convertido en problema por la pugna que sostiene con su propio destino satánico; por la conciencia que adquiere de su poder para obrar el mal, y la voluntad que cree poseer para recorrer ese camino. A Ruiz de Alarcón no le sirve crear con personajes que se limiten a interpretar su rol, quiere que sean consecuentes, los obliga a reflexionar acerca de su función y vida teatral: el metateatro inyecta vida en el teatro, otra clase de vida, si se quiere, pero que corrige y salva del ahogo de la predestinación o tipificación a que el arte de hacer comedias amordaza a los personajes.⁵⁴¹ E l

541. Carmen Martín Gaité expresa esta misma idea sobre la literatura y la vida, que es muy parecida a la relación

desarrollo de lo que será este drama teológico —pues éste es el género de la obra—, Alarcón lo realizará con una estructura y unas técnicas bien precisas que apoyan la clasificación recién propuesta.

En una sola escena del primer acto, el Anticristo y su madre nos informan sobre la finalidad que se persigue con la acción dramática y los antecedentes que la han hecho posible, hasta centrarnos en el presente escénico desde el cual empezará la obra. Los relatos y las relaciones articularán la información, y para compensar la extensa amplitud de versos que ocupan, represiones y preguntas, a modo de reproches, agilizarán el encadenamiento de las exposiciones. Ésta es la escena nuclear para el cabal entendimiento del despliegue de la trama. Asimismo, la estructuración del primer acto gira en torno a la presentación de las dos fuerzas estructurantes del drama: el bien y el mal. El ejército de la perversión y el engaño estará regido por el falso Mesías, que contará con un falso Elías, un grupo de

que sostienen teatro y metateatro. Vid. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 31.

judíos y Balán —el gracioso, sólo en este primer acto de manera completa—. La exposición de estos ocupará más de la mitad del acto, con lo que su protagonismo queda, evidentemente, señalado. El ejército del bien, del verdadero evangelio, tendrá como abanderado a Sofía. A este grupo se suma un patriarca judío y, en el segundo acto, el verdadero profeta Elías y Balán, más un coro de personajes que, desengañados de la doctrina del Anticristo, terminarán convirtiéndose al cristianismo.

La presentación del postulado de Sofía y los suyos requería pocas escenas. Alarcón lo que desea es enfocar la intriga y los porqués de la fuerza contraria; justificar, incluso, la presencia del mal en escena. Se abre la obra con unos judíos, muy bien caracterizados en lo tocante a los rasgos comunes que de ellos se acostumbraba a representar: estirpe de usureros y codiciosos.⁵⁴² Guiados por el falso Elías, van en busca del supuesto Mesías que les ha de liberar, porque a

⁵⁴². Vid. Miguel Angel Auladell, «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII» *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), pp. 401-412.

aquél se le figuró en sueños, ordenándole que abandonara todo para ir tras él. El falso profeta describe las imágenes soñadas, y resulta que serán todo un augurio de lo que sucederá:

Vi salir del mar, hinchado
una bestia, cuyo aspecto
daba terror a la tierra;
guerra amenazaba al cielo.
Era admirable de horrible
sin semejanza ni ejemplo
[...]

Luego le vi transformado
en un bello infante tierno,
al terrenal Paraíso
trasladarse con decreto.

[...]
«Yo soy el Rey, yo el Mesías
prometido a los hebreos,
reinaré en Jerusalén,
reedificaré su Templo».

(203b y 204a, II)

La metamorfosis que se describe cobrará fuerza para bifurcarse a lo largo de la trama: por un lado, será la que sufrirá el propio Anticristo, que, de fiera diabólica, pasará a fingirse el justiciero redentor; y, por otro lado, es la propia evolución de la acción

dramática, que de ser regida por la «bestia», acabará siendo dominada y «reedificada» por el verdadero cristianismo. De esta manera, para seguir el breve esquema propuesto por los judíos introductores, la siguiente escena la protagonizan el Anticristo y su madre. La mujer es un personaje cuya función se circunscribe a dar testimonio de la estirpe maldita de su hijo —la antítesis de María y Jesús—, al tiempo que reafirmar la maldición por su propia boca. Repudiada y violada, el hijo decide matarla, por lo que su reaparición en escena es imposible:⁵⁴³

⁵⁴³. A pesar de que el recurrir a personajes externos a la trama para ofrecer la información dramática sea un recurso que se aleja de la verosimilitud pretendida, Alarcón, en el caso de los personajes que sólo aparecen al principio y no más, logra soluciones muy verosímiles que justifican su ausencia. Con la madre del Anticristo se puede apreciar cómo funde su discurso con las consecuencias que la harán no aparecer a lo largo de la obra; con el letrado de *La verdad sospechosa*, igualmente: sólo tiene el tiempo necesario para dialogar con el padre de García antes de regresar a Salamanca.

Madre ¡Hijo de maldición!, ya, ¿qué afrentoso
título habrá que a tu maldad no cuadre?
¿No te bastó ser parto incestuoso
del que siendo tu abuelo fue tu padre,
sin que lascivo ahora en amoroso
lazo te unieses a tu misma madre?
Mas a la tribu de Dan, que Dios maldijo,
y a padre tal correspondió tal hijo.

(204c, II)

Y, precisamente, la mata porque el Anticristo no sabía nada de su pasado. El parricidio lo considera, tras el incesto, la culminación de esa maldad que su madre le recrimina que ha heredado de su estirpe, a lo que el Anticristo contesta: «quien tal hijo parió, a sus manos muera» (208a, II). Pero la mata, también, porque así cree que, muriendo quien lo engendró, nadie podrá saber nunca su naturaleza:

Anticristo Tú, cima obscura,
en quien este cadáver deposito,
guarda en tu investigable sepultura
mi origen siempre oculto y mi delito,
que simulada luz de virtud pura
desde este punto ostento y acredito,
porque dé la engañosa hipocresía
principio a mi tirana monarquía.

(208a, II)

Estos resultan ser versos esenciales porque nos definen a un Anticristo que quiere ir contra natura; a un rebelde de la predestinación a que está condenado tal y como le revela la madre:

Madre Yo, que advertí curiosa a tus intentos
perversa inclinación en tus acciones,
por excitarte honrosos pensamientos,
y por templarte locas presunciones,
te propuse en historias escarmientos,
te previne en engaños persuaciones,
[...]
Mas pues fue mi cuidado tan perdido
en tu proterva y dura resistencia,
que, habiéndote en mil ciencias instruido,
no sé cuál soberana inteligencia,
no sólo no te enmiendas, pero ha sido
para que con más furia y más violencia
corras a los delitos más atroces...

(206a, II)

El hijo sufrirá un contraste brutal entre ese destino que le marca los pasos y el libre albedrío u omnipotencia que cree poseer, pero que, sin embargo, por soberbia, quiere reconducir para superar las previsiones

de su maldad que, en sueños, se le anunciaron a su madre. Leámoslo:

Anticristo Si tan malo nací, si tan nocivo
genio asistió a mi concepción primera,
[...]
ya que la malicia de la suerte,
e indignación del cielo me ha estorbado
para nefanda vida, justa muerte...
[...]
esa oculta divina inteligencia
que de mi infausto nacimiento el día
te presentó en fantástica apariencia,
centella en mí, que incendios producía,
ésa misma, que en una y otra ciencia
ha informado de suerte el alma mía,
que, excediendo los límites humanos,
me atrevo a los secretos soberanos;
ésa misma, me ha dado tanto imperio
en cuanto el padre de Faetón circunda
del más alto de luces emisferio,
a la región de sombras más profunda,
que, del poder de Dios en vituperio,
produce Telus y Neptuno inunda,
Vulcano da calor, y aliento Eolo
al albedrío de mi gusto sólo.
[...]
no hay cosa a mis intentos imposible,
émulo soy de aquel poder eterno
que a conocerme obliga la justicia,
si a no reconocelle la malicia.

[...]

Con éste, [...] fundamento,
a obscurecer verdades soberanas
se eleva mis obstinado pensamiento;
en falsas leyes y opiniones vanas
anegaré la tierra, el mar y el viento,
intimando que yo soy el Mesías
que prometieron tantas profecías.

(207, II)

Lo verdaderamente dramático del Anticristo es que, ejerciendo esa libertad, estará, al tiempo, cumpliendo el dictado de su predestinación; creyendo regir vidas, estará condenando la suya como le advierte la madre. Ahí arraiga el drama del satánico personaje, sin duda, el antihéroe, por excelencia, alarcóniano. Si dejamos al margen el contexto religioso de esta obra, es el máximo extremo de los héroes y heroínas de su teatro, caracterizados, esencialmente, por la conciencia —no obnubilada— del poder del libre albedrío: cuando se conocen las inclinaciones del destino, el hombre debe corregir y guiar sus pasos para actuar conforme le exige su propio afán de libertad, pero sin crearse enemistades con la divinidad que lo pone a prueba con continuos obstáculos. Motivo por el que los monólogos son esenciales en Alarcón, porque son los momentos escénicos

en los que los protagonistas dan muestras de reconocer o no los dictados de su propia conciencia. El Anticristo, contrariamente, comete el error de separarse de la estirpe de Dan —sobre la que pesa la maldición de Dios— fingiendo al mundo ser de la de Judá, sin hacer mérito alguno que le permita compararse con ella, tan solo silenciando la boca de su madre con la muerte. Su propio destino, que le había dado la oportunidad de redimir sus culpas, a través del conocimiento de que éstas eran debidas a las que cometieron sus ancestros, le induce a cometer no ya sólo los mismos errores, sino a condenarse eternamente. El estudio comparativo que se está intentando realizar entre todas las obras de la producción alarconiana, nos permite arrojar más luz sobre la fuerza dramática que posee la figura del Anticristo dentro del universo teatral de un dramaturgo que, conforme se avanza en su estudio, demuestra una sólida lógica poética en su creación.

De esta forma, el Anticristo se ve volcado a luchar contra la determinación en la que le encierra la tradición bíblica —digamos, la intertextualidad de la que se nutre el drama—. Convencido de su poder, decide iniciar una nueva vida o drama según su propia voluntad, pero el gracioso Balán se encargará, antes que nadie, de

amonestarlo por no cuidar su vestuario. Como si de un espectador de corral de comedias se tratara, le transmite al Anticristo cierta sospecha de que sea el auténtico Mesías por haberle nombrado a él predicador de su religión y por el atuendo que presenta:

Balán ¿Un pastor
 haces tu predicador?
 Pero, dime, ¿cómo estás?
 Si de lejía⁵⁴⁴ te dan
 el nombre, ¿de árbol vestido?
 Que a mí más me has parecido
 un figurón de arrayán
 de algún jardín.

(210b, II)

Comentario destinado a las hierbas con las que el Anticristo cubre su cuerpo para demostrar que viene del paraíso. Pero el antihéroe sigue siendo mal actor, pues desconoce las reglas del decoro que le permitan comportarse como lo que representa ser. Casi en el cierre del primer acto, será ahora el patriarca judío

544. Entiéndase, Mesías.

quien llame la atención acerca de las torpezas que comete en la interpretación de su papel de Mesías:

Patriarca ¿Mano mortal besas,
tú, de Dios hijo y Redentor del mundo?
Negando estás lo mismo que confiesas.
(213, II)

El Anticristo está destinado al fracaso. Lo dicen estos comentarios, y lo dicen los apartes y monólogos que el protagonista pronuncia una vez Sofía le ha declarado su propósito de combatirlo, al cerrarse el primer acto:

Sofía ...apercibe tus fuerzas,
y en tus conjuros invoca
cuantos espíritus fueron
ya luces, y ya son sombras,
cuantos ya precipitados
por soberbios de la gloria
niegan arrepentimientos,
cuando escarmientos informan.
Que esta mujer flaca humilde,
a quien la verdad exhorta,
contra ti publica guerras,
y enemistades pregona.
(214c, II)

Además, se trata de una enemiga que, contrariamente a lo que sufre el Anticristo, sabe vivir en armonía con su predestinación:

Sofía ...el cielo me destina
para oponerme a tu gloria.

(215a, II)

y su libre albedrío:

Anticristo ¡Qué ciega estás! ¿Defenderte
piensas en mí, cuando ves
que el mundo tiembla a mis pies,
sirve a mis manos la muerte?

Sofía Más invencible y más fuerte
que entre ambos es mi albedrío.

(225b-226a, II)

De nuevo, es una mujer la que no duda en el teatro ante la controversia del *auxilio divinal gratial*. En este caso, Sofía encarna esa actitud que proponía Erasmo en su *Enchiridion*, que debía caracterizar al cristiano: culto interiorizado y acción, conseguido mediante el

conocimiento de uno mismo como si de ciencia de Dios se tratara.⁵⁴⁵

El Anticristo empieza a preludiar su derrota por la debilidad que siente frente a la pasión que le despierta Sofía, quien no deja de ejercer, paradójicamente, la función satánica⁵⁴⁶ de la tentación. Con este drama, Alarcón juega a invertir los papeles y las funciones: si bien Cristo supo vencer la tentación de aceptar lo que Satanás le ofrecía, aquí, el Anticristo, sintiéndose tentado por la hermosura de Sofía, acabará rendido por la fortaleza de la mujer. También, al igual que muchos monarcas de las comedias alarconianas, que están a punto de perder su reino por amor,⁵⁴⁷ así le sucederá a este rey del mal. Recurrirá a su poder para poseerla y someterla a su religión: en el primer acto, creyendo que la ha enmudecido; en el segundo, acosándola en una

⁵⁴⁵. Vid. Reglas V y VI, *El Enquiridion o Manual del Caballero cristiano*. Ed. de Dámaso Alonso, Madrid, C.S.I.C., 1971.

⁵⁴⁶. San Mateo, 16, 23.

⁵⁴⁷. Vid. del capítulo II, 2.2.: «De tiranos y privados».

escena nocturna, y en el tercero, viviendo la ilusión de que la posee, aunque tan sólo se trate de un encantamiento infernal, pues un diablo ha cobrado el aspecto de Sofía para satisfacer los delirios del Anticristo. Como los monarcas convertidos en tiranos por amor, el falso rey de los hebreos, a su vez, tiene como talón de Aquiles el amor, recurso típico de Alarcón para hacer tambalear la soberanía por considerarlo la más digna de las tentaciones, sobre todo, porque como los monarcas se oponen a galanes enamorados, se escoge la faceta de galán del propio rey, por lo que el énfasis del mito del amor humano —del que es un referente el galán— tiene que imponerse. Y en esto sí que no es una excepción *El Anticristo*, a pesar de que su único rival sea, al mismo tiempo, el objeto de su deseo:

Judío 2 Testimonio dan tus obras
de tu poder soberano.

Aparte

Anticristo Si no me venciese hermosa,
la que poderoso venzo.

(215b, II)

Este aparte es el que cierra el primer acto. A partir de él, los otros dos tienen un reparto paralelo de monólogos y apartes en el que el Anticristo, como se ha señalado, manifiesta su debilidad ante el amor.

El segundo y tercer acto empiezan de igual forma — el paralelismo es el proceder habitual del dramaturgo para trazar los diseños internos de sus comedias—: una primera escena en la que se siente vencedor ante los cristianos, por lo que manda aniquilarlos. En el segundo de los actos, dice:

Anticr. Con su injusta sangre, Elías,
 vertida en furiosa guerra,
 se esculpirán en la tierra
 las ciertas verdades mías.
 [...] ejércitos mueve,
 que al mundo en término breve
 den terror universal.

(215ab, II)

Y en el tercero:

 Prende, martiriza, y mata
 los rebeldes en mi injuria.

(226b, II)

A continuación, en ambos actos, se siguen los apartes que exclaman su indefensión ante el poder de Sofía:

...la beldad peregrina
de tu rostro soberano
me dice que soy humano,
pues me vences por divina.

(216a, II)

En el aparte del último acto:

Más, ¡ay de mí, cuánto es vana
mi soberbia majestad,
pues vence a mi potestad
el valor de una cristiana!
[...]
¿Posible es, cuando me veo
señor de toda la tierra,
que me den tan mortal guerra
una mujer y un deseo?

(227a, II)

El proceder por paralelismo le permite a Alarcón igualar la importancia de las acciones que desarrollan los diferentes protagonistas, hasta que en el desenlace queda de manifiesto lo que se ha ido susurrando en apartes y monólogos —con menos frecuencia, en

soliloquios—: las debilidades y perfidias —como en este drama— de quienes perderán su ventura al final, o las convicciones y buenas voluntades de los que lograrán recuperarla. En un aparte, asimismo, se llega al clímax de los tormentos amorosos del Anticristo, mediante el juramento que hace, en el último acto, antes de que aparezca en escena Sofía para rendirlo:

¿Nada me remedia? ¿Nada
templa mis ardientes males?
Pues, ministros infernales,
vuestra fuerza es limitada,
pues no se extiende a vencer
la frágil naturaleza
de una femenil flaqueza:
vuestro engañoso poder
renunciaré, yo confieso.

(228b, II)

No renunciaré, finalmente, porque un demonio con apariencia de Sofía saciará su apetito, pero su condena ya está proclamada por él mismo. Vencer a Sofía ya le resulta difícil, y más si a ella le acompañan el verdadero Elías y las chanzas de Balán. Elías aparece en la obra pocas escenas después de haber empezado el segundo acto. Su intervención primera sirve para

evangelizar, para corregir las destrucciones del Anticristo —«Elías ciertamente debe venir a restablecer todo»—,⁵⁴⁸ y testimoniar que aquéllas ya estaban recogidas en la Biblia:

Bien sabes tú que soy el mismo Elías,
que en el carro de fuego arrebatado
por Dios, y al Paraíso trasladado
con el profeta Enoc, que en el Oriente
evangeliza ya, de gente en gente,
destinado he vivido tantos años
para propugnador de tus engaños.
Y sabes tú que exentos de tu furia
hemos de predicar Enoc y Elías
mil y doscientos, y setenta días,
veinte menos de aquellos que tu mano,
según Daniel, gozará el cetro humano.

(217, II)

Proseguirá con más relaciones que irán dando fe de la advertencia cristiana contra la maldad del Anticristo, hasta acabar encarnando el brazo justiciero

⁵⁴⁸. San Mateo, 17, 11.

de Dios que proteja a Sofía, al final de este segundo acto, cuando ésta sea acosada por la fiera:

Sofía ¡Valedme, Jesús!
Elías Sofía,
 no temas. Dios es contigo.

(217, II)

El tercer acto está reservado para enmarcar a cada personaje, a modo de estampa, en la situación final con que quedar grabado en la memoria de todos. La de Sofía y Balán se expuso al principio; en una rica acotación, se describe así la del Anticristo y el falso Elías:

El Anticristo sube por tramoya, y, en lo alto, parece un ángel con espada desnuda y da un golpe, y cae el Anticristo. Ábrese un escotillón del teatro y, por él, entra el Anticristo y Elías falso. Salen llamas.

(236ab, II)

Y a Elías le llega el momento de morir como mártir:

El decreto
con que a morir me sujeto
es de Dios omnipotente,

que del martirio, el laurel
me destina por tu mano.

(229b, II)

Lo más erosionante del poder del Anticristo ante el espectador son las burlas que de él va haciendo Balán. Además, su fuerza radica en que, como son dichas desde el nivel jocoso del drama, el Anticristo no les presta la atención debida, por lo tanto, su eficacia recalca directamente en el oyente dramático sin censura alguna. Razón por la que, también, al final, el gracioso es digno de morir junto a Sofía. En el segundo acto, el gracioso —confiado en el poder que, como predicador, le ha otorgado el Anticristo—, al sentirse fatigado de tanto andar, quiere volar, pero, al intentarlo, se rompe las piernas. Al momento, su fe —que se mueve en el terreno de la credulidad visual— reniega del falso Mesías para acogerse al cristianismo de Sofía, pero ante las falsas promesas que le vuelve a hacer el Anticristo, vuelve a «convertirse».

Sin lugar a dudas, con Balán, Alarcón dramatiza lo que suponemos por *el engaño a los ojos*. Ya en el tercer acto, diferentes escenas, cada vez más cargadas de humor, volverán a recordarnos de la mano del personaje

qué relativas se convierten las creencias —ya veremos al soldado Pimienta de *La manganilla de Melilla*— de quienes tienen que servir por necesidad. Sólo en el desenlace, cuando la maldad del Anticristo pone en peligro su propia vida, Balán decide acogerse sin miramientos a la evangelización de Elías y el ejemplo de Sofía. Nuestro dramaturgo ha conseguido, así, salvar al cristianismo verdadero de «las devociones menudas».⁵⁴⁹

Ante todo esto, *El Anticristo* se define como drama reflexivo sobre la disputa entre la libertad y el destino del hombre. Lo que en el resto de su producción encarna en personajes arraigados al plano cotidiano del vivir, aquí lo ofrece desde el mundo de la alegoría bíblica, fin y principio de la disputa de *auxilio divinal gratial*. De esta forma, no es exagerado considerar este drama teológico como la exégesis alarconiana de la *comedia* de sus comedias. Sólo así, se nos revela su misterio.

⁵⁴⁹. Erasmo, *El Enquiridion...*, fol. 70r.

Capítulo VI

DAMAS Y CRIADOS ALARCONIANOS

6.1. «CASAMIENTO Y RELIGIÓN HAN DE SER A GUSTO MÍO»:⁵⁵⁰

LAS DAMAS

Mi padre me ha tenido encerrada diez años ha [...]. En casa dicen misa en un rico oratorio, y yo en todo este tiempo no he visto que el sol del cielo de día, y la luna y las estrellas de noche, ni sé qué son calles, plazas ni templos, ni aun hombres, fuera de mi padre y de un hermano mío [...]. Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la iglesia, ha muchos días y meses que me trae muy desconsolada; quisiera yo ver el mundo, o, a lo menos, el pueblo donde nací [...]. Cuando oía decir que corrían toros y jugaban cañas, y se representaban comedias, preguntaba a mi hermano [...] que me dijese qué cosas eran aquéllas y otras muchas que yo no he visto...⁵⁵¹

550. Palabras de Anarda en *Los favores del mundo* (24b, I).

551. *Quijote*, II, 49, p. 955.

El hermano, movido por la compasión que le despertaba la dama, la vistió de hombre para sacarla de su encierro para que pudiera conocer el mundo. Hasta que se encontraron con Sancho, gobernador, por aquel entonces, de la ínsula Barataria, que decidió devolverlos a la casa paterna, no sin antes aconsejarles que

de aquí adelante no se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo; que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la mujer y la gallina, por andar se pierden aína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista. No digo más.⁵⁵²

Ciertamente, poco más se podría decir de las obligaciones que imponían a las mujeres en la literatura, para quienes la búsqueda del conocimiento —mundano o intelectual— les estaba vedada. Y cuando se aventuran a emprender ese camino de *conocimiento*, o bien es porque son las heroínas —a pesar de los reproches y

⁵⁵². *Ibíd.*, p. 957.

asombro del resto de personajes— o porque están condenadas a desistir de su intento por la censura masculina, no sin antes haber sido víctimas de la incomprensión o del escarnio. Tal es el caso de doña Beatriz en *No hay burlas con el amor* de Calderón, o de Nise en *La dama boba* de Lope:

¿Quién le mete a una mujer
con Petrarca y Garcilaso,
siendo su Virgilio y Taso
hilar, labrar y coser?

(III, vv. 2109-2112)⁵⁵³

Además, tanto el padre de Nise como el de Beatriz, para «remediar» la cultura de las hijas, piensan u obligan, respectivamente, a quemar las bibliotecas de las damas, porque

está la discreción de una casada

⁵⁵³. Lope de Vega, *La dama boba / La moza de cántaro*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1989, p. 85. A pesar de todo, Nise se casará con el galán rico y sensato.

en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;

[...]

en retirar la vista y el oído.

[...]

¿Para qué quiero yo que, bachillera,
la que es propia mujer concetos diga?

[...]

Nise, tan sabia, docta y entendida,
apenas halla un hombre que la pida.

(I, vv. 225-248)⁵⁵⁴

María de Zayas, al destacar la capacidad y la necesidad de la educación respecto a la mujer, afirmaba que «temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras», ya que:

si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray y las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas

554. *Ibíd.*, pp. 13-14.

para los puestos y las cátedras como los hombres y quizá más agudas.⁵⁵⁵

La misma Sor Juana Inés de la Cruz proponía la creación de escuelas para las mujeres y de este modo destruir la creencia clerical de que la cultura era maligna para las damas porque las convertía en vanidosas. Sin embargo, lo que pudiera parecer orgullo y altanería en ellas era, «sencillamente, voluntad de salir de la obediencia».⁵⁵⁶ Aunque el casamiento y la religión eran estados que acordaban las familias, también podían convertirse en motivo de reivindicación de la liberación de la mujer de las trabas sociales que impedían el ejercicio de su albedrío. Tal es así que

555. María de Zayas, *Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 16.

556. Marie-Cécile Beling de Benassy, «Sor Juana y el problema del derecho de las mujeres a la enseñanza», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (GESTE)*, Tolouse, 16-17 noviembre de 1978, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Americanos, Université de Tolouse-Le Mirail, 1979, p. 92.

todo escritor que quisiera conferir aires de libertad a la actitud de sus mujeres se sirve o del amor o de lo religioso para hacerlo. La Luscinda cervantina, por ejemplo, que se escapó de la casa paterna para entrarse en un monasterio «con voluntad de quedarse en él toda la vida, si no la pudiese pasar con Cardenio».⁵⁵⁷ Y es que era muy frecuente que las dos opciones vitales —matrimonio y hábito— confluyeran para que una remediara la otra, más que como escapatoria, como rebeldía frente a un mundo tan cruelmente dispuesto. Por eso reniegan de la vida y deciden aislarse de ella entre las paredes de los claustros. La misma protagonista de *Los desengaños amorosos* de María de Zayas elige el monasterio en vez del matrimonio.

Incluso estas mujeres son capaces de llegar hasta las últimas consecuencias como renuncia a una vida injustamente impuesta, como nos hace recordar Navarro Durán a propósito de las «quejas literarias femeninas»

⁵⁵⁷. Quijote, I, 36, p. 409.

contra la opresión.⁵⁵⁸ Se refiere al ánimo de la monja que aparece en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, quien se suicidó porque no pudo «sobrellevar una forma de vida que no eligió»:

como ella dice, «no gozando del otro mundo, vengo agora a penar en estotro». Asume su culpa cuando Carón la interpela [...], y satisfará la curiosidad del barquero describiendo su condición de monja a la fuerza: «Siendo doncella, mis padres y hermanos me metieron a monja contra mi voluntad». No tuvo un día de felicidad en su estado, se pasaba el día maldiciendo a sus padres y hermanos. En el apóstrofe que dirige a éstos se dibuja el motivo de la decisión que por ella tomaron: «Y vosotros, hermanos y hermanas, ¿qué crueldad fue esta que, por tener más de lo que habéis menester para mantener vuestros deleites y vuestra soberbia y locura, consintáis y queráis que yo, vuestra natural hermana, viva aquí encerrada y desventurada, viéndome y deseándome?».

La desdichada monja no desempeña bien el oficio que no escogió. Todas sus oraciones van dirigidas a

⁵⁵⁸. Rosa Navarro Durán, *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 69-73.

pedir venganza de su familia. La tristeza envuelve su vida hasta que ella misma le pone fin...⁵⁵⁹

En el teatro del XVII lo más frecuente es que el dramaturgo se coloque «de parte de la sublevación de la mujer» y exalte «el amor como fuerza fundamental que mueve el comportamiento de las criaturas escénicas». Lope en su *Arte nuevo* llegará a justificar que se «mudaren de traje»,⁵⁶⁰ es decir, que se vistieran de varón, para salir del encierro familiar, como la dama a quien amonesta Sancho, o —lo más frecuente— para ir en busca del amado sin despertar la más mínima suspicacia. He ahí Claudia Jerónima o Margarita del *Gallardo español*:

apenas mi edad temprana
dio muestras de entendimiento,
cuando me encierran y guardan
en un santo monasterio
de la virgen santa Clara.
[...]

⁵⁵⁹. *Ibíd.*, p. 70.

⁵⁶⁰. Lope, *El arte nuevo...*, v. 281, p. 296.

No me encerraron mis padres
sino para la crianza,
y fue su intención que fuese
no monja, sino casada.

[...]

Enamorada de oídas
del caballero que dije,
me salí del monasterio,
y en traje de hombre vestíme...

(Jornada II)

En *Los orígenes de la novela*,⁵⁶¹ Menéndez Pelayo argumenta que lo más importante que Jorge de Montemayor introdujo de Italia en la narrativa española fue la historia de Félix y Felismena, en la que la dama, al estar disfrazada de hombre, puede perseguir a su infiel amante sirviéndole de paje. De Montemayor, el recurso penetró en la obra de Cervantes y, cómo no, en todo el teatro de Lope de Vega y sus seguidores. Si bien es cierto que este recurso escénico escandalizó a muchos de

⁵⁶¹. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C, 1962, p. 272, 2 vol.

los moralistas de la época,⁵⁶² Cervantes –al igual que Lope– en alguna ocasión sintió la necesidad de justificarlo, como al final de su novela ejemplar de *Las dos doncellas*, cuyos lugares de residencia no se nombran:

por guardar el decoro a las dos doncellas, a quien quizá las lenguas maldicientes o neciamente escrupulosas les harán cargo de la ligereza de sus deseos y el súbito mudar de trajes. A los cuales ruego que no se arrojen a vituperar semejantes libertades hasta que miren en sí si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido, que en efeto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable que hace el apetito a la razón.⁵⁶³

Y es este aspecto, justamente, el que nos permite empezar a matizar el comportamiento de las damas de Juan

⁵⁶². Vid. Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, 1955.

⁵⁶³. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 189, vol. 2.

Ruiz de Alarcón. Él no consiente que ninguna de sus mujeres se tome la licencia de vestirse de hombre, sino muy al contrario, ya que llega a burlarse por boca femenina de que una dama tenga que ir con hábitos de varón para dar vuelo a sus amores. Celia de *Las paredes oyen* le comenta a Ana:

Celia ¿Al fin su fe te ha vencido?

Ana Con lo que a noche pasó,
cuanto don Mendo bajó
él en mi rueda ha subido.

Cel. ¿Declarástele tu amor?

An. ¿Tan liviana me has hallado?
¿No basta haberle mostrado
resplandores de favor?

Cel. ¿Liviana dices, después
de dos años que por ti
ha andado fuera de sí?
Bien parece que no ves
lo que en las comedias hacen
las infantas de León.

An. ¿Cómo?

Cel. Con tal condición,
o con tal desdicha nacen,
que en viendo un hombre al momento
le ruegan y mudan traje,
y, sirviéndole de paje,
van con las piernas al viento.
Pues tú, que obligada estás

de tanto tiempo y fe tanta,
si bien señora, no infanta,
honestamente podrás
decirle tu voluntad
con prevenciones discretas,
sin temer que a los poetas
les parezca impropiedad.

(I, 99b)

Alfonso Reyes, uno de los críticos más sensibles al arte dramático de Ruiz de Alarcón, vio con claridad que con estos versos Alarcón aludía a *Los donaires de Matico* de Lope de Vega, donde Matico, el rústico, en verdad es Juana, la infanta de León, que se disfraza de hombre para seguir al príncipe de Navarra que la ha abandonado.⁵⁶⁴

Sin embargo, esta crítica alarconiana a este recurso que tanto abundó en la literatura de la época y que «tampoco faltó en la realidad»,⁵⁶⁵ ha servido para

⁵⁶⁴. Ruiz de Alarcón, *Teatro*. Prólogo y notas de Alfonso Reyes, Madrid, «La Lectura», 1923 (2ª), p. 221, nota.

⁵⁶⁵. *Ibíd.*, p. XXVIII.

desvirtuar la sensibilidad con que Alarcón trata a sus damas, ya que la crítica, por esta escena perteneciente a una de las comedias más leídas del dramaturgo, ha considerado que era lo suficientemente emblemática para sostener que Ruiz de Alarcón era rígido y poco liberal con sus damas. En cambio, el conocimiento de toda su obra en conjunto nos permite valorarlo desde otra perspectiva.⁵⁶⁶

Cierto es que cuando se intenta analizar los tipos de la comedia española del XVII, es inevitable no recordar las palabras con las que Ruiz Ramón inicia el estudio de los mismos: «nada me parece tan difícil como emitir un juicio de valor objetivo sobre [estos]

⁵⁶⁶. José Juan Arrom escribió un artículo con que dar somera noticia del tratamiento que el teatro de la época virreinal concedía a la mujer. De entre los varios dramaturgos que coteja, uno de ellos es Ruiz de Alarcón, de quien anuncia que su teatro permite un pequeño avance, dentro del repertorio dramático virreinal, en lo tocante a los derechos femeninos en el seno de la sociedad. Vid. José Juan Arrom, «Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal», *Latin American Theatre Review*, 12 (1978), pp. 5-15.

personajes...». ⁵⁶⁷ Personajes de un teatro en el que la vida se representa con «muchísima intensidad» y «poca profundidad»; donde cada uno de ellos —dice—:

viene a ser como un complejo de variantes animadas de un tipo genérico. El dramaturgo, al crear a sus personajes, pinta en ellos [...] la variadísima riqueza de lo concreto humano, dejándonos a nosotros la tarea de abstraer lo que de universal hay en esas mil y una formas de la vida captada en su insobornable concreción. Por último, son también figuras teatrales, elaborados según un sistema de convenciones artísticas, son, en el sentido dramático del término, papeles. ⁵⁶⁸

Este es el motivo por el que no podemos esperar, según el estudioso, que encarnen «valores humanos universales», y que el teatro clásico español no tenga grandes caracteres, personajes con interioridad y profundidad psicológica. Eso sí, «salvo algún que otro

⁵⁶⁷. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro...*, p. 134.

⁵⁶⁸. *Ibíd.*, p. 135.

caso excepcional». ⁵⁶⁹ Y Juan Ruiz de Alarcón viene a ser una excepción por el tratamiento de su «héroe».

Si bien es verdad que sus galanes y graciosos son las verdaderas excepciones que confirman la regla de lo dicho sobre los personajes de la Comedia Nueva, las damas, por su parte, aunque parezca que se prestan al juego de la tipificación que les viene impuesta, quedan perfiladas, sin embargo, con unos rasgos paralelos a los del héroe alarconiano. Lógicamente, el binomio galán-dama que casi siempre sustenta la *comedia* no puede quedar descompensado, y mucho menos al tratarse de Alarcón, por lo que si el galán de su teatro queda determinado por una evolución que le convierte de personaje definido por su esencia -rol- en un carácter con rasgos individualizados, su dama no puede ser menos. En cambio, se ha venido sosteniendo todo lo contrario. El comentario crítico que Juan Eugenio Hartzenbusch hizo a propósito de ellas ha condicionado buena parte de los posteriores estudios. En la edición que preparó de las obras del dramaturgo afirmó:

⁵⁶⁹. *Ibid.*

sus damas (y ésta sí que realmente era falta crecida) pecaban tal vez de egoístas y prosaicas, por lo cual en varias comedias de Alarcón flaquea también el interés. [...] La mayor parte de las mujeres pintadas por Alarcón aparecen de mezquina índole y facciones comunes; obran mal a sangre fría, su travesura carece de gracia, dicen que aman y su amor no se ve: defecto gravísimo porque entibia muchas escenas...⁵⁷⁰

Pero de todo lo que se podría seguir citando, nos interesa detenernos en la frase del propio Hartzenbusch en la que dice que Alarcón es «inferior a Lope» por su falta de «ternura respecto a los papeles de mujer». ⁵⁷¹ Porque de aquí se ha pasado a sostener que sus damas «no son damas pasionales», sino que «discretas, ingeniosas, hacen que mande la cabeza sobre su corazón. Por ello [...] las hace un tanto lejanas del tipo medio de la dama de

⁵⁷⁰. Ruiz de Alarcón, *Comedias...* [Hartzenbusch], «Prólogo», pp. XXIV y XXXVib.

⁵⁷¹. *Ibíd.*, p. XVII.

la comedia española». ⁵⁷² Y, paradójicamente, esta clasificación sostenida sin más matiz es la que nos brinda la oportunidad de demostrar un nuevo perfil de la dama alarconiana. La «sombria» ⁵⁷³ visión que se tiene de este tipo de personaje obedece, por un lado, a la inevitable, y ya cansada, comparación entre Alarcón y Lope de Vega, ante la cual —salvo raras excepciones— se concluye que la *monotonía* y la *lisura estética* caracterizan el teatro del primero de ellos. Por otro, a que estas mujeres quedan condicionadas por el comportamiento de sus compañeros, los galanes. De entre ambos factores, ¿cómo atinar con el verdadero rostro de las mujeres de su teatro si se consideran que no son al estilo de Lope y, además, Lope difícilmente hubiera ingeniado los galanes que crea Alarcón? Si galán-dama son la columna de la acción dramática de la Comedia Nueva, ¿qué compañera iba a tener, si no, un galán-héroe

⁵⁷². Julio Jiménez Rueda, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, México, José Porrúa e Hijo, 1939, p. 216.

⁵⁷³. Adjetivo que, con demasiada atrevimiento, ha servido últimamente para calificar el teatro completo de Alarcón. Vid. Oliva / Torres Monreal, *op. cit.*, p. 212.

que actúa movido por el lema de que hay que someterlo todo «al yugo de la razón» porque «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» (239b, II). Por justicia poética, su compañera tenía que permitir que le mandara *la cabeza sobre el corazón*, sin desdecir nunca, eso sí, «de su nombre» —tal y como, en parte, recomendaba Lope y definía Covarrubias—. ⁵⁷⁴

Castro Leal, en cambio, sí que se aproximó mucho a Alarcón cuando recomienda leer su teatro sin tanto «prejuicio» ⁵⁷⁵ para dejar que las huellas de Séneca, por ejemplo, actúen en la configuración de su universo dramático. Y así es, porque tanto el amor como la mujer en su teatro son «espejos de virtud antigua», ⁵⁷⁶ como lo son, a su vez, la amistad y los protagonistas

⁵⁷⁴. «Las damas no desdigan de su nombre...»: Lope de Vega, *El arte nuevo...*, v. 280, p. 296. «Dama. Vale tanto como señora moça, hermosa, discreta, callada, noble [...]. La dama ha de ser mesurada y callada...»: Covarrubias, *Tesoro...*, pp. 441b-442a.

⁵⁷⁵. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 196.

⁵⁷⁶. Séneca, «Consolación a Marcia», *Obras completas*. Edición, traducción y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1949, p. 131a.

masculinos. Con nuestro dramaturgo —que tanto juego da para replantear y negar muchos tópicos—, el pensamiento del hombre barroco en torno a la mujer que queda manifestado por boca de los numerosos graciosos o galanes «necios» de comedia, no se encarna en ninguna de sus damas protagonistas.⁵⁷⁷ En primer lugar, porque casi siempre está en boca de la figura del donaire, y lo que pueda decir es un lugar tan común que hasta el mismo Covarrubias no puede, sino, recoger el tópico —en su

577. Esta es la tesis que sostiene Elisa M^a Domínguez de Paz, poniendo como paradigma los versos del gracioso de los *Gustos y disgustos* que dicen:

Sea en efecto casada,
soltera, viuda o doncella,
todas traen su inconveniente.

Elisa M^a Domínguez de Paz, «Reflexiones en torno al feminismo en la obra dramática de Juan de la Hoz y Mota: *La más valiente guerrera*», en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, Griso-Lemso, 1996, p. 129 y ss.

versión de que la mujer es pedigüeña e interesada— como una de las acepciones de la definición de *dama*:

Un mero romancista idiota, me está tirando de la capa a instancia de un galán necio, que en servicio de las damas avía gastado su hazienda, que diga como damas se dixerón de «da más», porque por mucho que les den siempre tienen que pedir; yo no quiero estragar lo dicho con lo que no tiene fundamento. Mirara él como gastava su dinero, si es assí, que un favor de una dama no tiene precio, y pueden vender a como quisieren.⁵⁷⁸

En segundo lugar, porque cuando Alarcón juega con graciosos socarrones —nunca galanes, aunque sean «necios»— que enumeran todas las imperfecciones que tienen las mujeres, jamás se corresponde ni una sola de sus damas con el retrato que de ellas esboza el criado. Y aun cuando la dama sea tracista por celos, para con industrias atraer hacia ella el amor del galán protagonista, siempre será ejemplo de sutil

578. Covarrubias, *Tesoro...*, p. 442a.

entendimiento e ingenio.⁵⁷⁹ Aunque luego, por muy sutiles y graciosas que hayan sido sus industrias, ya hemos comprobado, en un anterior capítulo,⁵⁸⁰ que el dramaturgo la castiga, como hace, sin excepción, con cualquier galán embustero e industrial. Es el caso de Blanca del *Examen de maridos*, que, enamorada del marqués, ingeniará toda suerte de trazas para impedir que Inés lo escoja como esposo. Al final, al igual que el García de *La verdad sospechosa*, tendrá que casarse con quien no quiere, por lo que tendríamos que volver a

579. Cuando «los ilustres contertulios que, en la corte de Urbino, van trazando el diálogo de *El cortesano* alrededor de Isabel Gonzaga, [esbocen] en torno [a la dama] la discusión sobre su imperfección con respecto al hombre, [...] su defensor –Julián de Médicis– pondrá de relieve su entendimiento sutil y su ingenio, el mismo que le llevará a ser la principal autora de trazas en las comedias», Rosa Navarro, «La Edad de Oro», en Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 240-241.

580. Vid. Capítulo VI del presente trabajo, donde se analiza el paso de la comedia de enredo a la de caracteres.

hablar, de nuevo, sobre la evolución de la comedia de enredo dentro de la producción alarconiana.

6.1.1. INÉS DE EL EXAMEN DE MARIDOS: «CASAMIENTO HA DE SER A GUSTO MÍO»

Si en alguna dama hemos de fijar la atención es sobre Inés, la protagonista del *Examen de maridos*, sobre todo porque es una de las mujeres más paradigmáticas⁵⁸¹ que Alarcón «talla»⁵⁸² para la escena, ya que transforma

⁵⁸¹. Según uno de los críticos teatrales mexicanos —Luis Reyes de la Maza—, a propósito de la puesta en escena de *El examen de maridos* por la Compañía Nacional mexicana de Teatro, considera que, a pesar del buen trabajo actoral y de dirección, esta comedia alarconiana es una «pobre comedia [...], no es nada». Luis Reyes de la Maza, «El teatro. ¡El buen teatro!», *Novedades* (Suplemento cultural), México, 19.XI.1972, p. 5.

⁵⁸². Con la utilización de este verbo acato lo que P. J. Smith argumenta sobre la comedia del XVII: «La comedia es inscripcional, no pictórica: el dramaturgo no “pinta” en una superficie blanca, sino que talla su marca en un medio activo [...] ya saturado de escritura anterior». Con estas

esa «ociosidad absoluta» volcada, exclusivamente, en «el amor hacia el galán elegido»⁵⁸³ en un auténtico trabajo de selección de galanes, con el cual sus apetencias y deseos tendrán que quedar purificados en pos de las verdaderas cualidades morales de los candidatos, sobre todo para que lo que dicen los versos de *El gallardo español* en la jornada I («...deseos de mujer/ se mudan a cada paso»),⁵⁸⁴ no se cumplan. De esta forma, Alarcón rompe con el arte de la Comedia Nueva que hacía del amor el único móvil de las damas.⁵⁸⁵

palabras se puede apreciar y comprender muchísimo mejor la intención y los límites de la originalidad de un dramaturgo barroco, como en el caso de Alarcón y, concretamente, con lo que propone con las damas ejemplares de su teatro. Paul Julian Smith, *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1995, p. 191.

583. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes...*, p. 75.

584. Miguel de Cervantes, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 45.

585. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes...*, p. 75.

Si al hablar de la intertextualidad que une a Shakespeare con Alarcón,⁵⁸⁶ equiparábamos a Inés con Porcia por ser herederas de unos padres que, para garantizar la felicidad de sus hijas, les legan la responsabilidad de saber escoger marido, digamos ahora que Inés, con Alarcón, no sentirá las angustias de Porcia porque el recurso con que realiza su prueba depende directamente de un examen objetivo de los concursantes. Lo que sí sucederá es que dicho examen se convertirá para la dama en una suerte de predestinación que contradiga sus propias apetencias. Ochavo, el gracioso, en la relación que hace para explicar en qué consistirá el concurso, informa que:

Lo primero, notifica
a todo admitido amante,
que sufra la competencia
sin que el limpio acero saque,
y al que por esto, o por otro
defeto una vez borrare
del libro, no hay esperanza
de que vuelva a consultarle;

586. Capítulo IV (4.4.3.)

declara que amor con ella
no es mérito, y sólo valen
para obligar su albedrío
propias y adquiridas partes.
De manera que ha de ser
quien a su gloria aspirare,
por elección venturoso
y elegido por examen.

(373b, II)

Hasta tal extremo llegará la dependencia de Inés a los rigores del examen que, incapacitada para la resolución final, acepta lo que convengan los finalistas:

...a quien me he inclinado
padece algunos defectos
[...]
y, por el contrario, hallo
al otro perfeto en todo,
pero yo no me acomodo
con mi inclinación a amarlo.
Y así ha de ser la cuestión
en que os habéis de mostrar:
si la mano debo dar
al que tengo inclinación,
aunque defetos padezca,
o si me estará más bien
que el que no los tiene, a quien
no me inclino, me merezca.

Cada cual, pues, la opinión
defienda que más quisiere
y la parte que venciere,
merecerá mi elección,
juzgando la diferencia
cuantos presentes están,
pues con esto no podrán
quejarse de mi sentencia.

(400b-401a, II)

Sin lugar a dudas, ganará la argumentación de quien no sufre defectos, del perfecto caballero que, además resulta ser defensor del libre albedrío y de una moral naturalista muy cervantina:

Conde ¿Posible es, cruel, que intentes
contra leyes naturales
que sin amor te merezcan?

(73b-374a, II)⁵⁸⁷

A lo largo de la comedia, en apartes y monólogos, gritará sus protestas contra el método que considera tan

587. Américo Castro, *El pensamiento...*, p. 358 y ss.

más indicaciones que cumplir —«¿No dice más?/ No...» (372a, II)—. Lo fundamental de la comedia de Inés es que toda regla, toda decisión, el examen en sí, como recurso, son a voluntad de la dama. Su padre, en lugar de obligarla al juramento para que cumpla con una prueba establecida por él mismo —como le sucede a Porcia—, confía sus bienes al albedrío de la hija. Y como «siete pruebas necesita el juicio para no equivocarse» —según el estúpido del cofre de Plata de la comedia de Porcia—, por tantas otras tendrá que pasar Inés para no errar sus bodas. La sentencia que escoge su padre como testimonio de su última voluntad, según Cuervo, es:

refrán que, además del sentido recto, advierte que se mediten bien los asuntos graves antes de meterse en ellos. En el Comendador griego: «Antes que te cases, mira lo que haces, que no es ñudo que deshaces». ⁵⁸⁸

⁵⁸⁸. R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la Lengua castellana*. (Continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, p. 80a, t. II.

Porque —ahora ya habla Cervantes— «cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieran poner en estado» es que «escojan a su gusto»,⁵⁸⁹ ya que:

las obras que no se han de hacer más de una vez, si se yerran, no se pueden enmendar en la segunda, pues no la tienen; y el casamiento es una de estas acciones, y así, es menester que se considere bien antes que se haga.⁵⁹⁰

Otra cosa es que los hijos quieran domar el gusto. Llegado el clímax de la obra, en un monólogo, exclamará Inés:

Presto he pagado el delito

⁵⁸⁹. *Quijote*, I, LI, p. 545.

⁵⁹⁰. *Persiles*, lib. II, cap. VI. Asimismo, en *La fuerza de la sangre*: «Y pues el del matrimonio es nudo que no le desata sino la muerte, bien será que sus lazos sean iguales y de unos mismos hilos fabricados». En *La gitanilla*: «La prenda que una vez comprada nadie se puede deshacer della sino con la muerte, bien es que haya tiempo y mucho para miralla, y ver en ella las faltas o las virtudes que tiene».

de seguir mi inclinación,
y de hacer en la elección
consejero al apetito.
No más, amor, que no es justo
tras tal escarmiento errar.
Esposo al fin me ha de dar
el examen y no el gusto.

(383b, II)

La razón, que no el gusto. Con este fragmento, que son dardos, entre versos, Inés -Alarcón- está arremetiendo, de nuevo, contra la ecuación lopesca del arte nuevo. Y ahora ya no por motivo de un mero recurso escénico, sino por un aspecto más profundo. El enfoque con que Alarcón ofrece las directrices esenciales de la trama sitúa a Inés, desde la primera escena, predispuesta a acatar un control riguroso de los pretendientes. Nada más iniciada la comedia, el espectador cuenta con las dos fuerzas rectoras de la trama: primero, a la protagonista Inés, concluyente en su resolución:

Venid conmigo a saber,
Beltrán, lo que habéis de hacer,
que elegir esposo quiero
con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen

el examen de maridos.

(372a, II)

Y, escena seguida, se presenta a otro protagonista, el conde, que será, en el desenlace, quien acabe adiestrando la razón de la dama para que su elección sea la oportuna. Pero para llegar a ello, al principio necesita hacer gala de sus dotes del alma, y empieza dando muestras de su alto sentido de la amistad —la «santa amistad» alarconiana, otra vez, como fuerza estructurante—, dando su palabra al viejo Fernando de que hará lo posible para que el marqués, su amigo también, desista del empeño de seducir a Blanca —hija de Fernando— por no tener pretensión alguna de casarse:

No admite comparación
nuestra amistad, mas yo sigo
en las finezas de amigo
las leyes de la razón.
En esto, la tenéis vos,
y de vuestra parte estoy.

(373a, II)

Es decir, que desde su presentación, ya se ha perfilado como el candidato ideal para ser el esposo de Inés, a pesar de que la primera mitad de este acto

transcurra con el encuentro de varios galanes que quieren presentarse a la prueba de maridos. Además, esta primera muestra del alto respeto que le causa la amistad le servirá para que, llegado el momento, al espectador-lector no le sorprenda lo que el conde le propone a su amigo el marqués, tras descubrirse, mutuamente, como pretendientes de la marquesa: le sugerirá «competir, sin ofender/ las leyes de la amistad» (386b, II). Retirarse del examen por cortesía y preferencia hacia el otro lo considera, el conde un error, siendo como es un certamen tan divulgado; y el marqués, una violación, pues no se lo puede permitir a sí mismo por haberse enamorado de verdad de la marquesa.

En el tercer acto, ambos amigos, a puertas del examen final, se confiesan sus verdaderos amores, y se solicitan la aprobación recíproca de las damas a las que aman. Motivo por el que el discurso último del conde, acerca de qué es amor, favorezca, a su vez, al amigo. Pero aquí es donde se deben recordar las palabras con las que se nos presentaba al inicio de la comedia: la razón es su ley, por lo que, aunque sean amigos, lo razonable, lo que no atenta contra natura es que, si dos personas se aman —a pesar de los defectos inventados por Blanca sobre el marqués—, se unan, porque según amor:

lo que él quiere, es lo acertado,
lo que él ama, es lo perfecto,
lo hermoso, lo que él desea,
lo que él aprueba, lo bueno.

(402a, II)

¿Cabe mayor liberalidad en la concepción amorosa? Por estas «finezas» gana el examen, y tan *justamente* que, sólo un galán perfecto como él, será quien sepa renunciar al «trofeo» para concedérselo al marqués, ya que sabe el amor que Inés siente hacia su amigo. Además, argumenta que como los defectos que se le imputan al marqués fueron invención de Blanca para que no pasara la prueba, descubierta ya la verdad, el marqués queda tan capacitado para ser buen marido como pudiera serlo él mismo. Inés, ante este acto de generosidad y comprensión que le ha permitido ver coronado su gusto sin ir contra lo justo, le dice al conde: «la vida os debo» (404a, II); y, por último, al marqués:

Cuando os miro sin defetos,
¿cómo, marqués, os querré
si os adoraba con ellos?

(404b, II)

Al ser *El examen de maridos* la última comedia de caracteres que Alarcón escoge para cerrar la segunda edición de sus obras, es como si quisiera rendir un homenaje a las restantes damas de anteriores comedias. Porque Inés en ningún momento sufre ningún tipo de pugna entre su libertad e imposiciones sociales que le determinen, mientras que en otras obras aparecen mujeres que se ven obligadas a reivindicar su libertad para escoger condición o marido. Por ejemplo Anarda de *Los favores del mundo*, que se encuentra obligada a decirle a su tío:

Vos no sois más que mi tío,
y ni aun mi padre en razón
puede forzar mi albedrío:
casamiento y religión
han de ser a gusto mío.

(24b, I)

En *Las paredes oyen*, será Ana quien manifieste lo mismo:

¿Qué importa que el destino
quiera, si no quiero yo?
Del cielo es la inclinación,
el sí o el no, todo es mío,

que el hado en el albedrío
no tiene jurisdicción.

(85a, I)

Las reivindicaciones femeninas en torno a la necesidad de sentirse dueñas de su albedrío y de casarse con quien quisieran, donde cobraban más énfasis era en la novela o en el teatro. Los discurso de los moralistas reflejan, por ejemplo, que se escandalizaban más por lo que leían que no por lo que veían, puesto que en el devenir cotidiano pocos avances lograron las mujeres durante el siglo XVII.⁵⁹¹ Gaspar de Astete, por ejemplo, en su *Tratado del gobierno de la familia...*, aconseja a los padres que con prontitud decidan el estado que debían tomar sus hijas, porque éstas, si permanecían mucho tiempo en la soltería, como querían casarse «por amores»,

⁵⁹¹. Vid. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo veintiuno, 1994 (2ª), pp. 18-91.

vienen a dar en algunos disparates, como en salirseles de casa, o en casárseles ascondidamente y contra su voluntad, y aún contra su honor y autoridad.⁵⁹²

Respecto a Inés, ya hemos reiterado que hay un momento en que siente verdadero fastidio por el examen que ha ingeniado porque está dando como perfecto candidato al conde, a quien no quiere, y ella, por amores, se casaría con el marqués, aunque inmediatamente vuelva a templar su ánimo para vencer al gusto con la razón. Pero tal y como comenta Vigil, los matrimonios por amor no dejaban de ser un tema literario, ya que la mayoría de enlaces estaban condicionados por la dote, que era una «cuestión... prioritaria».⁵⁹³ Y lo cierto es que en la escena alarconiana no sucede ni una sola vez. Al contrario, sus damas crecen en pos de la imposición de su voluntad, hasta llegar a la última Inés del *Examen*

⁵⁹². Gaspar de Astete, *Taratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, Imprenta de Felipe Iunta, 1603, apud *ibíd.*, p. 192.

⁵⁹³. Vigil, *op. cit.*, p 79.

de maridos. Última porque cierra la edición de las obras de Ruiz de Alarcón; y última porque es el eslabón final de la cadena de damas que con atrevimiento han manifestado sus amores.

Inés armoniza, finalmente, su gusto y lo que es justo para su condición. Ella sola organiza su vida y su futuro, sin padre, ni hermano ni tío que la condicionen. Ella sola en la escena con su pasión y su razón, que terminan por mezclarse sutilmente «en su alma», porque «el hombre [...] es un compuesto» y no puede estar dominado sólo por una única fuerza. Con esta idea es Octavio Paz concluye sus reflexiones sobre el teatro de Ruiz de Alarcón.⁵⁹⁴ Y ciertamente es lo que le queda al espectador-lector tras finalizar el examen de maridos que Inés ha realizado.

⁵⁹⁴. *Ibíd.*, p. 39.

6.1.2. **SOFÍA DE EL ANTICRISTO: «RELIGIÓN HA DE SER A GUSTO MÍO»**

Esta dama es el segundo paradigma de la libertad y la osadía de la mujer en el universo dramático de Alarcón. Sin tanto relieve como el de Inés, Sofía está concebida como el caballero cristiano, vuelto a lo femenino, que lucha contra el mal y lo vence, muy a pesar del resto de personajes masculinos. En un capítulo anterior, ya comentamos⁵⁹⁵ que *El Anticristo* jamás había llamado la atención de la crítica, sino que, al contrario, siempre se la había juzgado como una de las peores obras alarconianas.⁵⁹⁶

A pesar de la irregularidad con que está construido este drama teológico, dijimos que Sofía destaca por ser la heroína del bien, el soldado cristiano al modo erasmista. Con ella el dramaturgo filtró su aceptación

⁵⁹⁵. Remitimos al capítulo IV (4.4.1.) en que hablamos de Erasmo en Alarcón.

⁵⁹⁶. Vid. Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], p. XXXI, t. I; Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 116-120;

del alegre y confiado cristianismo propuesto por Erasmo, y para dárnoslo a entender, vimos con qué sutileza el dramaturgo se sirve del hermano de Sofía y el gracioso. A su vez nos preguntábamos los motivos que movieron al sabotaje del estreno a dos dramaturgos tan próximos a la Inquisición, y encontramos una respuesta evidente.

Sin embargo, lo que nos quedó por decir fue algo igualmente importante, pero que, sólo después de haber hablado de las damas, podía adquirir plena significación: que el acatamiento del *enquiridion* esté representado por una mujer, es una prueba más de que solamente la fuerza reivindicativa de una voz femenina, acostumbrada a proclamar que *casamiento y religión han de ser a gusto mío*, podía dirigirse al público y a la Inquisición.

6.2. LA FIGURA DEL DONAIRE ALARCONIANA

En torno al gracioso del teatro de Ruiz de Alarcón se publicó, hace medio siglo, un artículo de Silverman⁵⁹⁷ que, si en sus primeras páginas parece fundir a los graciosos alarconianos con los que, según Montesinos,⁵⁹⁸ fueron genuina creación de Lope de Vega, al final, en cambio, defiende con entusiasmo las intuidas —dice que las hay, pero no aporta pruebas— diferencias que dicho personaje puede ofrecer bajo el ingenio de Alarcón. Este estudio, sin embargo, es más importante por lo que tiene, por un lado, de manifiesta protesta contra la línea crítica que siempre han seguido los trabajos publicados sobre Alarcón, y, por otro, por la incredulidad aconsejada respecto a las catalogaciones y las generalidades que, por encima de todo, se

597. Joseph H. Silverman, «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional», en *Critical essays...*, pp. 187-195.

598. José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

persiguen para acotar el frondoso repertorio de nuestro teatro áureo sin necesidad de atender a las preferencias ni diferencias que cada uno de los autores pueda crear.⁵⁹⁹ Dice Silverman:

ha sido necesario hacer hincapié en [...] desacreditar los conceptos erróneos que se han dejado florecer por tantos años alrededor de la obra de Alarcón. Un estudio del teatro alarconiano sin los prejuicios de estudios previos y sin el afán de adornar sus personajes anacrónicamente [...], [descubriría] matices individualizadores [...] y la actitud misma del autor hacia la vida y el arte. [...] Me parece obvio que hay sólo una verdadera solución para poder evitar la continuación de tales

⁵⁹⁹. Este es uno de los factores que impide, a buen seguro, la ampliación del tradicional repertorio que se ofrece en la enseñanza media y en los escenarios. Al respecto, vid. los interesantes comentarios y sus respectivas conclusiones que se barajaron en la mesa redonda en torno a la «Resistencia del mundo editorial y educativo a la ampliación y renovación del repertorio teatral clásico», Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. (Actas de las XV Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1992)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1993, pp. 141-144.

errores y confusiones. Debe establecerse una serie de normas y de elementos [...] [que] darán la seguridad de que los críticos de la comedia estarán teorizando "científicamente" a base de los mismos elementos fundamentales. [...] Y entonces [...], podrán dedicarse no a la mil veces repetida tarea de señalar que tal y tal gracioso [...] de fulano de tal es o no tradicional, sino a los problemas difíciles e importantes...⁶⁰⁰

Problemas que no son otros que los consistentes en «matizar mejor el sistema de reacciones, simpatías y antipatías»⁶⁰¹ que cada dramaturgo establece en relación con el canon fijado por Lope.

Para empezar, lo primero que deberemos hacer es demostrar si las exaltadas afirmaciones que Hartzzenbush se atreve a pronunciar a propósito del «carácter distintivo» del gracioso alarconiano están fundamentadas, o bien son pura deducción, por no decir *encantamiento*, a que invita la totalizadora palabra «moral» con que se envuelve la producción del

⁶⁰⁰. *Ibíd.*, pp. 192-195.

⁶⁰¹. *Ibíd.*, p. 195.

dramaturgo. Hartzzenbush resulta ser el artífice del criterio sostenido unánimamente acerca del gracioso de Ruiz de Alarcón contra el que arremete Silverman,⁶⁰² a pesar de que a éste no le diera tiempo de justificar su disconformidad. En su difundido estudio, argumenta Hartzzenbush:

Don Juan de Alarcón [...] era filósofo; falta saber si sus obras, inspiradas por la filosofía, cumplían con las condiciones del arte; si morales en su fin y originales en sus medios, contenían caracteres bien ideados y desenvueltos [...]. Él introdujo otra grande novedad para su época, modificando el personaje del criado cómico o gracioso, quitándole el carácter filosófico-bufón con que de ordinario se le representaba, y reduciéndole a ser un sirviente de confianza. Como en las obras de Alarcón entra la filosofía por base, no había necesidad de ponerla en boca de un personaje

602. «Este juicio [el de Hartzzenbusch] se ha repetido por casi cien años ya en los manuales de la literatura española, en ediciones críticas de sus comedias, en disertaciones norteamericanas sobre su técnica dramática, y en libros enteros dedicados a la vida y obra del autor», *ibíd.*, p. 187.

inferior; como el gusto de Alarcón era más escrupuloso que el de sus compañeros de arte, le repugnaba una figura que ofendía repetidas veces la ley del buen gusto; como Alarcón, en fin, buscaba la verdad en sus obras, y el gracioso, tal como solía introducirse, no era personaje verdadero, sino convencional, quería nuestro autor en las tablas como venía a ser en el mundo.⁶⁰³

Y para rebatir los desaciertos de semejante juicio, nada mejor que aportar los testimonios de criados y graciosos de Alarcón que en nada difieren de los llamados tradicionales. Como breviario de «normas» y «elementos» que nos aseguren el estar «teorizando "científicamente"» —cumpliendo con el deseo de Silverman antes de poder hablar de un novedoso tratamiento del gracioso—, recurriremos al paciente y detallado estudio de Prades⁶⁰⁴ —reconocido aún como uno de los más

⁶⁰³. Ruiz de Alarcón, *Comedias...* [Hartzenbusch], «Caracteres distintivos de las obras dramáticas de don Juan Ruiz de Alarcón», pp. XIII-XXVI. P. XVI.

⁶⁰⁴. Me refiero al libro ya citado de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva...*

completos—, en cuanto a los rasgos más significativos del criado-gracioso de la escena española del XVII.

Tenemos que aclarar, también, que nos hemos inclinado por el trabajo de Prades porque, en comparación, el libro de Montesinos se nos sugiere como más radical en sus planteamientos y, por lo tanto, demasiado genérico para ajustarlo a una norma con que confrontar otro teatro que no sea el de Lope o el de sus más próximos seguidores. Además, no estamos de acuerdo con la «deficiencia genética» —de la que Silverman, todo sea dicho, es partidario—⁶⁰⁵ con que distingue el comportamiento antiheroico del gracioso-criado respecto al de su señor, tan sólo por ser el amo noble, y él, no.⁶⁰⁶ Y con motivo lo podemos desaprobamos después de haber estado analizando un repertorio dramático como el de Alarcón en que más de una vez, como veremos, el criado lacayo y bufón demuestra tener una *noblesse oblige* interior comparable a la majestuosa nobleza exterior del propio rey; teatro, el alarconiano, en que,

⁶⁰⁵. Silverman, «El gracioso...», p. 189.

⁶⁰⁶. Montesinos, *op. cit.*, pp. 68-70.

precisamente, se emprende una cruzada, mediante el carácter recurrente del "amigo", contra las obligaciones que imponía el concepto del honor.

Pero es que conforme Montesinos profundizó en su línea de investigación, llegó a radicalizarla todavía más, hasta el extremo de aducir que el criado, separado de su señor, no tiene vida. ¿Cómo explicar, entonces, a aquellos criados que sin ellos quienes no tendrían vida serían sus señores? Sin afán alguno de reconducir el asunto según intereses ajenos a lo que dicen en sí los textos, recordemos que Alarcón trabaja con algunos galanes que actúan a tenor de las direcciones escénicas de sus criados y que, también, alguno de ellos, incluso desiste de la tentación de suicidarse gracias, precisamente, al criado. Aunque, antes de proseguir con las sugestivas peculiaridades de los graciosos y criados de Ruiz de Alarcón, cumplamos con lo propuesto anteriormente: demostrar la filiación que guardan con el tipo tradicional y, de paso, borrar la sombra de «extrañeza» que ha perseguido, a su vez, a la figura del donaire alarconiano.

6.2.1. ESTIRPE TRADICIONAL

A diferencia de galanes, damas, padres, hermanos, reyes y tiranos..., el gracioso es uno de los personaje-tipo mejor tallados por los dramaturgos de la Comedia Nueva. Incluso llega a alcanzar «un relieve que sobrepasa al de los demás personajes». ⁶⁰⁷ Se recrearon en él de tal manera que, a pesar de su tipología, en su actuación siempre se sorprenden matices originales, bien por una nueva función dramática ingeniada para él o por sus chanzas. Resulta lógico que así sea si se considera que, al fin y al cabo, es la figura del donaire, la que hace mofa de las intrigas que configuran la trama, y que tiene encomendada la misión «estrictamente funcional» —según Lázaro Carreter— ⁶⁰⁸ de desmitificar —a pesar de

⁶⁰⁷. Prades, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁰⁸. Fernando Lázaro Carreter, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», R. Doménech (ed.), El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 33-48; p. 45.

algunos estudiosos—⁶⁰⁹ el universo de mitos y creencias con que se idealiza la sociedad a la que precisamente sirve. En definitiva, son los graciosos, en el sentido literal de la palabra, porque rompen con *burlas* las supuestas veras de los ideales que conforman la acción dramática.

Obligada desmitificación, por otra parte, impuesta por una tradición que les ha dotado de un sentido eminentemente práctico de la existencia, junto a una concepción de la realidad aferrada al momento y a las necesidades presentes. Sancho, por ejemplo, criado de Arseno en *El desdichado en fingir*, se lamenta de la locura de amor de su señor por lo que tiene de paralizante ante la existencia: «Triste vida es la de un loco, / que está todo el día holgando / solamente imaginando» (250a, I). Respecto al pragmatismo de los graciosos, nos comenta Ruiz Ramón:

⁶⁰⁹. Remito al siguiente apartado, en el que comentaremos los distintos criterios que defienden y confunden el talante «acomodaticio» del gracioso con una falta de crítica ante la sociedad para quien presta sus servicios.

es a manera de un espejo puesto por el dramaturgo en la «comedia» [...] para dar [...] no una imagen genérica, y por tanto intemporal, de la vida humana, sino una imagen histórica y, por tanto, radicalmente temporalizada.⁶¹⁰

La primera característica que Prades considera que debe fijarse para los graciosos es la de ser «servidor fiel»:

creemos que éste es el primer y más importante atributo: la fidelidad a su señor. Esta fidelidad obtiene una reciprocidad inmediata que se traduce en elevar el criado al grado de *confidente* de su señor.⁶¹¹

Varios graciosos ofrece el repertorio alarconiano que son fieles confidentes de sus señores. En *La industria y la suerte*, Juan, abatido ya, sabe que sólo cuenta con la ayuda de su criado Jimeno, el único que,

⁶¹⁰. Ruiz Ramón, *Historia del teatro...*, p. 140.

⁶¹¹. Prades, *op. cit.*, p. 110.

entre tanto tracista, es incapaz de traicionarlo. Leamos cómo el señor solicita su consuelo y consejo:

Jimeno, yo soy perdido.
Cierto es mi daño, Jimeno,
cuanto sucede me quita
la esperanza del remedio...

Jim. ¿Por qué, señor?

Juan Porque Sol,
necia de amor y de celos,
con Blanca ha de procurar
descomponer mis intentos.

[...]

Mil confusiones me anegan.
Aconséjame, Jimeno,
que yo, entre celos y amor,
imito ya al marinero...

(55ab, I)

Tristán, en *El desdichado en fingir*, es uno de los que más consejos debe darle a su señor por lo arrogante y torpe que es a la hora de moverse en la corte y conquistar sus amores. El gracioso llega incluso a explicarle el arte de amar ovidiano, por lo que Persio necesitará que su sirviente esté siempre escondido para que escuche y espíe sus palabras y comportamiento, y pueda comprobar si cumple o no con sus aleccionamientos.

Tristán, exigente y con cariño filial, se somete a todas los caprichos del galán con la esperanza, eso sí, de que su señor actúe según sus consejos y, de esta forma, logre sus propósitos:

Per. Escóndete donde veas
si sigo bien tu lección,
que hoy tendrá fin mi pasión.

Tris. Mira que prudente seas,
que entrar su padre podría
y fuera un trance cruel.

[...]

Aparte [y oculto]

¡Qué bien sigue mis lecciones!

[...]

¡Más sabe que le enseñé!

(254b-255ab, 1)

Nunca el gracioso leal perderá ocasión de recordarle a su señor la fidelidad que le profesa, como Redondo en *Mudarse por mejorarse*:

Red. ¿Qué he de hacer deste papel?

Garc. Entra conmigo, y procura,
para darlo, coyuntura,
que está mi remedio en él.

[...]

Red. De mí, señor, te confía,

que no hay del Ganges al Istro
sirviente de mi cuidado.
Más secreto y recatado
seré que un recién ministro.

(186b, I)

Fidelidad que convierte al gracioso en cómplice de su señor por el afecto, sobre todo, que siente hacia él. En este sentido es ejemplar el Beltrán de *Las paredes oyen*, quien, de tanto ver lamentarse a Juan de su propia fealdad —causa por la que Ana lo desdeña—, intercede por él ante la criada de la dama, suplicándole que ayude al galán agasajándolo delante de su señora (78b, I). Y es por este sentimiento por el cual el gracioso es capaz de ingeniar trazas, disfrazarse y mentir, con tal que el señor vea cumplidos sus propósitos: «Con una traça sospecho/ que tendrás tiempo y lugar,/ señor, para conquistar/ de Blanca el esquivo pecho» (275a, II). Valgan estos versos de Tristán, dirigidos a Juan en *La prueba de las promesas*, como testimonio del ingenio del gracioso puesto al servicio del galán porque, según el repertorio analizado por Prades, el criado —nos dice—:

no es [...] un confidente pasivo que se limite a escuchar y aconsejar; es el hombre de confianza del galán que participa en todas sus aventuras. [...] En

situaciones semejantes, duelos, entrevistas nocturnas peligrosas, etc., se encuentran los graciosos [...]. Esta absoluta comprensión entre criado y señor ocasiona con frecuencia un inevitable paralelismo de las acciones de ambos.⁶¹²

Inventiva, la del gracioso, con la que ayuda a su señor porque él sabe, por la distancia con la que lo observa todo en el escenario, que «vivir, y trampa adelante, / es en la corte refrán» (9b, II), como se lo dice Campana a su don Diego en *Los empeños de un engaño*. De hecho, se convierten hasta en directores escénicos del despliegue de la trama, como Campana mismo o Lucía en *La prueba de las promesas*. Hermenegildo, en su libro sobre los juegos dramáticos de los graciosos, desde su nacimiento a la madurez del Seiscientos, nos dice:

«juegan al juego» de decir las verdades tan necesarias para la renovación y la animación de la vida petrificada de quienes marcan las pautas del

⁶¹². *Ibíd.*, p. 112. Prades advierte que Montesinos en su estudio ya puso especial énfasis en el análisis de esta característica de la relación gracioso-señor.

comportamiento social [...], convertido así en un eficaz «director de escena», en un organizador de los espacios dramáticos y de los enfrentamientos entre los habitantes de unos y otros.⁶¹³

En el caso de Campana, dirige la escena desde el momento en que empieza a instruir y reconducir a Diego en su modo de actuar, a indicarle el momento en que debe hacerlo. A la vez, oculta las verdades —que sólo él conoce— mientras le interesa, en función del protagonismo de su señor. Da las órdenes de las salidas y entradas de los personajes; en soliloquios o apartes, a modo de acotaciones, introduce escenas que se van a representar (17ab-18b, II).⁶¹⁴ Inés, la criada, a su vez

⁶¹³. Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1995, p. 283.

⁶¹⁴. La comedia del XVII, alejada del clasicismo, se esforzará por crear representaciones que impliquen al espectador para hacerle vivir la ilusión de su participación. Además, con el aparte se apuntala aún más la técnica del paralelismo, ya que, si por un lado son duales los grupos de personajes con sus intenciones, y lo es,

y paralelamente a Campana, lo emula como apuntadora (8a, II).⁶¹⁵ Por su parte, Lucía, en *La prueba de las promesas*, a petición de su señor será también la directora de la comedia y la artífice del amor entre Blanca y Enrique.

Aunque el gracioso no se separe jamás de su amo, muy a menudo, en cambio, es su contrafigura. El galán nunca piensa en comer, ni en dormir, sino que, enajenado por amores y duelos, vive pendiente de citas; de cartas de amor que prometan nuevas citas; de rivales a los que desafiar; de enredos y patrañas que los celos de otras damas y galanes ingenian para construirle un laberinto

también, la escena a la que pertenece el aparte, éste, al tiempo, abre una fisura en la representación con un discurso paralelo a lo representado. Esta característica podría ilustrar parte del sentido de lo «desbordante» con que Orozco describe la teatralidad barroca. Cfr. Emilio Orozco, *Introducción...*, p. 232, vol. I.

⁶¹⁵. Prades ofrece suficientes ejemplos con que comprobar que gracioso-graciosa ejercen las mismas funciones dramáticas y, por consiguiente, comparten los mismos atributos. Vid. *ibíd.* pp. 125-131, 154-156; 174-175, y 238-241.

donde se pierda y abandone sus pretensiones de enamorado; es decir, pendiente de maledicencias y traiciones de todo tipo. El gracioso se verá entremezclado en todas estas peripecias, como dijimos, pero, a veces, las sufrirá, cuando no con ironía e ingenio, con humor y un desentenderse de los enredos a costa de chistes y simplicidad. Ante penas causadas por desamor de las que se lamenta el galán, nos podemos encontrar al gracioso riéndose y ensalzar —con dos versos tan solo— la buena comida y el buen vino como los únicos motores que mueven el mundo. En *Las paredes oyen* de Alarcón, amo y graciosos nos ofrecen dos tercetos en que quedan contrastados ambos modos. Juan, el galán, es quien empieza con sus quejas de amores:

Juan ¡Triste donde es el no esperar forzoso,
 donde el desesperar es la vitoria,
 donde el vencer da fuerza al enemigo!

Beltrán ¡Triste donde es forzoso andar contigo,
 donde hallar qué comer es gran vitoria,
 donde el cenar es siempre de memoria!

(38c, I)

El dormir y el dinero son otras de las preocupaciones de este personaje tipificado. Hernando,

el gracioso que Alarcón crea para *Los favores del mundo*, nos lo dice, por cierto, de manera bien explícita, en un aparte tras haberle ordenado su señor un menester:

García Hernando [...],

a Anarda

te encargo.

Hern. ¿Estaré velando?

Gar. Nunca tan necio has estado.

Her. ¿Y dormir?

Gar. Dormir de día.

Aparte

Her. Temprano, por vida mía,
en el uso hemos entrado.
¡Alto!, somos de palacio:
trasnochar, ir a dormir
al amanecer, vivir
de prisa y morir despacio.
Si el cielo no lo remedia,
la sátira encaja aquí.

[...]

¡Cuál a la corte pusiera
algún poeta, si el caso
y el lacayo en este paso
de la comedia tuviera!
¡Cuál pusiera yo a su Alteza!,
¡qué libremente le hablara,
y qué poco respetara
su poder y su grandeza!
Luego, me apartara dellos

cuando a graves cosas van
él y mi amo, y don Juan.

[...]

Y estando en lo más famoso,
grave, fuerte y apretado,
saliera el señor criado
con un cuento muy mohoso,
o una fábula pueril
de la zorra y el león,
y la más alta cuestión
concluyera un hombre vil.

(18b, I)

Respecto al dinero, aprovecha cualquier situación propicia para conseguirlo. Y ,si no puede ser dinero, alhajas. Aunque para él nada tiene que ver este interés con la fidelidad que guarda a su señor. Él es pedigüño, pero tanto con el amo como con los enemigos de éste, pues su máxima es sacar provecho tanto de la amistad como de la enemistad.⁶¹⁶ Turpín, el gracioso y criado de Aurora en *La amistad castigada*, da una sobrada muestra de su codicia en los versos que vamos a transcribir, en

⁶¹⁶. Prades, *op. cit.*, pp. 117-118.

los que reconoce venderse al mejor postor por alcanzar los «favores» de su señora, en este caso:

Mal haya, dijo un juglar
de buen gusto y gracias lleno,
quien tiene dinero ajeno
y se acuesta sin cenar.
Y el que quiere ser esponja
de algún señor, haya mal
si no lo hace liberal
a costa de una lisonja.
Y mal haya el que perdió
la ocasión de enriquecer
teniendo hermana o mujer,
o hija hermosa. Aquí entro yo.
Cubra el Siciliano suelo
de amantes de Aurora amor,
que a todos igual favor
he de vender, ya que el cielo
dueño tan bello me dio.
Porque nos hemos de hallar,
si el tiempo dejo pasar,
ella vieja y pobre yo.

(85a, II)

Chichón, en *El tejedor de Segovia*, no duda ni un momento en aceptar la oferta que le hace el conde para que sea su sirviente, a pesar de ser el enemigo de su primer amo:

Confusiones de palacio...
¡Turbado muevo los pies!,
que a penas tus puertas vi,
cuando mi ciega ambición
tropieza en una traición
contra el dueño a quien serví.
Mas, ¿por qué traición la llamo
si es forzoso a toda ley
hacer lo que manda el rey
y el conde que ya es mi amo?
Bien me puede el tejedor
perdonar, si por dos mil
y una vara de alguacil,
y privar con tal seño,
sus obligaciones dejo,
que en mucho menos que yo
Judas a Cristo vendió...

(251b, II)

A decir verdad, Chichón ha sido engañado por el conde, puesto que le ha dicho que el rey también ordena que pase a ser su servidor. Por lo que su lealtad hacia el tejedor no queda tan maltrecha.

La prueba de las promesas brinda otro ejemplo de codicia con Lucía, graciosa y criada de Illán. Ella consiente en servirle fielmente para que los planes del

señor den sus frutos, pero no deja de reconocer que lo hace por dinero:

...da el negocio por hecho,
que tantas doblas, ¿qué pecho
de bronce no doblarán?

(275a, II)

Como también por una cadena da palabra de lealtad, simultáneamente, a los planes de Enrique:

Enrique Publique esta cadena, mi Lucía,
 Dale una cadena
 la que pones con eso al alma mía.
Lucía Inclinas firme y liberal obligas.

(298c, II)

Lo que salva a la criada de la traición a su señor es que don Enrique resulta ser, precisamente, el galán con quien Illán quiere desposar a su hija, por lo que Lucía, sin remordimiento alguno, se sirve de la ocasión.

La amistad castigada, drama político en que todo se mueve por intereses individuales enmascarados con cargos y provechos sociales, comprende una escena muy similar a la última que acabamos de mostrar con Lucía. Esta vez, el gracioso es Turpín y el dadivoso galán, Ricardo:

Ricar. ...dame esos brazos.

Turp. Cuando del bien que codicias
te he dado nuevas, albricias
esperaba, que no abrazos.

Dale una sortija

Ricar. Esta piedra, en quien vencido
se vé el farol celestial,
no es premio, sino señal
de mi pecho agradecido.

Turp. Esto han de hacer los amantes
para hacer hablar los mudos,
que escudos vencen escudos,
diamantes labran diamantes.
¿Qué secreto, qué misterio
no sabrás con medio igual,
si la mano liberal
tiene en las almas imperio?

(82a, II)

Otro aspecto que Prades considera muy «interesante» y «curioso» son las críticas que el gracioso vierte sobre la comedia y las costumbres en torno a la tradición teatral:

el gracioso se erige en censor de la comedia, y cuando menos lo esperamos, en medio de sus burlas, lanza unas alusiones críticas a la convención teatral en la que él mismo está participando. Es

como si, de pronto, se escapase del escenario y corriera a sentarse entre los «mosqueteros» del patio de comedias.⁶¹⁷

Sin lugar a dudas, esta característica reafirma el talante desmitificador del gracioso porque, al situarse fuera de la escena, es como si quisiera descubrir toda maquinación teatral.⁶¹⁸

⁶¹⁷. *Ibíd.*, p. 122-123.

⁶¹⁸. Después de este comentario es inevitable no recordar parte del ensayo que escribió Orozco «Sobre el punto de vista en el Barroco». Ya sabemos que sus referencias al arte pictórico buscan siempre en sus páginas la correspondencia con el arte literario, por lo que, el referido espíritu innovador del movimiento barroco quedó reflejado, igualmente, en la escena teatral; en el caso que nos ocupa, encarnada en la característica del gracioso que acabamos de comentar. Dice Orozco:

la figura [...] deja de ser algo aparte y limitado en sí mismo, necesitando por el contrario de un término más en que se pose la mirada, término que está precisamente fuera de la superficie del lienzo. De aquí que [...] el cuadro barroco [...] no resulta "como un trozo del mundo con existencia propia, sino como un espectáculo que pasa, y en el

Y tal hacen Redondo, Tristán y Hernando en *Mudarse por mejorarse*, *La prueba de las promesas* y *Los favores del mundo*, respectivamente:

Red. Desdichados y dichosos
no los hace el merecer,
pues hemos venido a ver
disparates venturosos.
[...]

cual el espectador tiene la dicha de tomar parte unos minutos". [...] En la literatura encontramos un sentido paralelo precisamente en los géneros más propiamente barrocos: en la novela picaresca y en el teatro. [...] En alguna escena entera un doble sentido de los versos sólo se alcanza por otro personaje y el público. [...] En suma, cuenta el [artista] con el espectador de su obra: con un plano más fuera de la superficie...

Motivo por el que el gracioso descubre al público el juego escénico y teatral. Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 7-8. Véase, también, Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1984, y el artículo de Susana Hernández Araico, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprévue*, 1 (1986), pp. 61-73.

Comedia vi yo llamada
de los sabios extremada,
y rendir la vida al quinto.

[...]

Representante afamado
has visto, por sólo errar
una sílaba, quedar
a silbos mosqueteado.
Y luego acudir verías,
esta Cuaresma pasada,
contenta y alborotada,
al corral, cuarenta días,
toda la corte, y estar
muy quedos papando muecas,
viendo bailar dos muñecas,
y oyendo un viejo graznar.

(178ab, I)

Tristán, en *La prueba de las promesas*, llegado el cierre de la comedia, reconoce la ruptura que, respecto a la tradición, elabora Alarcón a propósito de su condición:

Tris. Seré el lacayo primero
que se casa en la comedia
no casándose su dueño.

(304b, II)

Y bien dice Tristán, ya que, en cuestiones de amor, hay una tendencia que el gracioso, deliberadamente, no quiere imitar de su señor, puesto que tiene un concepto negativo del matrimonio. Para él, el casarse, sólo comporta incomodidades y molestias. Por lo tanto, aunque con frecuencia galantea a criadas, rehuye cualquier vislumbre de solución matrimonial, para lo cual le basta el recurso poderoso de sus burlas. El amor que pueda surgir entre el gracioso y la criada es fruto del mutuo servicio a sus señores, lo que ocasiona entre ellos dos un humor y una complicidad «que se traduce en burlas y donaires». ⁶¹⁹ El gracioso siente placer en jugar a que se enamora y enamorar, a pesar de que —como no podía ser de otro modo— su amor es contrario al platonismo y las largas esperas. ⁶²⁰ El suyo es carnal, rápido en apetecer y olvidar, atrevido, forjado al calor de abrazos y

⁶¹⁹. Prades, *op. cit.*, p. 129.

⁶²⁰. Vid. el estudio que Beysterveldt dedicó —aunque centrado en Moreto— al contrapunto gracioso-galán en lo tocante al amor en la Comedia Nueva: Antony Van Beysterveldt, «La inversión del amor cortés en Moreto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283 (1974), pp. 88-114.

pellizcos, de bofetadas, romancillos y refranes pícaros que las criadas le propinan para burlarse de quien se burla de todos.

A pesar de que el gracioso sea un personaje tipificado con «una convención teórica perfecta»,⁶²¹ parte de ella está enraizada hondamente en las circunstancias sociales que, realmente, conformaban la extracción social que representa la figura del donaire.⁶²² Consecuencia de esto es la variedad de oficios que puede desempeñar, porque podemos encontrar que la figura del gracioso la realiza no necesariamente el criado del galán, sino un pastor rústico, un soldado o un estudiante.⁶²³ Incluso puede ser también que, además de la función de criado, al gracioso se le adorne con el atributo de escudero, como Hernando en *Los*

⁶²¹. Prades, *op. cit.*, p. 123.

⁶²². Miguel Herrero en «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, XXV (1941), pp. 46-78, afirma para concluir su artículo que «el criado [...] era un hecho real de la sociedad española del Seiscientos», p. 78.

⁶²³. Prades, *op. cit.*, p. 122.

favores del mundo. Alarcón, a su vez, se servirá del resto de oficios para sus graciosos.

En calidad de estudiante encontramos a Zamudio de *La cueva de Salamanca*. Mientras dura el primer acto, su función dramática es «simplemente instrumental»,⁶²⁴ a medio camino entre el simple o bobo y el bufón. A partir del segundo acto, en cambio, cuando los juegos de traviesos estudiantes se han convertido en conflictos con la justicia, y la magia, por otro lado, se ha apoderado de las escenas de humor de la comedia, Zamudio empieza a ejercer de criado cómplice de don Diego.

Herrero apuntó que el criado confidente del teatro del siglo XVII llega a los extremos de lealtad que hemos estado refiriendo por su origen universitario. Y como «aquiescencia» de este origen considera las referencias al latín que hacen «constantemente» los graciosos,⁶²⁵ —entre otras razones, porque les permite hacer divertidos juegos de palabras—. Estudiantes no aparecen más entre las obras de Alarcón, pero Tristán, en *El*

624. Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 284.

625. Herrero, *op. cit.*, p. 63.

desdichado en fingir, criado fiel y consejero de don Persio —como ya demostramos—, le reconoce a su señor lo siguiente:

Per. Diestro estás. Por Dios que envidio
lo que de arte de amar sabes.

Tris. Ni me envidies, ni me alabes,
sino al ingenioso Ovidio,
de quien lo dicho aprendí.
Que, aunque en servir he parado,
mi latincillo he estudiado...

(254a, I)

Graciosos simples y bobos lo son Balán en *El Anticristo* y Chichón en *El tejedor de Segovia*, pero ejercen una función dramática que necesita de esta simplicidad para llegar a trascenderla. Al analizar la primera de estas comedias, matizamos tanto el género en que Casaldüero clasifica la obra, como sus comentarios respecto a Balán.⁶²⁶ Y le rebatíamos, en concreto, que Alarcón recurriera al gracioso movido por intereses

⁶²⁶. Vid. capítulo V, 5.8.: «Una excepción: lo dramático de la predestinación».

estilísticos.⁶²⁷ Argumentamos que, en ese caso, a Alarcón le interesa un gracioso simple y bobo para que el mensaje evangélico de que sólo los puros de corazón entrarán en el Reino de los cielos se realice. Sin embargo, sí que son certeras las palabras de Casalduero cuando reconoce que de la figura del gracioso, en general, «lo que cuenta es que siempre, de una manera o de otra, sirve de apoyatura y sostén».⁶²⁸ Tal es el caso de Balán respecto a Sofía, auténtico caballero cristiano. E igualmente sucede con Chichón respecto a su señor, el fingido Pedro Alonso.

Dijimos que el *El tejedor de Segovia* era un drama de honor con que reflexionar, precisamente, sobre las acciones a las que obligaba tal concepto.⁶²⁹ Y en este drama que se despliega, Balán desempeña el papel, desde su simplicidad, de apoyar el mensaje que se lanza desde la obra: sólo la razón y el ejemplo en la acción

627. Casalduero, «El gracioso de *El Anticristo...*», p. 210.

628. *Ibíd.*

629. *Vid.* capítulo V, 5.7.1.: «*El tejedor de Segovia*: el honor como propulsor de la marginalidad».

confieren la verdadera honra a un hombre. Él, que abandona a su señor —no olvidemos que porque es engañado— para servir a quien es su enemigo, al final merece el perdón de su primer amo por la valentía con que defiende el orden social por encima de servilismos particulares, ya que la villanía y la simpleza puede desaparecer «bajo el sentido de la acción».⁶³⁰

En cuanto a pastores rústicos, tenemos a Coridón en *El dueño de las estrellas*. Es muy significativo que Alarcón se sirva de este tipo de gracioso cuando uno de los temas que sostienen la obra es la confrontación del mundo cortesano frente a la aldea. Efectivamente, Coridón representa el mundo de la aldea en la tragedia, del que formará parte, a su vez, Licurgo, el héroe, ya que en ella se refugia cuando es perseguido por las intrigas cortesanas. Situación paralela se da en *Los pechos privilegiados*, con la diferencia de que en este drama, Jimena, aunque villana, no es la graciosa, sino la protagonista, el pecho privilegiado gracias al que se

⁶³⁰. Casaldueiro, «El gracioso de *El Anticristo...*», p. 210.

vence la mezquindad cortesana por ser representante de la aldea, de las fuerzas naturales.

Con esta función que Alarcón confiere a Coridón, y podemos decir que también a Jimena —salvando la diferencia del protagonismo—, el dramaturgo demuestra ser conocedor de la tradición teatral, porque en nuestro teatro primitivo el pastor rústico ya tenía entablada una relación dialéctica, de oposición, con el caballero, como muy bien quedó demostrado en un estudio que Díez Borque dedicó al respecto.⁶³¹ Podríamos decir que, en el caso de Ruiz de Alarcón, el «pastor objeto»⁶³² del teatro primitivo ve renovada su eficacia teatral por la moderna valoración y confrontación de la naturaleza

⁶³¹. José María Díez Borque, *Aspectos de la oposición «caballero-pastor» en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente)*, Burdeos, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1970. Remitimos, también, el trabajo posterior que publicó Alfredo Hermenegildo, «La oposición [caballero/pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», *Dispositio*, 13 (1988), pp. 197-207.

⁶³². Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, pp. 36-65.

frente a la civilización que inició Nicolás de Cusa.⁶³³ Y Alarcón se vale de este personaje para dar testimonio de proseguir la búsqueda que el siglo XVI emprendió en pro de las virtudes naturales y que condujo, precisamente, al menosprecio de la corte y a la alabanza de la aldea.⁶³⁴

Por último, nos queda por nombrar al soldado Pimienta de *La manganilla de Melilla*, que comparte la dimensión burlesca con el judío gracioso de la comedia. Pero lo más relevante es que quien encarna la función desmitificadora es precisamente el judío, el escogido como «gracioso» por Alarcón. Si a propósito de las damas dijimos que sólo ellas podían defender creencias que en boca de galanes hubieran escandalizado —pensamos en Sofía—, con este judío, indiquemos que sólo de él se podían escuchar lamentos contra la obstinación por la

⁶³³. Vid. Castro, *El pensamiento de Cervantes...*, p. 158 y el sugestivo recorrido que esboza, hasta llegar a Nicolás de Cusa, en nota a pie de página número 3.

⁶³⁴. *Ibíd.*, pp. 178 y 181. Profundizamos en torno a la aceptación alarconiana de la propuesta del humanismo en los capítulos IV (4.3), V (5.6.3.) y VII.

limpieza de sangre, que, de haber sido proclamados por *cristianos*, hubieran sido sospechosos de herejía.⁶³⁵

En suma, los graciosos, con palabras de Hermenegildo:

suelen tener una fuerza teatral tal que ocupan un espacio tan considerable como el héroe y se ven cargados, en numerosos casos, de una masa textual igual o superior a la de los protagonistas. La comedia del Siglo de Oro acogió en su seno ese carácter lúdico que inunda la figura del gracioso y organizó así sus propios espacios teniendo en cuenta la cuarta dimensión, [...] la paródica, que permite descubrir las fallas del sistema dominante.⁶³⁶

O como concluye Prades:

⁶³⁵. Remitimos al capítulo VIII, 8.1. Volvamos a recordar la poca importancia que, bajo voz, daba el conde-duque de Olivares a la rancia o nueva sangre que de cristiano se tuviera, y que argumentamos en el capítulo III, 3.1., p. 170.

⁶³⁶. Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 284.

en conjunto es puro tipo literario, por eso se nota más ese brusco tirón que da de la realidad [...] cuando se quiere erigir en crítico.⁶³⁷

Protagonista imprescindible del teatro español del siglo XVII, el gracioso lo que encarna, en sí, de manera arquetípica, es el sello distintivo de la literatura española: el «realismo»:

nuestro realismo insobornable [...] no se condensa en ninguna fórmula, no es una teoría. Al revés [...]. Cruza por toda nuestra literatura, hasta por allí donde menos se le creyera entremetido. [...] Marca con su ritmo el hablar, el callar de nuestro pueblo en su maravillosa cultura analfabeta [...]. En el realismo van envueltos tanto la forma del conocimiento como la forma expresiva, como los motivos íntimos, secretos, de la voluntad. Lograr entreverlo sería vislumbrar el horizonte máximo de nuestra vida. Hagamos referencia por el momento solamente a lo más ostensible de este realismo: "el predominio de lo espontáneo, de lo inmediato".⁶³⁸

637. Prades, *op. cit.*, p. 123.

638. Zambrano, *op. cit.*, p. 33.

Hasta aquí, el Ruiz de Alarcón que participa de manera clarísima en la tipología del gracioso de la Comedia Nueva, por lo que cualquier generalización que se haga sobre sus «criados filósofos» —como los denominó Hartzzenbusch— traicionará esta raíz tradicional de la que nace y de la que Alarcón se sirve continuamente a la hora de tallarlo. Pero nos queda por comprobar lo que realmente importa: el uso que de esta figura hace el dramaturgo en función de su propuesta dramática y de las aportaciones que introduce en el arte de hacer comedias en el XVII.

6.2.2. LA ORIGINALIDAD DEL «GRACIOSO» EN ALARCÓN

«Los personajes de la Comedia barroca *no se dividen en nobles y plebeyos*»,⁶³⁹ socialmente hablando, sino en espíritus que merecen uno u otro nombre sea cual sea su función dramática y el estamento que representen. Esta

⁶³⁹. Casaldueiro, «El gracioso de *El Anticristo...*», p. 210.

afirmación de Casaldüero contradice de pleno la naturaleza antiheroica de los graciosos que defiende Montesinos y que referíamos cuando empezamos a hablar de ellos:

[Los graciosos son grotescos] en contraste con otros personajes graves que representan otra moral de la que aquéllos profesan, y [que] la representan por comportarse con arreglo a los imperativos del alma noble. [...] Un gracioso es gracioso [...] porque carece de nobleza.⁶⁴⁰

Bien es cierto que Casaldüero brinda, a modo de conclusión, aquella frase para justificar que Alarcón redima a Balán en *El Anticristo*. Pero nos tenemos que hacer eco de ella porque ilustra, de igual forma, las conclusiones que vamos a extraer del gracioso propiamente alarconiano. En principio, dice mucho que, de una sola obra, pueda deducirse lo que, en definitiva, caracteriza la visión o función que nuestro dramaturgo proyecta sobre sus graciosos. Originalidad que, por otro

⁶⁴⁰. Montesinos, *op. cit.*, p. 310.

lado, se ha confundido con atributos —como por ejemplo, el de la lealtad o la confianza que sostiene con el señor— comunes a la arquetípica figura del donaire. De ello se quejaba Silverman, y nosotros acabamos de demostrar en el anterior apartado que, efectivamente, existe la raíz tradicional tal y como suponía el crítico.

Brenes, sin embargo, en su libro sobre «el sentimiento democrático» en el teatro de Ruiz de Alarcón, escogió como uno de los abanderados más peculiares de la *democracia* dramática —que, según ella, crea Alarcón para sus personajes— al gracioso,⁶⁴¹ no sin antes haberlo identificado con el criado. Es decir, sin hacer distinción alguna entre criado y gracioso, ni entre éste y los distintos oficios que pueda ejercer. Brenes empieza su argumentación con fragmentos de diferentes críticos a propósito del *gracioso* tradicional, para, a continuación, decir:

⁶⁴¹. Brenes, *op. cit.*, pp. 134-184.

el criado de Alarcón no es el criado convencional, picaresco, vulgar [...]. Sus criados no apoyan la manera de pensar del bajo pueblo, ni es su moral groseramente realista, ni son sus bromas plebeyas. El autor ennoblece al criado y eleva su condición [...] presentando, en lugar de criados desvergonzados, bribones y licenciosos, criados virtuosos [...], inteligentes y discretos y hasta criados instruidos que han estudiado latín [...].⁶⁴²

Como se puede comprobar, no se repara en las características tan dispares que conforman el tipo del gracioso y que tanto Prades como recientemente Hermenegildo, por ejemplo, han rastreado para poder establecer una teoría de la figura del donaire. En el anterior apartado, vimos que, junto al cariño y la fidelidad al señor, en el gracioso se puede conjugar cierta picardía que le haga prestar favores, a cambio de dinero, a quien sea, o que su ejercicio de gracioso no tiene por qué estar reñido con nociones de latín. Por lo tanto, estos contrastes pueden ser destacados en cada comedia según la función que en ella tenga que ejercer

⁶⁴². Brenes, *op. cit.*, pp. 136-137.

el gracioso. Además, no hay que olvidar que Alarcón parte del imperativo del arte nuevo de Lope, a pesar de las modificaciones que introduce para poder expresar su intención dramática: «era natural que de vez en cuando diera gusto al público ofreciéndole lo que éste le pedía». ⁶⁴³ Mejor decir que era natural que el dramaturgo recurriera a la figura del gracioso convencional si escribía para el escenario de la Comedia Nueva, al margen del propósito de su ingenio.

Y corregimos a Jiménez Rueda porque de él bebe, directamente, Brenes para argumentar la dignidad del criado de Alarcón; recurre, incluso, a los mismos motivos y ejemplos. ⁶⁴⁴ En Jiménez Rueda aparece ya la confusión entre la función del gracioso y la del criado, sin reparar que, no siempre, coinciden. Abre el capítulo dedicado a los criados del teatro alarconiano, citando unos versos de Encinas de *Ganar amigos*, en que el gracioso comenta que el servir o tener servidores no es

⁶⁴³. Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 223.

⁶⁴⁴. Cfr. *Ibíd.*, pp. 219-224 y Brenes, *op. cit.*, pp. 134-145.

un don de la naturaleza, sino de fortuna, e, inmediatamente, nos comenta:

he aquí un concepto claro, preciso y muy digno de Juan Ruiz de Alarcón sobre el criado de la comedia española que se distingue del que otros autores ponían en la práctica al escribir sus obras. El criado es un personaje fundamental en el teatro español [...]. Su misión no es servir y ayudar al amo, sino actuar de contra figura.⁶⁴⁵

En primer lugar, quien es «fundamental» es el gracioso, no el criado.⁶⁴⁶ Por otro lado, el hablar del criado como si se tratara del gracioso en el caso del teatro de Ruiz de Alarcón —al modo como empezó a hacerlo Hartzzenbusch— es no haber entendido el premeditado uso que el dramaturgo hace del uno y del otro. Por último, Encinas, en *Ganar amigos*, no es el criado, sino el gracioso. Y es esta distinción la que tiene que ser la piedra angular de cualquier consideración que se quiera hacer en cuanto a los graciosos de Alarcón. Si

⁶⁴⁵. *Ibíd.*, p. 219.

⁶⁴⁶. *Vid. Hermenegildo, Juegos dramáticos...*, p. 284.

prosiguiéramos con citas de estudios dedicado al respecto, comprobaríamos que lo único obtenido sería un mayor número de ejemplos que reafirman las imprecisiones con que se ha abordado los destellos de originalidad que, en una primera lectura de las comedias, los graciosos-criados de Alarcón dejan entrever.

Por nuestra parte, hemos analizado el gracioso de su teatro en función del proceso que sufre el galán protagonista, y que se ha estudiado en la presente tesis como el núcleo significativo del arte dramático alarconiano. Como resultado, se han obtenido unas conclusiones reveladoras, sobre todo, porque son consecuentes respecto a la pauta con que hemos descrito, precisamente, dicha evolución del galán.

Una de estas conclusiones es que Alarcón se sirve del gracioso tipificado por la Comedia Nueva en las obras de mayor implicación socio-política, que coinciden en ser aquéllas que coronan la trayectoria que conduce del galán-tipo hasta el carácter unívoco del galán-héroe de su teatro. Nos referimos a los dramas de honor *La crueldad por el honor* y *El tejedor de Segovia*, y a los dramas políticos *Los pechos privilegiados* y *La amistad castigada*. No olvidamos que su tragedia está instigada por intereses políticos y que representa la culminación

del carácter heroico que el dramaturgo se esfuerza por crear, pero, respecto a su gracioso, ya comentamos en el anterior apartado la relevancia que adquiriría en la obra el que Coridón fuese pastor rústico, y la intención con que Alarcón escogía siempre a este tipo de graciosos, se tratase, como en este caso, de Coridón, o bien de Balán en *El Anticristo* —mención aparte merecen los típicos graciosos de *La cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla* por el propósito con que fueron escritas—. ⁶⁴⁷

Volviendo a los cuatro dramas, fuertemente críticos y desmitificadores, no insistiremos más en decir que sus protagonistas —como Licurgo— están dotados de un recio carácter heroico, por lo que no requieren más ayuda que la de su propia voluntad y razón. ⁶⁴⁸ Pero lo referimos

⁶⁴⁷. Ambas comedias, por estar sujetas a la tipificación de los personajes de la Comedia Nueva, no nos ayudan a enriquecer nuestra visión de la originalidad de los graciosos de Ruiz de Alarcón. Vid. el anterior apartado.

⁶⁴⁸. Remito al capítulo II (2.2.4. y 2.2.5.), en el caso de *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados*, así como al capítulo V (5.6.2. y 5.6.3.). Respecto a *El tejedor de Segovia* y *La crueldad por el honor*, igualmente al capítulo V (5.7.1. y 5.7.2.).

porque, por este motivo, Alarcón recurre al gracioso tradicional de la comedia española del siglo XVII; para, —al tiempo que enfatiza por encima de todo su talante burlón e irónico— *apuntalar*⁶⁴⁹ la intención reformista de su propia escritura. Zaratán, Chichón, Cuaresma y Turpín, respectivamente, dan reiteradas muestras de distanciamiento, de desapego de la trama dramática que les envuelve. Su implicación en ella es debilísima, y,

⁶⁴⁹. Recorro con plena conciencia a este verbo porque me parece sensiblemente sugerente que Covarrubias recoja en la entrada de «cuento» la siguiente definición:

Cuento se llama el puntal que se arrima a lo que amenaza ruina, y de allí se dijo andar o estar en cuentos, estar en peligro y sustentarse con artificio.

Covarrubias, *Tesoro...*, p. 352a. ¿Y en boca de quién, sino de los graciosos, están los apólogos en las comedias? Anteriormente, al recordar palabras de Casaldiero, le citábamos porque hacíamos nuestra su opinión de que, de la figura del gracioso, «lo que cuenta es que siempre, de una manera o de otra, sirve de apoyatura y sostén». Casaldiero, «El gracioso de *El Anticristo...*», p. 210.

cuando se inmiscuyen, es para romper el clímax con apólogos satíricos o apartes punzantes. Y, si de todos ellos, Turpín —*La amistad castigada*— es el menos burlón, es para que predomine el patetismo del espeso ambiente de alevosía y traiciones que le rodea. De hecho, es el único, de los cuatro, que el propio dramaturgo no clasifica como «gracioso», sino como criado; criado traicionero de una dama de quien se aprovecha por su hermosura y los amores que mueve. A pesar de ello, el dramaturgo no permite que decepcione al lector-espectador, ya que, a diferencia de los perversos cortesanos, es consciente de la mezquindad a la que le obliga el mismísimo monarca. En el desenlace —parecido al de Tristán en *La prueba de las promesas*, salvando la diferencia de géneros—, incluso es el único capaz de suplicar disculpas al nuevo rey, por lo que Dión le contesta:

Merced te hago
del oficio que tenías
en mi cámara, que tanto,
quien a su rey obedece,
aunque fuese por mi daño,
ha merecido conmigo.

(100ab, II)

Podrá resultar extraño que no hayamos incluido entre los dramas políticos al tercero de ellos: *Ganar amigos*. Pero es que este drama, si bien comparte con los anteriores a un gracioso —Encinas— que cumple con la dimensión paródica dada a descubrir «las fallas del sistema dominante»,⁶⁵⁰ su relevancia dramática, en cambio, queda aminorada por la presencia de Ricardo, criado de Fadrique y único amigo de su señor cuando éste aún no había *ganado amigos*. Y es esta relación de amistad que une a criado y señor lo más propiamente característico del teatro de Ruiz de Alarcón, en cuanto a sus graciosos y criados se refiere. De ahí que no hayamos incluido a *Ganar amigos* —el título ya es harto significativo— dentro de las consideraciones a que nos ha llevado esta primera conclusión que acabamos de exponer en torno a los graciosos de Ruiz de Alarcón.

Con este último drama, en que deslinda con gran nitidez al criado y al gracioso en función, insistimos, del amigo que supone el primero de ellos para el galán,

650. Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 284.

hemos empezado a anunciar la segunda apreciación a comentar. Resulta fácil suponer que si los dramas son fruto de su madurez como autor dramático, en las comedias ya encontraremos pruebas que certifiquen el uso deliberado que del criado y gracioso hará posteriormente. Y así es. Con las tres comedias de enredo se empieza a comprender qué es lo que quiere reforzar dramáticamente con uno y otro personaje. En *La industria y la suerte*, quien tendría que ejercer como gracioso de la comedia —así denomina el dramaturgo a Jimeno en la relación de las «figuras de la comedia»—, no lo hace, sino que el rol lo desarrolla el criado de Arnesto, galán industrial, embustero y arrogante. El motivo es porque a su criado —Sancho— no le queda más remedio que terminar por burlarse de su señor tras haberle intentado ayudar y no haber sido escuchado:

San. ¡Tomaos ésa! Tan discreto
y tan agudo has andado,
señor, que triste he quedado.

Ar. ¿Triste?

San. Triste.

Ar. Extraño efeto.

¿Por qué?

San. Como en un sujeto
nunca se han visto caber

la ventura y el saber,
viéndote sabio, hago cuenta
que es tu riqueza violenta
y vendrás a empobrecer.

(54b-55a, I)

Jimeno, por el contrario, no tiene ningún motivo para enmarañarse con su amo en disputas y burlas, ya que Juan es un galán voluntarioso, aunque afligido, que sólo cuenta con su apoyo y su amistad para soportar los enredos, los caprichos de Fortuna y no ceder al abandono de sus pretensiones como enamorado.

Por lo tanto, la confrontación que se despliega entre don Juan y don Arnesto, es la que permite contrastar las funciones dramáticas de Jimeno y Sancho, y concluir que la función propiamente de gracioso tradicional de Sancho viene determinada por las ocasiones y motivos que le inducen a criticar y mostrar su disconformidad con la intriga dramática de la que es partícipe; es decir, de la acción que protagoniza Arnesto, paralela y contraria a la de Juan. Arnesto, como antagonista que es de la comedia, es el objeto de las burlas de su criado, lo que obligará a Sancho a actuar como gracioso, del mismo modo y por la misma intención con que lo hacían los de los dramas políticos.

En *El semejante a sí mismo*, se vuelve a repetir esta tendencia. Sancho, el gracioso, sirve a un señor industrial y celoso, por lo que sus chanzas serán dardos contra la actitud del amo. Finalmente —y como avanzadilla de lo que sucederá con García en *La verdad sospechosa*—, el ingenio del señor terminará por ahogar el protagonismo del gracioso. Pero en el caso de esta comedia de enredo, lo que más nos interesa para proseguir con el tratamiento que del gracioso hace Alarcón, es que, como la amistad es uno de los pilares que sostiene la tensión y la intriga de la obra, Juan, al contar con amigos, no brinda la oportunidad al gracioso de intensificar las cualidades más alejadas de su tipología, lo que obliga a Sancho a permanecer, tan solo, fijado en su rol.

En la última de las comedias de enredo, *Los favores del mundo*, al entremezclarse en ella los enredos amorosos con los políticos, la crítica a la corte y toda su desmitificación recaerá sobre Hernando, el gracioso. Aunque, al mismo tiempo, será el criado y amigo de Garci

Ruiz. Esta mixtura de gracioso y amigo —«no ha de haber cosa en mí/ de lacayo de comedia» (18b, I), dice Hernando—,⁶⁵¹ si en *La industria y la suerte* se ofrecía mediante el contraste entre dos personajes —Sancho y Jimeno—, en esta obra confluyen en el gracioso tanto la vena satírica —en lo tocante a cuestiones políticas, como los graciosos de los dramas y la tragedia—, como la de la ejemplaridad que tiene que demostrar en cuanto a criado-amigo del señor —como Encinas en *Ganar amigos*—.

Esta amistad de sus criados está enraizada,

⁶⁵¹. Mixtura que convierte al gracioso en el representante del plano jocoso de la comedia y, al mismo tiempo, en copartícipe de la restauración del orden dramático junto a su señor. Véase el análisis que Hermenegildo realizó en torno al gracioso de *El caballero de Olmedo* —tan parecido, en esta obra de Lope, a este Hernando alarconiano como a Campana de *Los empeños de un engaño*—, en que da sobradas explicaciones sobre la importancia y originalidad dramática que supone este tratamiento mixto de la figura del donaire: Alfredo Hermenegildo, «Tello y la voz de la razón: El gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 993-1004, vol. 2.

lógicamente, en la fidelidad que los graciosos de la Comedia Nueva guardan a quienes sirven. Pero el dramaturgo, al igual que acentúa la ingénita tendencia a la burla de la figura del donaire para que el género dramático con que trabaja se refuerce con dicha función, cuando enfatiza la natural fidelidad del gracioso hacia el señor, convirtiéndola en verdadera amistad —sin matiz alguno de servilismo—, crea el carácter del criado-amigo, haciendo posible que el héroe, de no tener que poner a prueba la amistad del resto de personajes, cuente siempre, por lo menos, con la de su criado. Lo más consecuente que el dramaturgo podía hacer a favor de su consecución de la comedia de caracteres, siendo como es el carácter del amigo uno de los puntales de su teatro, era forjarle un criado a su imagen y semejanza. El marqués de Villena, en *La cueva de Salamanca*, comenta que los señores tienen que ser «espejos» (161a, I) donde puedan mirarse sus criados, y Hernando, el criado de Garci Ruiz de Alarcón de *Los favores del mundo*, reconoce que es «el buen señor/ quien hace buen criado» (21a, I).

En las comedias de transición entre las de enredo y las de caracteres, se repiten las mismas circunstancias que estamos apuntando como determinantes del protagonismo del gracioso. Con *Todo es ventura*, Alarcón

diferencia muy bien a Tristán —el gracioso— de Tello que sirve a don Enrique y es su hombre de confianza. Lo más sobresaliente de esta comedia es que se juega con Tello como criado cuando, al mismo tiempo, es el protagonista, ya que alcanzará, por su «carácter», remontar su condición de servidor para pasar a tener, él mismo, servicio. Una vez más, el título anuncia con claridad el tema que se fraguará en la obra, porque la condición de criado o de señor depende, como «todo», de la ventura de cada cual. Valgan los siguientes versos reivindicativos de Encinas, el primer criado-amigo del que hemos hablado, a propósito del drama *Ganar amigos*. Versos que confirmarán lo que se viene defendiendo de la intención con que Alarcón hace uso del gracioso y del criado:

Tienen los pobres criados
opinión de interesados,
de poco peso y valor.
Pese a quien lo piensa... ¿Andamos
de cabeza los sirvientes?,
¿tienen almas diferentes
en especie nuestros amos?
¿Muchos criados no han sido
tan nobles como sus dueños?
El ser grandes o pequeños,
el servir o ser servido,
en más o menos riqueza

consiste sin duda alguna.
Y es distancia de Fortuna,
que no de naturaleza.
Por esto me cansa el ver
en la comedia afrentados
siempre a los pobres criados:
siempre huir, siempre temer.
Y, por Dios, que ha visto Encinas,
en más de cuatro ocasiones,
muchos criados leones
y muchos amos gallinas.

Don Diego Bien dices... Vete con Dios,
y más peligro no esperes.

Vase

Encinas Adiós, que donde murieres,
hemos de morir los dos.
Hoy han de ser restaurados
en su opinión, por mi fe,
los que sirven...

(194b, II)

Estas palabras de Encinas son la declaración de intenciones con que Alarcón —hasta llegar a crearlo a él— perfiló a sus otros criados. Por este mismo motivo, cuando decide introducir en sus obras al gracioso tradicional, exagera las características burlescas, aquéllas que a un criado jamás atribuiría.

Siguiendo con el orden de las comedias que hemos propuesto, *El desdichado en fingir* reproduce un conflicto análogo al que se vio en *La industria y la suerte*: dos galanes confrontados, y, con ellos, sus respectivos criados. Aunque en esta comedia el dramaturgo decida no introducir al gracioso, la función que Sancho ejercía respecto a Arnesto, ahora la realiza Tristán con su señor Persio, a quien no deja de amonestar y criticar por su conducta. Lo único que diferencia a Sancho y Tristán es que, en este caso, el último de ellos se siente cómplice de su amo a pesar de su torpeza y desobediencia. Además, con sus recriminaciones, va adelantando al espectador-lector el desenlace que le aguarda a Persio, el antiheroico galán.⁶⁵²

Mudarse por mejorarse vuelve a ser una comedia en que el gracioso ejerce como tal, sin dejar, por ello, de dar muestras de cariño a su señor, don García. Eso sí, sin llegar a la amistad que une al gracioso Hernando con su señor en *Los favores del mundo*. Pero es que en la

⁶⁵². Vid. del capítulo V (5.3.2.)

comedia que tratamos, García ya cuenta con la amistad de don Felis que aliviará al gracioso —Redondo— de encarnar al amigo imprescindible que Alarcón necesita para sus galanes.

Haciendo referencia ahora a las comedias de caracteres, el Beltrán de *Las paredes oyen*, más que gracioso, vuelve a ser el amigo que Juan no puede tener a lo largo de la obra, y sin diferencia alguna con don Felis en *Mudarse por mejorarse*, alienta —igual que aquél a su amigo García— a su señor a que persiga sus deseos según los recursos de la comedia de enredo.⁶⁵³

Si, tal y como estamos comprobando, Ruiz de Alarcón en sus comedias hace que el sarcasmo del gracioso «sirva» al galán antagonista, con *La prueba de las promesas* Alarcón brinda la oportunidad a Tristán, el gracioso, de burlar a su señor —Juan— permitiéndole conseguir lo que el noble galán no puede por su ambición. Pero este logro del gracioso supone, además,

⁶⁵³. En el caso de Felis en *Mudarse por mejorarse*, vid. 195a, I; en el de Beltrán, 76b, I.

«transgredir la norma teatral»⁶⁵⁴ ya que, por primera vez en una comedia, el gracioso se casa y su señor, no —«seré el lacayo primero/ que se casa en la comedia/ no casándose su dueño» (304b, II)—. Tristán, enamorado de Lucía, la criada tracista de don Illán, conquista su mano como recompensa a la ayuda que ha prestado a Illán en la empresa de descubrir la ambición de Juan, pretendiente de su hija.

Los empeños de un engaño son otro ejemplo más del gracioso y amigo que tan bien sabe armonizar el dramaturgo en función de algunas de sus tramas dramáticas: con ésta, Campana reaccionará como gracioso para burlarse de las intrigas cortesanas que atosigan a su señor. Convertido en director escénico —otra de las funciones del gracioso tradicional— de los actos de su amo —Diego—, dirigirá sus pasos en la corte y sus laberintos de amor. Pero, como aquel Hernando de *Los favores del mundo*, sabrá ser el mejor amigo de Diego, el

⁶⁵⁴. Navarro Durán, «La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón...», p. 99

único que pueda hacerle desestimar la muerte como solución a sus problemas.⁶⁵⁵

Con el gracioso de *La verdad sospechosa*, Alarcón juega, de nuevo, con la convención teatral. Pero en esta ocasión —a diferencia de *La prueba de las promesas*—, sin transgredirla, ya que no era extraño en la Comedia Nueva que el espíritu lúdico de los graciosos invadiera «las figuras de los señores y, consecuentemente, excluyera la del gracioso que tradicionalmente lo había asumido».⁶⁵⁶

⁶⁵⁵. Vid. capítulo V (5.4.3.). Volvemos a transcribir alguno de los sentidos versos con que Campana intenta que su señor se aferre a la vida:

...Vive, aunque no aguardes
vencer tu enemiga suerte,
que valerse de la muerte,
es remedio de cobardes.

(15a, II)

⁶⁵⁶. Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 284. Véase, asimismo, a propósito de *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís, pp. 266-282. Además, véase su artículo en que analiza pormenorizadamente los cambios que sufre el gracioso a causa de la comicidad del galán: Alfredo Hermenegildo, «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace*

Tal es así, que el mismo Tristán será víctima de las mentiras de don García. Pero se sentirá desairado no porque considere que a él le tocaba mayor parte en las burlas de la comedia,⁶⁵⁷ sino porque el padre del joven le ha encomendado el cuidado de su hijo en calidad de «consejero y amigo» (135b, I).

Lo que sí es cierto es que Tristán realiza parte del rol de gracioso tradicional mediante el asombro con que se enfrenta al descubrimiento de las mentiras de García y el modo con que sirve de interlocutor a su fantasioso señor.⁶⁵⁸ Por lo demás, siente la decepción

ciento, de Antonio de Solís», *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. 2: Dramaturgos y géneros de las postrimerias*. Ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), nº 2, pp. 503-526.

⁶⁵⁷. Cfr. *ibíd.*, y para *La verdad sospechosa* en concreto, Pérez, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁶⁵⁸. Vid. Rosa Navarro, «Mentiras que fueron veras. Sobre otra posible fuente de *Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 177-184, y, en concreto, p. 180.

que cualquier fiel amigo, o mejor dicho, cualquier criado de Alarcón hubiese sentido: «¿También a mí me la pegas?,/ ¿al secretario del alma?» (163a, II). Mentirle hasta a su propio criado es la mayor audacia a que le empuja el vicio de «no decir siempre verdad» (137a, II) a García. Pensemos que Ruiz de Alarcón aunque desestime la función de la figura del donaire para según qué comedias, sustituyéndola por la función que realizan sus criados-amigos, éstos, igualmente, son quienes ingenian las trazas y los que mienten, puesto que al característico galán de su teatro —aquél que requiere a su lado al criado-amigo— no le está permitido ni mentir ni ser industrioso por el rígido código moral que prima en su pensamiento y acciones. Característica que otorga, por contraste, mayor singularidad a este García, que, al principio de la comedia, resulta digno de tener un criado-amigo, y termina por construir todo un mundo de ficción más allá de lo que su propia nobleza se lo permite. Dice su padre cuando se entera del «vicio» del hijo:

¡Jesús, qué cosa tan fea
en hombre de obligación!

[...]

...sí García,

mi hacienda, de amores ciego,
disipara, o en el juego
consumiera, noche y día;
si fuera de ánimo inquieto
y a pendencias inclinado;
si mal se hubiera casado,
si se muriera, en efeto,
no lo llevara tan mal
como que su falta sea
mentir. ¡Qué cosa tan fea!,
¡qué opuesta a mi natural!

(137ab, II)

Por último, Ochavo, el gracioso de *El examen de maridos*, cuya función dramática es la esperada en la figura del donaire tradicional. Y es así porque el examen que Inés convoca para escoger un galán con quien casarse es un pretexto para poner sobre el escenario el tema predilecto del dramaturgo: el valor de la amistad. De esta forma, si amigos son los candidatos al examen de maridos,⁶⁵⁹ y la prueba se lleva a cabo delante de Inés y su viejo escudero, ¿qué relevancia podía adquirir el carácter del criado-amigo?

⁶⁵⁹. Vid. capítulo V (5.4.5.).

Para recapitular, diremos que, efectivamente, Ruiz de Alarcón trata de manera peculiar a los graciosos y criados, pero no por los motivos que la crítica ha sostenido hasta hoy. No, sino porque delimita clarísimamente, y con igual intención con que crea todo su universo dramático, las funciones del gracioso y las del criado. Al gracioso lo talla según la práctica y el gusto que imponía la Comedia Nueva; su criado, en cambio, es un firme y original carácter como lo es el de su galán-héroe: es el criado-amigo que está al servicio —en el más amplio sentido de la palabra— de un señor igualmente capaz de «ganar amigos» por su modo de ser. Por eso, cuando está incapacitado para ello, tiene por criado el corrosivo humor del gracioso. En definitiva, la clave del carácter de sus «graciosos» podemos encontrarla cifrada en boca del marqués de *Mudarse por mejorarse*: para un señor, el amigo mejor «es un criado discreto» (191ab, I).

Capítulo VII

ANÁLISIS DE LAS DOS CONCESIONES ALARCONIANAS AL «GUSTO»

7.1. COMEDIA MÁGICO-RELIGIOSA: LA MANGANILLA DE MELILLA.

UN APUNTE A LA MODERNIDAD ALARCONIANA

Si bien es cierto que a esta comedia se le debe clasificar como de magia,⁶⁶⁰ no lo es menos que en ella los enredos amorosos son igualmente importantes, como también lo es la religión. Con esta obra, Alarcón se aleja de su proceder habitual para aproximarse al ambiente del *Anticristo* y al de *La cueva de Salamanca*. Con la primera comparte la experimentación con las tramoyas, y con la segunda la exposición de un drama religioso que, en este caso, permanece latente en los dos primeros actos, pero a partir del tercero, aflora con sorprendente vigor. A excepción de King, el resto de críticos no han encontrado ningún rasgo que haga de la comedia una obra interesante. Y es que para encontrárselo, nada mejor que tener en cuenta el México

⁶⁶⁰. Pedraza-Rodríguez, *op. cit.*, pp. 237-238.

en el que transcurrió su niñez y que, sin lugar a dudas, determinó su punto de vista frente a la sociedad peninsular.

Ya se comentó, a propósito de *La amistad castigada*, que hablar de nacionalismos en lo tocante al teatro alarconiano resulta tan ridículo como olvidar quiénes realizaron la conquista, puesto que en esa travesía participaron sus propios abuelos. Lo que es realmente crucial en la biografía de Alarcón es que, durante sus primeros años, pudo convivir con una sociedad heterogénea en costumbres y creencias. Gozó del privilegio —dado su talante e inquietudes— de comprobar cómo el rito católico pretendía imponerse entre ritos de magia india, el judaísmo, religiones africanas... Cuando en 1600 vino a España, en sus alforjas llevaba otras realidades humanas que contrastan con la más que pretendida y obligada homogeneidad del reino. Es muy significativo que, envuelto en esta mixtificación religiosa, buscara tenazmente una carrera laica. Pero ni su siglo ni sus ambiciones le permitieron, a pesar de ello, no acatar el dogma contrarreformista del que la comedia que nos ocupa y las otras dos son un legado. Lo que no puede negarse, a raíz de los documentos que

ofrece King, es que sus años en la Nueva España le permitieron, frente a la sociedad española,

percibir su conformación y sus peculiaridades de manera más aguda que los nacidos en ella. Tal es, en parte, la razón del buen éxito de sus comedias de costumbres contemporáneas. Aquí está en su elemento el Alarcón "moralista" —moralista en el sentido de observador de la conducta, que es una de las connotaciones del término. Y no es un crítico sombrío, austero y amargado; esas comedias rebosan alegría, imaginación e ingenio.⁶⁶¹

Si no fuera así, ¿cómo podría explicarse la génesis de un personaje como el soldado Pimienta? Por deseos o amor es capaz de trocar tantas veces de religión como moras encuentra en su camino, y, sin embargo, lo hace tan conforme a su natural condición que en ningún momento se pierde ni sufre.⁶⁶²

⁶⁶¹. King, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁶². Es importante tener en cuenta la hipótesis de que su abuelo materno, Hernán Hernández de Cazalla, tuviera problemas con la Inquisición episcopal de México, en 1554, por estar «acusado de observar ritos judaicos, de negarse a

La magia queda relegada a un segundo plano — pensemos que sólo nos regala con ella en una escena y poco más en cada acto— cuando se logra enfocar la atención sobre los móviles de las acciones. Todos los personajes principales están sometidos a fuertes tensiones psicológicas que los obligan a contemplar la idea de la conversión, a convertirse, finalmente, o a renegar de su dios. Además, tanto moros, como cristianos y judíos: Pimienta, como se acaba de apuntar; el mítico Pedro Vanegas no se sustrae al amor que siente por Alima; Alima misma, que acaba convertida, impulsada, primero, por el amor humano; Azén, quien blasfema y reniega de Alá por mal de amores; en el curso de la acción, Salomón el judío se pasa al mahometismo y al cristianismo, y a la inversa. Al final, lógicamente, la comedia termina con una conversión colectiva que, si bien es determinante, al tiempo queda dibujada como algo estereotipado si se la compara con las tensiones y

entregar al vicario los fondos de la cofradía del Santísimo Sacramento, y de tener, en su casa, relaciones carnales con una muchacha india», *Ibíd.*, p. 21.

*manganillas*⁶⁶³ que cada uno se tiene que ingeniar para luchar contra sus propias pasiones y problemas de conciencia.

Quizá ningún otro dramaturgo de la época sugiere con mayor eficacia la diversidad de actitudes religiosas que vivían bajo la unidad superficial de la católica España.⁶⁶⁴

El judaísmo sólo aparece representado por Salomón, personaje, en un principio, parejo a Pimienta, pero que al final queda relegado a cumplir con el papel ineludible de traicionero del que casi ningún judío *teatralizado* podía escapar, porque «en general, se valora negativamente la figura del judío, se le trata de traidor y de usurero»:⁶⁶⁵

Salomón A Dios te queda,
 yo os pescaré la moneda,

⁶⁶³. Engaños, trazas. Vid. Castro Leal, Juan Ruiz de Alarcón..., p. 91.

⁶⁶⁴. King, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁶⁵. Auladell, *op. cit.*, p. 402.

o no seré buen judío.

(115a, II)

Salomón

Hoy acabo

la venganza de mi enojo,
no quiero más del despojo
que a Pimienta por esclavo.

(132a, II)

Pimienta, al final, no acaba siendo cautivo de los moros y, como premio a su fidelidad, es ascendido a capitán. Salomón, en cambio, ni la conversión al cristianismo merece. Aunque integremos sus diferentes trueques de religión, como se ha dicho más arriba, dentro de la intención alarcóniana de relativizar dogmas y creencias, podemos comprobar que la tipificada *mezquindad* de Salomón está en función de su talante hipócrita e interesado, de tal modo, que hasta éste es el que lo lleva a acatar ahora una religión, luego otra. En el primer acto, contempla cómo Azén encarcela injustamente a Muley y a Daraja sin sentir la necesidad de defenderlos. Alarcón —tan riguroso en cuestiones de lealtad— no podía salvar a un personaje cuya moralidad es tornadiza por el vil metal. Su vivir está regido por lo que él mismo declara en unos versos, consiste en

regalar los oídos al señor de turno para poderle sacar sus dineros, sea Azén o Vanegas, no importa:

Salomón Los que vivís de embestir,
de mí podéis aprender,
primero habéis de saber
lisonjear que pedir.

(108a, II)

Incluso en el segundo acto, se le da la oportunidad al judío de convertirse definitivamente al cristianismo a través de Rodrigo, personaje cuya presencia es más bien *angelical*,⁶⁶⁶ ya que su papel en la comedia se limita a aparecer en el momento de mayor apuro de Salomón, después de que Pimienta lo dejara atado a un árbol. Rodrigo le ofrece su ayuda a cambio de que le dé palabra de ser cristiano, a lo que el judío le dice que será lo que él quisiere (121a, II). Pero desde que Pimienta lo abandona hasta que surge Rodrigo, Salomón

⁶⁶⁶. Hasta tal punto es anecdótica la intervención de Rodrigo, que se olvida su inclusión en la relación inicial de personajes.

pronuncia un monólogo que posee unos versos conmovedores. Después del diálogo sostenido por Alima y Vanegas, en este mismo acto, estos versos del judío son uno de los momentos de mayor intensidad dramática de la obra, por acentuarse, sobre todo, lo que se viene comentando desde el principio: la mirada condescendiente de Alarcón hacia el hombre, a sabiendas de que, a pesar de dogmas e ideas, todos somos iguales ante el sufrimiento:

Salomón Madres, las que parís hijos,
no los paráis si podéis,
porque verlos excuséis
en tormentos tan prolijos.
Aquí el triste pecho mío
dará su sangre a una fiera,
si hay fiera acaso que quiera
tener sangre de judío.

(120ab, II)

Inmediatamente aparece el «cautivo cristiano», Rodrigo. Y es significativo que así sea. Las palabras de Salomón no podían quedar desatendidas, ya que están pronunciadas para que la piedad se apodere del espectador-lector. De este marginal personaje se vale Alarcón para que trascienda la verdadera intención de

su comedia: a Salomón se le ha dado —eso sí, por piedad cristiana— la oportunidad de redimir sus culpas; si al final se le condena, es porque ha proseguido violando las leyes de una moral que, en definitiva, es universal y debe acatarse siempre, se sea de una u otra religión. Pensemos, por ejemplo que Muley y Daraja son moros que defienden a su dios hasta el extremo de dejarse encarcelar por él. Son fieles cumplidores de sus obligaciones y cívicos individuos incapaces de crear falsas intrigas que alteren el orden moral de su comunidad. Por eso, Alarcón los trata con sumo respeto.

Sin lugar a dudas, el dramaturgo «representa los valores de la casta dominante», pero de ningún modo «margina la figura del cristiano nuevo»,⁶⁶⁷ porque incluso le hace formar parte del binomio principal galán-dama. Me estoy refiriendo a Alima y Vanegas. Si en algo es genial Alarcón es en jugar con las normas establecidas. Con seguridad, era consciente de la marginalidad que sufría este colectivo en el teatro, y lejos de proponer directamente una modificación —no iba

⁶⁶⁷. Auladell, *op. cit.*, p. 405.

a jugarse a una sola carta el aplauso del público de los corrales, predispuesto, como estaba, a ver siempre escenificadas las mismas realidades—, lo que hace es cambiar la perspectiva: decide escenificar la gestación de un cristiano, en este caso cristiana nueva.

A estas alturas, el hecho de que sea mujer ya tiene una explicación dentro del universo dramático de Alarcón. A propósito de anteriores comedias, había subrayado la importancia de los sexos a la hora de reivindicar la libertad del ser humano ante el destino. La mujer alarconiana, en contraste con sus galanes, es osada y valiente cuando de tomar decisiones determinantes se trata. En este caso, Alima reivindica su libertad, nada menos que ante un problema de dogma y fe. Mientras, Vanegas, el galán a quien ama, es un cristiano sometido a la tensión de querer a una mora, pero, por otro lado, se siente impulsado por el cielo a no hacerlo, es decir, predestinado a la imposibilidad de realizar su amor —pensemos que acata como aviso celestial la interrupción, por un toque a rebato, del diálogo amoroso que sostenía con la dama mora—. Ella, sin embargo, no teme en ningún momento por semejante diferencia. Recordemos los primeros versos de Alima nada más iniciarse la obra:

Pimienta Mora hermosa, ¿qué te aflige?,
 ¿qué lloras?, ¿qué te querellas?
Alima Por mi libertad perdida,
 que es la más hermosa prenda.

(102a, II)

Y una vez proclama su decisión de convertirse en cristiana, responde ante la incredulidad de Vanegas los siguientes versos, ya que el caballero cree que lo hace sólo para poderse casar con él:

Necio estás de confiado.
¿Luego, tú te has persuadido?
Ni que tu amor he creído,
ni que mi amor te he entregado.
Como me quieres, te quiero,
te dije, y pues yo sabía
que tu pecho lo fingía,
no fue mi amor verdadero.
Y así, tu sospecha es vana,
que mi libre voluntad
trueca mora libertad
por esclavitud cristiana.

(123a, II)

Alima, la cristiana nueva, es el personaje que, realmente, marca las inflexiones de la trama: de ella

depende la fortaleza anímica que despliega Vanegas; gracias a su conversión, Azén, el moro renegado, muere acatando el dogma cristiano y purgando sus culpas. Incluso sus acciones impulsan a Pimienta a que exija lo mismo a a la mora Daraja. Alima abre y cierra la comedia.

7.1.1. LAS MANGANILLAS DE ALARCÓN

El motivo histórico que da título a la comedia⁶⁶⁸ queda relegado al final del tercer acto, e incluso Pedro Vanegas, al lado de su compañera Alima, pierde protagonismo. Pimienta y la mora son los personajes que activan la acción. Alima es la encargada de sostener, hasta su desenlace, el drama religioso que se va fraguando a lo largo de la obra. Pimienta, por otro lado, el que consigue, con sus embustes y su carácter

⁶⁶⁸. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 88-89.

lascivo, que se desarrollen los enredos amorosos de la comedia.

El primer acto, está dispuesto con una clara armonía de alternancia de escenas, ordenadas según los dos grupos de personajes. El soldado Pimienta es quien ha cogido presa a la hermosa Alima, mientras cumplía sus servicios como espía en tierra de moros. Sus intenciones son las de gozar de la dama una vez la haya alejado de su tierra, pero Alima se le resiste. Ante sus gritos, aparece Vanegas, su general, que pide explicaciones a su soldado del cautiverio de Alima. Pimienta le miente, diciéndole que fue ella quien le pidió que se la llevase para huir de los amores del moro Azén. Alima no lo desmiente y le explica al general la verdadera persecución de la que fue víctima por los excesos del poderoso moro. Vanegas, finalmente, decide adueñarse de la dama para impedir que la mora y su soldado se peleen, tal y como hacían cuando los encontró. Más tarde sabremos que el general se sintió atraído por la belleza de Alima.

En las siguientes escenas aparece el segundo bloque de personajes: Azén blasfemando contra Alá porque lo ha privado de la presencia de su querida Alima. Ante sus palabras e insultos a su dios, Muley lo corrige y lo

obliga a considerar su postura, a lo que Azén le responde encarcelándolo. Daraja, hermana de Azén, sale en defensa de su querido Muley, pero la dama correrá igual suerte que su amigo. Es el momento en que se nos presenta a Salomón vendido, completamente, a las órdenes de un tirano que le promete todas las riquezas que pueda imaginar si le trae ante él a Alima; y, en otra comedia más, la imagen de un gobernador, alcaide de Bucar, que ha olvidado la razón de estado por estar en manos de la pasión amorosa. A continuación, Alima y Pimienta, de nuevo, aparecen discutiéndose porque el soldado insiste en forzar el amor de la mora. Vanegas volverá a aparecer por los gritos de Alima, recurrencia que ya nos sitúa a Pimienta bajo el papel de gracioso, a pesar del exceso de sus apetitos, y, precisamente, por ser tan torpe a la hora de encauzarlos. El acto se cierra siguiendo el orden propuesto: le toca el turno a Azén, que esta vez está discutiendo con Amet, el moro sabio y padre de Muley. El viejo es una mezcla de mago-santón que le aconseja que libere a su hijo y se retracte de sus blasfemias, si no quiere que recurra a sus artes mágicas para apaciguar los desórdenes que la enajenación del propio Azén está produciendo. Su discurso es un buen ejemplo de la imparcialidad alarconiana ante la otredad

cultural, ya que Amet recurre a valores éticos y morales válidos, igualmente, para un cristiano. Valores defendidos con frecuencia por los galanes principales de sus comedias:

¿Si al mismo Alá te muestras enemigo,
si su poder blasfemas, qué te espanta
que te refrene tu mayor amigo?
De la amistad sincera, la ley santa
enseña a corregir tales errores,
quien no los reprende, la quebranta.

(110, II)

Azén no le escucha, ni teme que el cielo le haga pagar su rebeldía. Amet le castiga liberando, por arte de magia, a su hijo Muley, y marchándose con él, volando «por la tramoya» (111a, II). El acto se cierra.

En el segundo, el dramaturgo empieza a precipitar la acción —como hace en *La cueva de Salamanca*— para dar pábulo a la espectación que debían despertar los juegos de escotillón y cuerdas. El orden dispuesto en el primer acto, pasa a ser mero pórtico de una comedia minada, a partir de ahora, por peripecias. Lo cierto es que en las comedias alarconianas en las que la magia tiene su protagonismo —mucho o poco—, la lógica habitual de

su teatro —la causalidad de las acciones— se ve hasta tal punto alterada que Alarcón no logra resolver los conflictos con la precisión con que acostumbra. Motivo por el que son las obras más irregulares y flojas de su producción. Como es habitual en él, el segundo acto lo abre el mismo personaje que lo hizo en el primero: Pimienta va a descansar en una espesura, cuando lo encuentra Azén. El moro sospecha del soldado porque le ve puesto un anillo que él mismo había regalado a Alima. Pimienta salva la situación diciéndole que iba a buscarle, precisamente, para darle noticias de Alima. Azén se lo cree, y pacta con él para que le entregue a la mora. El astuto soldado le advierte que es esclava de Vanegas. Mientras, Amet libera, mágicamente, a Daraja para que pueda escapar con su hijo, al tiempo que es aclamado como guía del pueblo moro, en sustitución de Azén. En medio del acto, Alarcón escribe un bellissimo diálogo de amor entre Vanegas y Alima, en el que la lucha entre el querer y su renuncia marca el clímax de la acción dramática de la pareja. Alima, tras éste, emprende un camino ascético que le conducirá hasta un desenlace en el que conseguirá la redención espiritual del moro Azén.

El momento álgido de la acción que conduce Pimienta se da momentos antes, cuando el soldado se encuentra en su camino a Muley y Daraja. El soldado, sorprendido por la belleza de esta mora, planea una treta para seducirla. La maestría de Alarcón en crear acciones paralelas es la que logra salvar la comedia, pues le obliga, en gran medida, a seguir una pauta en su construcción: Pimienta, advertido de que Alima va a convertirse en cristiana, pretende que Daraja haga lo mismo. En cuanto a Salomón, en este acto converge con Pimienta cuando ambos se sorprenden, mutuamente, realizando sus servicios de espía para Azén. La rivalidad les enemistará, y, en el caso de Salomón, sellará su perdición por los rencores y fechorías que realizará para conseguir ser él quien merezca la riqueza de Azén por haber recuperado a Alima. Lo más grotesco del judío será el persistir en su empresa una vez Azén ya ha encontrado a Alima.

El tercer acto se abre, curiosamente, con Vanegas queriendo asegurarse de que la conversión de Alima es sincera. Al principio, resulta extraño que, después de cerrar el segundo acto celebrando la decisión de Alima, y habiéndola sometido a un interrogatorio para asegurarse de la sinceridad de la mora, se abra el

tercero con un Vanegas de nuevo incrédulo. Bien es cierto que el general podía sospechar una y otra vez que Alima quería convertirse para huir del poder de Azén, después de que éste la había encontrado. Pero lo cierto es que Alarcón hace que Vanegas quiera escuchar, a escondidas, las conversaciones de Alima para que, así, pueda sorprender, una vez más, a su soldado Pimienta metido en problemas por sus desasosiegos amorosos. Vanegas libera a Daraja de las manos de Pimienta y éste recuerda al público en un aparte, que su general

... es sombra de mi deseo.
Bueno quedara a no ser
en fingir tan ingenioso.

(124b, II)

En boca, también, de Pimienta, como con Elisa en *La amistad castigada*, se justifica el que, por amor, se cometan tantos desvaríos, empezando por él y terminando por Azén —pensará el espectador—:

... obras son de amor ciego,
no habrá quien de ello se admire,
o la primera piedra tire
quien no haya sentido su fuego.

(125a, II)

Para impedirle caer más veces en la concupiscencia, Vanegas lo envía a Bucar como espía, y como sabrá cumplir con sus obligaciones, al final, su general olvida todas sus torpezas y lo premia con un ascenso. Tengamos muy presente que Alarcón está dispuesto, constantemente, a perdonar errores y culpas causadas por amor, siempre y cuando sus personajes sepan cumplir, conforme razón, sus obligaciones. No digamos si sociales o morales, porque ambos términos son equivalentes en su teatro. Más bien deberíamos hablar de las obligaciones del personaje-individuo para con su sociedad.

El desenlace lo anuncia Salomón que, junto a su redentor Rodrigo, se disponen a ser testigos del encuentro entre Azén y Abenyufar, padre de Alima que viene a recuperarla. Pero en lugar de entablar una lucha, hacen una tregua para aunar fuerzas y luchar contra la tropa cristiana de Pedro Vanegas. Amet les convence, en un discurso de una ambigüedad religiosa evidente, de que desestimen las armas para semejante lucha. Su mensaje pacifista le dignifica, a la vez que se valora la modernidad del talante de Alarcón, capaz de dignificar a cualquier personaje, sea cual sea su religión, siempre que proceda y razone a favor de unos

principios elevados y nobles. Amet les asegura que los rendirán si no llevan consigo arma alguna. Vanegas, conocedor, por sus espías, de la intención mora, crea su manganilla de fingirse rendido por el poder de Amet, cuando, en realidad, tiene a parte de su tropa amagada para asaltar, definitivamente, a los moros.

Amet, ante la duda de los moros de su poder, contesta que han caídos rendidos por las blasfemias de Azén —amenaza repetida por el sabio moro, Muley y Daraja a lo largo de toda la obra—. Bajo el poder de Vanegas, todos pedirán el bautismo, y Azén lo hace entre los brazos de Alima, después de arrancarle la promesa de que ningún otro hombre la poseerá. Ella, entregada al Dios de los cristianos, así lo promete.

La manganilla histórica de Vanegas es secundaria ante las que ha desplegado Alarcón para construir una comedia que pretendía decir mucho más de lo que se ha creído. Entre momentos de asombro en los que Amet convierte en árbol al soldado Arellano, y él vuela por los aires con Muley, y Muley con Daraja, entre la confusión de moros, judíos y cristianos, el reformista de Alarcón entretenía a su público con la propia historia de un país que albergaba una pluralidad de costumbres y creencias. Alarcón no margina en su teatro,

al contrario, busca y expone el común denominador de todo hombre. A Salomón, la tradición lo condenaba. Alarcón también, pero en su caso no por ser judío, sino, como se decía más arriba, por ser incapaz de cumplir sus promesa como tantos otros personajes cristianos de su teatro.

Al vivir peninsular, Alarcón añadía el recuerdo de su experiencia mexicana, y entre tramoyas quiso dar una lección de tolerancia ante esas:

castas subyugadas, desdeñadas, utilizadas como indispensables y, en ocasiones, admiradas e imitadas muy de cerca.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹. Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 16-17.

7.2. COMEDIA DE MAGIA: LA CUEVA DE SALAMANCA. DE LA
LEYENDA AL TEATRO

De nuevo, Cervantes. También él había escrito un entremés titulado *La cueva de Salamanca*, y esta reiterada analogía entre ambos escritores es la que nos lleva a debatir ya no sólo el punto de mira de Alarcón, sino el de la preceptiva dramática del XVII. Lo que sí parece evidente sin necesidad de someterlo a un juicio crítico, sino tan sólo apoyándonos en lo que se ha venido afirmando sobre el teatro de Alarcón y en lo que se dice del teatro en el *Quijote*,⁶⁷⁰ es que esa «sobriedad», el «gusto por lo cotidiano»⁶⁷¹ de nuestro dramaturgo es debido al influjo que sobre él pudo ejercer Cervantes:

poco amigo de los torbellinos enredosos de las nuevas fórmulas, más inclinado a un arte verosímil de sensatez y mayor reflexión, y hacia una comedia

670. *Quijote*, I, XLVIII.

671. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. LXIII.

«espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad».⁶⁷²

En el capítulo IV⁶⁷³ decíamos que si el teatro de Alarcón es variante del arte nuevo es porque supo casar la técnica de la Comedia Nueva con la moral naturalista que comparte con Cervantes porque, a su vez, ambos, beben de unas mismas fuentes. De ahí que lograrse llegar

⁶⁷². Arellano, *op. cit.*, p. 46. La cita de Cervantes está asentada en la definición de Tulio, que Donato atribuyó a Cicerón. El Comendador Hernán Núñez en su *Glosa sobre las trescientas del famoso poeta Juan de Mena* ya la cita: «La comedia es, según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de la vida, y según la sentencia de Tulio, la comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad». Apud Federico Sánchez Escribano / Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 21. Estos críticos añaden: «Esta definición de la "imitación de la vida", desde la Edad Media pervive a través de los siglos y es todavía popular en el siglo XVII, gracias a su carácter general englobador y a su finalidad moral», *Ibíd.*, pp. 21-22. De ahí que Cervantes la acoja bajo su pensamiento.

⁶⁷³. *Vid.* IV (4.4.2)

a la comedia de caracteres. O mejor aún: de ahí que sus personajes logren, en sus últimas comedias, ser responsables de su suerte en espera de nuevas experiencias dramáticas —dramas políticos, dramas de honor y tragedia—.

Ruiz Ramón, a propósito de la temática de la comedia del Siglo de Oro, reflexiona sobre lo esencial de aquel modo de entender el teatro:

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. Su trascendencia para la historia del teatro universal no hay que ir a buscarla en los temas, argumentos, mitos, personajes o recursos técnicos que pasan, por ejemplo, al teatro francés o italiano [...]. Más importante que esta influencia en los otros teatros europeos, más importante, incluso, que la creación de mitos como el de Don Juan o el de Segismundo es, en última instancia, ese hecho formidable de haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba. Ésta es la creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama

occidental. No es, pues, cuestión de calidad ni de intensidad ni de riqueza o profundidad dramáticas, sino que apunta a la esencia misma de esa categoría del espíritu humano que llamamos lo dramático y que consiste en ser una manera de pensar la existencia. El teatro español descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en drama.⁶⁷⁴

En «materia y forma» dramática se convirtió, por primera vez, la leyenda de la cueva de Salamanca bajo la mirada de Cervantes. Leyenda que arranca de la primitiva iglesia de San Cebrián, levantada a finales del siglo XI en dicha ciudad.⁶⁷⁵ En los albores del siglo XIV, la tradición empieza a contar que el mismo diablo —otras veces se dice que es un sacristán o incluso un estudiante— enseña astrología, magia y ciencias ocultas en una cueva subterránea de la iglesia. Los alumnos

⁶⁷⁴. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro...*, p. 128-129.

⁶⁷⁵. M. García Blanco, «El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título», *Anales cervantinos*, tomo I (1951), pp. 71-109.

tenían que ser siete; recibir lecciones durante siete años hasta que, por suertes, se asignaba a uno de ellos como el responsable del pago de las lecciones. Si no corría con los gastos, quedaba preso en la cueva. Ya en el siglo XV, se añade la figura del marqués Don Enrique de Villena (1384-1434). Se creerá que fue uno de los discípulos; además -claro está-, de los que le tocó pagar. Pero se negó, por lo que la tradición lo encierra en la cueva como castigo. Pero la leyenda continúa. Al quedar encerrado, de miedo, se esconde en una tinaja - con los años convertida en redoma-, y al día siguiente, cuando entran a verlo y no lo encuentran, él aprovecha y se escapa. El tiempo ayudará a fabular hasta que se llegue a contar que el diablo lo tenía encerrado y, al escaparse, le dejó don Enrique como prenda su sombra. La leyenda ya estaba formada. Aún hoy, a uno de los torreones contiguos a la que fue iglesia de San Cebrián se le llama Torreón de Villena, y en una de sus ventanas se dice que estuvo colocada la redoma del famoso marqués.

Por otra parte, la figura de Don Enrique bien se merecía una explicación folklórica. Cuando empezó a despertar el primer Renacimiento, él aún permanecía acomodado en la tradición científica de raigambre

oriental. Amaba las artes adivinatorias, la astrología, los rabinos y la literatura árabe. Su postura en su *Libro de astrología* es la habitual en la Edad Media. Reticente a los esfuerzos renacentista de incesante comprobación y crítica, se aferra a una actividad «más literaria que científica»,⁶⁷⁶ ya que en la Edad Media el estudio de la magia se consideraba como una tarea intelectual por formar parte de las siete artes liberales. Gracias a esto, tres ciudades de la España musulmana —Toledo, Córdoba y Sevilla— fueron reconocidas como centros culturales, las cuales dejaron su fama como herencia a Salamanca, cuando el Renacimiento la convirtió, por su Universidad, en centro de estudio. Mientras, Enrique de Villena se había granjeado la fama de brujo en todo el reino. Alimentada, también, por el expurgo que el rey Juan II quiere para su biblioteca tras su muerte, y que llevó «a cabo, por comisión

⁶⁷⁶. José M^a Millas Vallicrosa, «El Libro de astrología de Don Enrique de Villena», *Revista de Filología Española*, tomo XXVII (1943), p. 2.

regia»,⁶⁷⁷ el obispo de Segovia Fray Lope de Barrientos, personaje muy ligado a la historia salmantina.

Pero es en el siglo XVII, concretamente, cuando toda esta leyenda consigue relieve teatral hasta alcanzar prácticamente nuestro siglo. Y el primero en prestar atención a las posibilidades literarias de la mágica cueva fue Cervantes, como queda dicho.

7.2.1. LA MAGIA AL SERVICIO DEL TEATRO, DEL HOMBRE Y DE LA "SANTA INQUISICIÓN"

Que diferentes dramaturgos trabajen sobre una misma base temática da pie al estudio de sus diferentes estilos y preocupaciones escénicas. Es el caso de la leyenda que nos ocupa. Cervantes, Alarcón y Rojas Zorrilla escriben, cada uno, una obra en la que, por el uso que se hace de la magia, dejan perfilados una serie de rasgos más importantes de lo que en una primera lectura puedan parecer. Se puede apreciar, además, de

⁶⁷⁷. M. García Blanco, art. cit., p. 82.

manera gradual, cómo desde Cervantes hasta Rojas Zorrilla la función de la magia se complica pero, también, cómo los tres adoptan una postura prudente ante el poder que dicha ciencia podía llegar a adquirir aun envuelta en una trama teatral. El estudiante del entremés cervantino lo manifiesta abiertamente:

La ciencia que aprendí en la cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos; y aún quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa ⁶⁷⁸

Pero no la usa, fingiré hacerlo, tan sólo. Aunque, igualmente, consigue no quedarse sin cenar, al tiempo que salvar a Leonarda y Cristina de la presencia de sus amigos el sacristán y el barbero ante el cándido Pancracio.

⁶⁷⁸. Cervantes, *Teatro completo...*, p. 821.

La vida traviesa de los estudiantes salmantinos llegó a ser tan legendaria casi como la misma cueva. El estudiante del entremés era el personaje idóneo para resolver la bufonada que exigía el género; en Alarcón, tenía que ser un grupo de estudiantes quienes se metieran en problemas para ser salvados, gracias a la magia, de la justicia, y en Rojas Zorrilla, también, sólo podían ser estudiantes quienes se propusieran jugar a una disputa de oposición sobre qué ciencia era la mejor y acabar metidos en una comedia de enredo. Incluso el gracioso está vertido a lo estudiantil en las comedias: en Alarcón, Zamudio es un estudiante gracioso y en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, Zambapalo es un estudiante gorrón. Rojas Zorrilla, además de convertir, lógicamente, a los galanes en estudiantes, como Alarcón, hace de la dama principal de la comedia, a Doña Juana de Madrid, otro estudiante, pobre pero noble, que reivindica espléndidamente el derecho de la mujer al acceso a la Universidad y, por tanto, al conocimiento. Es un personaje entrañable y muy bien aprovechado a través de su disfraz: siente como mujer, finge sentir como hombre y piensa como un estudiante, por lo que todo debate que se propone en la comedia lo gana ella por su inteligencia. En cuanto a la semejanza en la recreación

del ambiente estudiantil entre Alarcón y Rojas Zorrilla, valgan estas palabras de Willard F. King:

[a los letrados] los unía a todos una prolongada educación universitaria que seguía un plan rigurosamente prescrito y enseñaba primordialmente el modo silogístico de argumentación, y esta formación no podía sino desarrollar una mentalidad común. ⁶⁷⁹

Así se puede entender que tanto en *La cueva de Salamanca* alarconiana como en la comedia de Rojas Zorrilla aparezca «el modo silogístico de argumentación», teniendo en cuenta que ambos pasaron por Salamanca. En el caso de Alarcón, para convertirse en letrado; en el de Rojas Zorrilla, no se sabe con certeza, pero, por este detalle que se especifica, parece poderse apuntar que fue escolar de Salamanca. La primera de las comedias se cierra con una «junta de sabios» (167b, I) para disputar si es lícita o no la

⁶⁷⁹. Probablemente, el de Willard F. King sea el libro y el estudio más original, riguroso e importante que haya, hasta el momento, sobre Alarcón. *Op. cit.*, p. 106.

magia. Se resuelve, finalmente, por boca del teólogo, de que no lo es, aunque sea magia natural, después de que Enrico el mago la hubiese defendido. Enrico es eco del legendario Enrique de Villena, junto al personaje del marqués. La comedia de Rojas Zorrilla, en cambio, en lugar de cerrarse, se abre con una disputa estudiantil, desenfadada pero no exenta de preocupación ante la cuestión de la pertinencia de la magia: Fileno, el mago, intenta persuadir al marqués de Villena de que la magia es «la ciencia más necesaria, / más útil y más perfecta», pero el marqués le contesta que «está prohibida».⁶⁸⁰

Lo esencial de este paralelismo es constatar que, mientras en la de Alarcón no se cuestiona la licitud de la magia hasta el cierre de la obra, tras haber desarrollado toda una comedia de magia, en *Lo que quería ver el Marqués de Villena* precisamente el debate inicial sirve, a modo de introducción, para plantear una

⁶⁸⁰. *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por Don Ramón de Mesonero Romanos. Biblioteca de Autores Españoles, LIV, Madrid, Rivadeneyra, 1866, p. 325.

serie de poderes naturales que Fileno tendrá que demostrar al marqués. Y en la demostración, en el despliegue de trucos y tramoyas consistirá la comedia, para, a partir de la jornada segunda, irse convirtiendo en una comedia de enredo. En ambos casos, el legendario marqués de Villena está en Salamanca para iniciarse en el estudio de la ciencia oculta: con Alarcón, para ver la cabeza parlante de metal —reminiscencia de Don Quijote⁶⁸¹ y acabar aprendiendo de Enrico; en la de Rojas Zorrilla, para, a través de la magia, ante la que se mostraba reticente al compararla con la ciencia del Derecho,⁶⁸² acabar consiguiendo la mano de Juana. En

⁶⁸¹. Esta cabeza parlante posiblemente sea un capítulo de otra leyenda en la que se cuenta que Hércules perforó el suelo de la ciudad de Salamanca e hizo una cueva donde depositó las siete artes liberales y muchos otros libros. Pero al ver que nadie acudía a preguntarle nada, se marchó y en su lugar dejó una estatua para que contestará a quien acudiese a la cueva. Vid. García Blanco, *op. cit.*,

⁶⁸². A continuación transcribo unos versos en boca del marqués que apoyan la tesis de King:

Zamb. ¿Cuál ciencia, pues,

Para la conservación
Nuestra es la más útil?

Marqués Son
Las leyes.

Serafina ¿Por qué?

Marq. Porque es
Su ciencia Filosofía
Moral, que el discurso inventa,
Política que sustenta
Una y otra monarquía;
Porque tengamos quietud
Leyes el mundo inventó,
Y de las leyes nació
La justicia, que es virtud.
Que son un freno juzgad
Contra la humana malicia,
Que si no hubiera justicia
Tampoco hubiera verdad.
De los hombres el rencor
Contra los hombres templaron,
Porque el castigo inventaron
Y criaron el temor.
Luego bien ahora fundo,
Sin que haya contradicción,

una, personaje de comedia de magia. En la otra, de enredo mediante la magia. Se debe señalar que, quizá por el propio talante dramático o bien porque los avances técnicos ya lo permitían, la comedia de *Lo que quería ver el Marqués...* es magistral por la creación de dos escenarios: el de la magia y el de los amores enredados. El recurso del espejo permite abrir un espacio donde se sitúa la vertiente del enredo, llegando a crearle al espectador la ilusión de dos mundos, de dos comedias. Así es como Rojas Zorrilla logra salvar la unidad de acción, a través de un espejo por el que el marqués espía a Juana y a sus rivales. De esta forma, mediante las artes mágicas de Fileno, descubre los enredos e industrias de los personajes. La magia está

Que solas las leyes son
Las que conservan el mundo;
Que es tanta su utilidad,
Que sin ellas nuestro error
No consiguiera temor,
Quietud, justicia y verdad.

Rojas Zorrilla, *op. cit.*, p. 327.

perfectamente justificada y vinculada a la acción, hasta el punto de que parece ser ella la que logra crear la ilusión de dos acciones que en realidad son una.

No así lo consigue Alarcón. Su comedia, al dejar el debate relegado al final para enjuiciar la ciencia mágica, obliga al dramaturgo a ir sumando escenas, en los dos primeros actos, donde poner en juego los artificios mágicos de Enrico y el marqués, escapándosele, en algún momento, las riendas de la trama.

Balbín Lucas⁶⁸³ indica que, en este entremés de Cervantes, la magia está al servicio del tema amor-matrimonio-adulterio típico en él. En Alarcón, está en función de crear situaciones embarazosas, incluso legalmente comprometidas para poner a prueba y ensalzar unos valores que son recurrentes en todas sus comedias:

⁶⁸³. Rafael Balbín Lucas, «La construcción temática de los entremeses de Cervantes», *Revista de Filología Española*, tomo XXXII (1948), p. 415-428. Según él, el *Entremés de la cueva de Salamanca* forma un núcleo temático definido con el del *Viejo celoso*, en el que se consuma el adulterio frustrado en el primero. Vid. p. 423.

la amistad, la verdad y la honra, aspecto este último clave en el pensamiento alarconiano, ya no tanto como gesto dramático, sino por su condición de letrado, como bien ha sabido estudiar y demostrar con abundantes testimonios King.⁶⁸⁴ En Rojas Zorrilla lo que más sobresale en cuanto al tratamiento de problemas humanos es la ya apuntada protesta femenina de Doña Juana de Madrid. En todo caso, en los tres dramaturgos la magia supone un recurso teatral con el cuestionar o plantear realidades, experimentar artísticamente y hacer reír al público con meriendas convertidas en carbón, apariciones de leones, espejos mágicos o burlas a maridos engañados. En cuanto a Alarcón, lo cierto es que con esta comedia suya, de juventud, posiblemente recién salido de las aulas universitarias, descubrimos algo a lo que no nos tiene acostumbrados: su capacidad de crear también una

684. Maravall también sostiene que la honra para los letrados supone, entre ellos, cohesión y conformación, algo fundamental para este colectivo ante cualquier otro grupo social. José Antonio Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1972, pp. 388-389.

escena poblada de caprichosas tramoyas, muy bien cuidada por unos apartes minuciosamente escritos, con toda clase de indicaciones para que la ilusión de la magia pudiera realizarse.

7.2.2. LA «MAGIA DE LA REPETICIÓN Y DE LA REITERACIÓN»⁶⁸⁵

Es casi obligado citar estas palabras de Caro Baroja al hablar de la comedia de magia porque no por otra cosa se caracteriza este subgénero: por la repetición y reiteración de situaciones donde desarrollar una serie de trucos que el público ya esperaba a pesar de conocerlos. Así, *La cueva de Salamanca*, como toda comedia de magia, y más si es barroca, queda determinada por este rasgo y, por tanto, ajustada a un esquema estructural ineludible.

Castro Leal apunta que «en el argumento de casi la quinta parte de sus comedias intervienen casos de

⁶⁸⁵. Julio Caro Baroja, *Teatro popular...*, p. 102.

encantamiento» porque la magia fue para Alarcón una «de sus devociones juveniles».

¿Creyó alguna vez Alarcón en el poder de la magia? ¿Habría llegado a pensar que un conjuro podría mudar su figura y estado? En esos momentos en que, dormida la razón, la esperanza loca magnifica las consejas y disimula las verdades, allá al filo de la madrugada ¿habrá soñado que con signos o cábalas podía acabar con sus corcovas y su pobreza? ¿Y por qué no?⁶⁸⁶

Porque el teatro de magia no era un espectáculo fruto de las inclinaciones de un dramaturgo en particular, sino que se trataba, en el Barroco, de un «fenómeno sociológico» en el que venían a confluir una corriente de tradiciones culturales que «hacen comprensible su vigencia a partir del siglo XVII».⁶⁸⁷ Como recordábamos más arriba, junto a las palabras de Ruiz Ramón, el teatro del seiscientos adquiere especial relevancia por su capacidad de dramatizarlo todo, y en el caso de la

⁶⁸⁶. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 95.

⁶⁸⁷. Javier Blasco, «El jardín mágico»..., p. 223.

comedia de magia se jugaba a hacerlo con materiales ya tamizados, desde hacia siglos, incluso, por la literatura, tanto escrita como oral. Justo lo que hizo Alarcón con la legendaria cueva que cautivó la imaginación desde el siglo XI.

Parece, pues, evidente que poco o nada pretendía conseguir nuestro dramaturgo respecto a sus corcovas con la teatralización del mágico antro. Lo cierto es que perseguía ofrecer una variación más sobre un mismo tema que había sido, primero, motivo de un entremés, precisamente por estar arraigado en el acervo folklórico. El gusto popular —espectador fundamental de la comedia áurea— disfrutaba con la recreación de una misma historia y, enemigo «de la innovación», deseaba verla realizada con unos esperados recursos escenográficos.⁶⁸⁸ En este caso, unos trucos sólo justificables en las comedias de magia o de santos que hacían posible, no sólo gozar del asombro a través del

⁶⁸⁸. Vid. Ricardo de la Fuente Ballesteros, «Hacia la estructura de la comedia de magia: *El mágico mexicano*», *Ibíd.*, pp. 363-370, p. 367.

oído —tal y como lo permitía la literatura oral—, sino que también la sorpresa, lo novedoso e inesperado que el teatro les ofrecía —aun a costa de leyendas y cuentos conocidos—, se les proporcionaba mediante una *retórica de los ojos* creada con las tramoyas y ese afán de espectacularidad desbordante que regía cualquier puesta en escena.⁶⁸⁹ Y a pesar de que Ricardo de la Fuente —no sin parte de razón— sostenga que a esta clase de comedias no se le pedía «lógica ni justificación»,⁶⁹⁰ el problema de la *verosimilitud* —apuntalado por Lope: en la comedia «se imita la verdad sin duda»—,⁶⁹¹ en la obra de Alarcón se salva, sin embargo, mediante el discurso del Doctor, que termina condenando la magia como «arte mala y perversa» (170a, I). Pero lo importante es que la censura la hace después de haber

⁶⁸⁹. Vid. Javier Blasco, «El jardín mágico»..., pp. 223-224. A propósito del desbordamiento expresivo del barroco cabría recoger las palabras que sobre ello escribe Emilio Orozco en *Manierismo y Barroco* y, concretamente sobre el teatro, en los dos volúmenes de *Introducción al Barroco*.

⁶⁹⁰. Ricardo de la Fuente, *op. cit.*, p. 365.

⁶⁹¹. Lope de Vega, *El arte nuevo...*, p. 295, v. 253.

sido ese arte el que ha hecho posible la comedia en sí, lo que causaría sorpresa al tiempo que cumplía lo aconsejado por el Fénix de que «la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera escena».⁶⁹² Algo parecido sucede con Rojas Zorrilla con la discusión con que abre su obra, la diferencia es que en ella la magia no termina siendo condenada; al contrario, la comedia consiste en la demostración de sus facultades y del alcance de su poder. El caso del entremés de Cervantes es distinto por su propia concepción teatral y porque su más riguroso sentido de la verosimilitud le obliga a que el estudiante sólo finja sus capacidades de encantamiento, con lo que la magia queda burlada. Aspecto este, el de la verosimilitud en este tipo de comedias, que nos llevaría a tratar el marco referencial desde el cual el público acata y enjuicia lo que se le propone desde las tablas, lo que permitiría hallar las convergencias entre la tradición literaria y la realidad de siglo XVII, proporcionando, como dice Díez Borque,

⁶⁹². *Ibíd.*, vv. 234-235, p. 294.

«datos sobre la estructura significativa de la comedia, recepción, funciones, etc.»⁶⁹³

Pero lo esencial del teatro de magia es su espectacularidad, su acción cargada de sucesos que complazcan la necesidad de *teatralidad* por parte del público, aunque se concluya la comedia como lo hace Alarcón, con un mensaje contrarreformista⁶⁹⁴ y

⁶⁹³. José María Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de Oro*, Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1996, p. 263.

⁶⁹⁴. «Y así es forzoso afirmar / lo que muchos santos prueban, / que es ilícita, pues obra / por el demonio esta ciencia» (p. 170a, vol. I). Valgan para justificar estos versos las siguientes palabras de Caro Baroja:

Es pues, la influencia italiana en lo literario, lo musical y lo plástico lo que nos da los primeros elementos para comprender el desarrollo de la comedia de magia [...]. Pero los efectos poéticos y plásticos han de ajustarse [...] a doctrinas religiosas y aun filosóficas, a discusiones teológicas y físiconaturales, acerca de lo natural y lo diabólico, lo divino y lo humano, dentro del marco español, muy particularmente dibujado en Europa.

esencialmente barroco. Aunque no olvidemos que lo hace tras satisfacer a ese espectador ávido de sensaciones, habiéndole halagado sus sentidos con mutaciones de personajes en animales, con cabezas parlantes y la consecución de «imposibles» (169a, I). Hasta tal punto

Teatro popular..., op. cit., p. 44. Y como propuesta de un futuro estudio al respecto, me acojo a la invitación que realiza Javier Blasco: «La presencia de la "magia" al servicio de los intereses de la casuística y de la predicación está todavía por analizar», «El jardín mágico»..., p. 243. Indudablemente, un punto de partida bien pudiera ser *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, ya que el cierre contrarreformista de la obra lo aleja de la tendencia populista de la comedia barroca a crear conflictos y soluciones poco tolerables por la ortodoxia católica. Para el estudio de las diferentes tendencias que originaron el nacimiento de la comedia áurea, vid. Juan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca»..., y para la comunión de Alarcón con el poder establecido vid. Frederick A. de Armas, «*The Political Theater of Early Seventeenth-Century Spain, with Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón*. By Cynthia Leone Halpern. Ibérica, Vol. 6. NY: Peter Lang, 1993. 179 pages.», *Hispanic Review*, volume 63, Summer (1995), pp. 463-465.

llega a ser más importante ver que oír en este género teatral que, según la crítica,⁶⁹⁵ el texto es mero soporte del espectáculo al quedar los personajes y sus diálogos relegados a un segundo plano por los juegos de máquina.

Esta misma expectativa de tramoyas construye una estructura funcional para la comedia de magia, que consiste en una repetición continua de secuencias semejantes. En *La cueva de Salamanca* que nos ocupa, Alarcón después de crear en la introducción el conflicto que llevará a la necesidad de recurrir a la magia, encadena sin tregua, hasta el desenlace de la obra, escenas que son una mera exposición de juegos de manos y encantamientos. Esto propiciará una aceleración del ritmo de los acontecimientos y que los personajes acaben casi por no intervenir en éstos, con lo cual se nos presentan más tipificados que nunca. Rojas Zorrilla,

⁶⁹⁵. Vid. Julio Caro Baroja, *Ibíd.*, y Ermanno Caldera, «Sulla "spettacolarità" delle commedie di magia», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-32.

contrariamente, consigue un equilibrio entre la magia y sus personajes al hacer que ésta se ejerza por sus propias voluntades. Lo que más nos muestra este equilibrio en su obra frente a la alarconiana es que consigue también dar igual relieve a la estructura de comedia de enredo que subyace, de manera más o menos velada, en casi todas las comedias.

Como ya se dijo en el anterior apartado, la magia en Rojas Zorrilla permite que culminen los amores de los personajes porque a través de ella se descubren las diferentes trazas. En cambio, en Alarcón, el triángulo amoroso entre don Diego, don García y doña Clara queda frustrado por retener al segundo galán hasta el tercer acto en la cárcel, hecho que permitirá a Clara y Diego salvar las diferencias que en un principio les separaban. Nuestro dramaturgo sólo se sirve de la estructura de la comedia de enredo para pautar el cierre del primer acto y del segundo. Salvo esto, los enredos amorosos no pasan de ser una posibilidad más a la que recurrir para crear conflictos que solucionar con divertidas recurrencias mágicas, como la de hacerse pasar Diego por oráculo de bronce.

En *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, los personajes dominan la escena, y parece que son ellos

quienes deciden ofrecer al público un espectáculo de magia y enredo amoroso. A diferencia de Rojas Zorrilla, Alarcón como artífice está continuamente presente en las tablas porque hace de sus criaturas títeres en manos de su propia intención de divertir a los espectadores. Los obliga a moverse continuamente, pero sin una sostenida acción dramática que vivir. A pesar de ello, se debe apreciar esta comedia de Alarcón como un ejemplo del experimentalismo teatral del siglo XVII —como dice Caldera a propósito de las comedias de magia en general—,⁶⁹⁶ ya que consigue activar la estaticidad del escenario y educar al ojo del público a una mayor agilidad en la observación.

⁶⁹⁶. Caldera, *Ibíd.*, p. 30. También Caro Baroja afirma que «la escenografía rebrota, así, y es, en tiempos de Felipe IV, cuando se desarrolla más», «Magia y escenografía», *La Comedia de Magia...*, *op. cit.*, pp. 11-24, p. 15.

Apéndice

**NUEVO ÍNDICE PROPUESTO PARA LAS COMEDIAS
DE RUIZ DE ALARCÓN**

El presente apéndice quiere ofrecer, por un lado, un índice que refleje la evolución que hemos venido estudiando del héroe alarconiano en las obras de las ediciones de 1628 y 1634 , y, por otro, la constatación de que este criterio con que se ha investigado la intención dramática de Ruiz de Alarcón era el apropiado.

Ante la ausencia de un estudio que pudiese justificar en qué consistía la comedia de caracteres alarconiana sin necesidad de recurrir a la reiterada y, por ello, confusa «moralidad» de sus obras —aceptada, como dijimos, tan sólo como si de una palabra compacta se tratase, capaz de explicar por ella misma las peculiaridades de cada una de las veinte comedias publicadas por el autor—,⁶⁹⁷ era necesario analizar el

⁶⁹⁷. Vid. del capítulo III, el apartado 3.1.

«carácter» de todos los protagonistas. Fue entonces cuando por «carácter» se empezó a poner de relieve un esfuerzo consciente por parte de los personajes por adquirir un determinado comportamiento y compromiso ético respecto al universo dramático que compartían y, cómo no, ante la sociedad y la naturaleza humana reflejada en el escenario.

A partir de ahí, la lectura de los trabajos en torno al teatro de Ruiz de Alarcón se convirtió, por una parte, en una labor de recatalogación de los géneros atribuidos hasta entonces a cada una de las obras, y en un intento por corregir juicios erróneos acerca de los temas y los protagonistas de la acción dramática. Por otra, los perfiles extraídos de los galanes de las comedias cada vez se imponían con más determinación a la hora de valorar cualquier aspecto de su teatro, por lo que pasaron a ser considerados, para la investigación de esta tesis, los únicos ejes que permitían establecer una reorganización de las obras del dramaturgo. Esta tarea era necesaria dado el desarrollo de los caracteres de los galanes protagonistas, quienes, de ser unos sufridos y descontentos galanes-tipo de comedia de enredo, se convierten en personajes que dan nombre a un subgénero

dramático moderno, por lo que tiene de crítica social e introspección individual a causa de un enfrentamiento sostenido que se mantiene con el entorno. Y esta peculiaridad es, en definitiva, la única justificación que ampara el índice que a continuación se va a proponer como itinerario a seguir para la cabal aprehensión de la intención dramática de Ruiz de Alarcón; ella es la que explica que su verdadera originalidad dramática empiece a cultivarse con la comedia de enredo y madure con dramas en que imperativos sociales o creencias colectivas atentan contra la integridad individual.

Pero la prueba más convincente del acierto al ordenar bajo esta nueva perspectiva el corpus dramático que el dramaturgo publicó, se obtuvo al cotejar la cronología de las comedias. Una vez establecida nuestra propia disposición de las obras, en función —repetimos— de la madurez de carácter del galán, se fue anotando al lado de cada título la fecha consensuada por anteriores estudios para cada una de ellas. Qué decir tiene que

esta convergencia cronológica por parte de la crítica ha sido deliberado promedio que se ha realizado a partir de las fuentes ofrecidas por Oleza y Ferrer.⁶⁹⁸ Pero, aun así, el correr de los años de la escritura del dramaturgo se correspondía con la nueva ordenación hecha de las comedias y, por lo tanto, con la forja del carácter del galán protagonista. En definitiva, se había encontrado la explicación con la cual esclarecer esa «extrañeza» con que se ha venido a llamar a un teatro cuya piedra angular es el nacimiento, crecimiento y madurez del héroe. Por lo tanto, durante casi cuatrocientos años, lo que había estado haciendo del repertorio de Alarcón un teatro «extraño» era el desorden —o azaroso orden— con que se dispuso los índices de las ediciones de 1628 y 1634, que impedía la adecuada comprensión de los modos de ser y actuar de los personajes.

La explicación del porqué *La Cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla* se han situado al final del

⁶⁹⁸. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], pp. XXXI-XXXIV.

índice, a pesar de ser las comedias primerizas del dramaturgo, es la misma por la que se han analizado, en la presente tesis, en un capítulo posterior al estudio del resto del corpus: ambas —aunque ofrezcan algunos rasgos de la futura escritura alarconiana— son dos concesiones al gusto del público por la comedia de magia, en un momento, además, en que Ruiz de Alarcón aún no había iniciado el trabajo de creación de su héroe.⁶⁹⁹

Por último, y antes de pasar al nuevo índice, debemos precisar, respecto al acatamiento que Oleza y Ferrer hacen de las etapas cronológicas que establece Castro Leal, por encima del resto de propuestas en torno a la producción del dramaturgo, que, en su

⁶⁹⁹. A pesar de ser *La Cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla* las comedias primerizas del dramaturgo, las sitúo al final del índice en correspondencia con el lugar en que las estudio en la presente tesis —en un capítulo final—, ya que el análisis de ambas —aunque ofrezca algunos rasgos de la futura escritura alarconiana— se basa en la consideración de que son dos concesiones por parte del dramaturgo al gusto del público por dicho género. Vid. capítulo VII.

estudio, Castro Leal se confunde, especialmente, a la hora de analizar los géneros —sobre ello ya se discrepó y demostró la oportuna reconsideración genérica en los apartados pertinentes al estudio de los caracteres de cada obra—. Esta imprecisión, le llevó, a su vez, a discernir tres períodos de escritura,⁷⁰⁰ fundamentándolos, cada uno de ellos, sobre diferentes aspectos. En unos casos, a tenor de las tramas, lo que le obliga a considerar —y, por lo tanto, también a Oleza y Ferrer—⁷⁰¹ *El desdichado en fingir* como comedia de enredo,⁷⁰² cuando, por la misma regla, podría ser, asimismo, comedia de carácter, tal y como se rige, más adelante, a la hora de catalogar las comedias pertenecientes a este último género. Lo que da ejemplo, una vez más, de la confusión con que se ha manejado el concepto de comedia de caracteres alarconiana, puesto

700. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 73-76.

701. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXII.

702. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 73.

que el libro de Castro Leal es uno de los pilares sobre los que se ha sostenido la crítica de los últimos años.

En otras ocasiones, la catalogación la realiza en función de los caracteres sin explicar por qué lo son ni qué los define, por eso expone como ensayos de la comedia de caracteres *Ganar amigos* y *Los favores del mundo*,⁷⁰³ acatadas, a su vez, como tales por Oleza y Ferrer.⁷⁰⁴ El tercer período, Castro Leal lo circunscribe a las obras que giran en torno al concepto del honor, en el que incluye⁷⁰⁵ *Los pechos privilegiados* y *El dueño de las estrellas*—. ⁷⁰⁶ Y, finalmente, para las comedias que no ha podido catalogar en ninguno de estos tres períodos, habla de un cuarto ciclo. Sin duda alguna, esta propuesta se presta más a la

703. *Ibíd.*, p. 74.

704. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], p. XXXIII.

705. Asimismo, lo aprueban Oleza y Ferrer. Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen...* [Oleza y Ferrer], pp. XXXIII-XXXIV.

706. Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 74.

desorientación que al entendimiento al no sostenerse sobre un criterio fijo de análisis.

En nuestro caso, hemos manejado las fechas que Oleza y Ferrer recogen con rigor —no sólo del estudio de Castro Leal, sino del de Valbuena, Hartzzenbush, Bruerton, etc.—,⁷⁰⁷ por estar todas ellas reunidas, y facilitar, de esta manera, una apreciación de conjunto. A pesar de ello, insistimos, en ningún momento nos ha condicionado la división que establecen a partir del trabajo de Castro Leal. Por último, digamos que todas y cada una de las fuentes recogidas por Oleza y Ferrer han sido consultadas por separado para otros aspectos

⁷⁰⁷. Ángel Valbuena, *Historia de la literatura española*, Barcelona, G. Gili, 1950. Nueva edición revisada por P. Palomo y A. Prieto, 1982 (9ª), t. III.; el trabajo de Hartzzenbush pertenece a su introducción a la edición de Ruiz de Alarcón, *Comedias...*; el de Bruerton está recogido en Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Millares-Carlo], p. 29, t. I; Pedro Henríquez Ureña, «Bibliografía literaria de la América española. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*, núms. 7, 8 y 10 (1938), y Alfonso Reyes, «Bibliografía de Ruiz de Alarcón», *Letras de México*, 8 (1939), p. 12.

alarconianos, al tiempo que para comprobar la meticulosidad con que ambos estudiosos han manejado los datos.



Comedias de enredo:

La industria y la suerte -ed. 1628-. [...1605...]

El semejante a sí mismo -*ibid.*-. [...1611...]

Los favores del mundo -*ibid.*-. [1612...]

Comedias de transición entre la comedia de enredo y la de carácter:

Todo es ventura -ed. 1628-. [...1613...]

El desdichado en fingir -*ibid.*-. [...1613...]

Mudarse por mejorarse -*ibid.*-. [...1613...]⁷⁰⁸

⁷⁰⁸. En el caso de estas tres comedias que comparten un mismo año aproximado de escritura, las he dispuesto en

Comedias de caracteres:

Las paredes oyen —ed. 1628—. [1613...]

La prueba de las promesas —ed. 1634—. [1613...]

Los empeños de un engaño —*ibid.*—. [1620...]

La verdad sospechosa —*ibid.*—. [1620...]

El examen de maridos —*ibid.*—. [...1623...]

Tragedia:

El dueño de las estrellas —ed. 1634— [...1623...]⁷⁰⁹

este orden por el comportamiento y carácter de los galanes que las protagonizan. Vid. el Capítulo V. Por la misma razón se procederá en la ordenación de las siguientes comedias que reflejen haber sido escritas hacia la misma fecha.

⁷⁰⁹. A partir de la culminación en el dominio de la comedia de caracteres —*El examen de maridos*—, no tiene que sorprender oscilación alguna en la cronología entre la tragedia, los dramas políticos y los de honor, puesto que Ruiz de Alarcón recurre a estos géneros motivado por una única intención: la crítica a las costumbres, el comportamiento y el compromiso político-social. La consiguiente disposición que se ofrece de estas obras responde al criterio seguido en la elaboración de todo el índice: la madurez del carácter del héroe. Además, como se

Dramas políticos:

Ganar amigos -ed. 1634- [...1620-1621]

La amistad castigada -*ibid.*-. [...1620...]

Los pechos privilegiados -*ibid.*-. [...1625]

Dramas de honor:

El tejedor de Segovia -ed. 1634- [...1622...]

La crueldad por el honor -*ibid.*-. [...1622...]

Drama teológico:

El Anticristo -ed. 1634- [...1623]

Comedia de magia:⁷¹⁰

puede observar, la diferencia entre los respectivos años es tan estrecha que lo único que revela es el interés por dramatizar esa única intención recién mencionada y analizada en el capítulo V.

⁷¹⁰. A pesar de ser *La Cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla* las comedias primerizas del

La cueva de Salamanca —ed. 1628— [1599...]

Comedia mágico-religiosa:

La manganilla de Melilla —ed. 1634— [1601...]

dramaturgo, las sitúo al final del índice en correspondencia con el lugar en que las estudio en la presente tesis —en un capítulo final—, ya que el análisis de ambas —aunque ofrezca algunos rasgos de la futura escritura alarconiana— se basa en la consideración de que son dos concesiones por parte del dramaturgo al gusto del público por dicho género. Vid. capítulo VII.

Otro vuelo a ras de tierra de la Literatura española
(EPÍLOGO)

Juan Ruiz de Alarcón: dramaturgo al servicio del gobierno del conde-duque de Olivares. No cabe mejor expresión a propósito de un autor que vuelca su ingenio en la creación de comedias para que la política de la *reforma* saliera hacia delante. Pero no por un afán de restauración imperial, sino por las implicaciones sociales que tenía dicho programa en su raíz. Bajo el manto del nuevo ministro encontraron amparo los viejos arbitristas que legan su intención a los ahora reformistas que quieren hacer del reinado de Felipe IV ya no sólo una corte que sea espejo de reyes, sino ejemplo de modernidad. Para un dramaturgo reformista, ¿qué mejor disciplina para conseguirlo que recurrir al pensamiento de autores anteriores que tuvieron un mismo afán? Séneca y Erasmo: sus nombres cuentan por sí solos el avance que sus pensamientos supusieron para la civilización occidental; Cervantes y Shakespeare: creadores como él, y que comparten las mismas fuentes y

un mismo horizonte, a pesar de la diferente impronta de los unos y del otro.

Como él, todos preocupados por la dignidad humana. Los cinco, además, convergiendo hacia el Humanismo, sea por haber sido reivindicado por éste -Séneca-, por haber sido partícipe de él -Erasmo- o por seguir la proyección que el movimiento Humanista prosiguió más allá del tiempo y de Italia -Cervantes, Shakespeare y Alarcón-.

Creemos que hemos aportado las suficientes pruebas para que el nombre de Ruiz de Alarcón no parezca querer ser falsamente ensalzado por el renombre de los demás. La intertextualidad e influencias que de ellos ofrece la obra alarconiana nos permiten reconocer que el dramaturgo español, lejos de ser un mero refundidor de ideas, tópicos y pensamientos, es un hombre culto con una intención dramática muy clara.

La Comedia Nueva supuso para Alarcón un arte que, efectivamente, encontraba establecido, pero que estaba dirigido a un público por quien cualquier reformista se preocupaba. Alarcón aunó sus dotes de dramaturgo a su compromiso intelectual. El resultado: la comedia de caracteres, género definido por el ahondamiento psicológico que logra sobre los actos de personajes tipificados. De ahí que su héroe esté sometido a una

evolución en su carácter, el cual, resulta ser, al fin, el del ciudadano, cortesano o caballero soñado tanto por Séneca, Erasmo, Cervantes o Shakespeare. Sus antihéroes se caracterizan, contrariamente, por unas pasiones humanas muy concretas e igualmente bien trazadas que consigue descubrir detrás de la tipificación con que contaba la Comedia Nueva.

Si Ruíz de Alarcón, en comparación con otros dramaturgos coetáneos en la España del XVII, tiene que ser considerado un *vuelo a ras de tierra*, que lo sea en cuanto a su verdadera preocupación que siente hacia el hombre y la sociedad que no le dejan mirar más alto. La falta de *vuelos líricos* que se le reprocha no es, sino, voluntario deseo de comprometerse con aquellos límites humanos tan estrechos que Erasmo aducía para justificar su incomprensión de cualquier defensa que se hiciera de la predestinación.

No vamos a terminar mencionando más despropósitos ni incomprensiones que sobre su teatro se han vertido, porque:

tal vez suele un venturoso estado,
cuando le niega sin razón la suerte,
honrar más merecido que alcanzado.

(Viaje del Parnaso, IV, vv. 85-87)

Por nuestra parte, deseamos haber honrado lo que,
con razón, las comedias de Alarcón nos dicen.

BIBLIOGRAFÍA

A. BUYLLA, José Benito, «El Barroco», *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 9-13.

ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ABREU GOMEZ, Ermilo, «Los graciosos en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Investigaciones lingüísticas*, III (1935), pp. 189-201.

AGUILERA, Ricardo, *Intención y silencio en el Quijote*, Madrid, Endymion, 1992.

ALCALÁ ZAMORA, Niceto, «El derecho y sus colindancias en el teatro de don Juan Ruiz de Alarcón», *Boletín de la Academia Española*, CIV / CV (1934), pp. I-XXVI / 737-794.

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de, *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza: novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes (1621-1626)*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886.

ALONSO, Dámaso / Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956, 2ª.

ALONSO, Dámaso, *La "Epístola moral a Fabio" de Andrés Fernández de Andrada. Edición y estudio*, Gredos, Madrid, 1978.

ALSINA, José, «Aristóteles y la poética del Barroco», *Cuadernos de investigación*, 2 (1975), pp. 3-17.

ALVAR, Carlos / José-Carlos MAINER / Rosa NAVARRO, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *La tragedia española en el siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento*, Vitoria, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1995.

ANÍBAL, C. E., «Juan Ruiz de Alarcón», *Hispania*, 3 (1930), pp. 273-283.

ARBOLEDA, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad, 1991.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

ARELLANO, I. / M. C. PINILLOS / F. SERRALTA / M. VITSE (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, Griso-Lemso, 1996.

ARGULLOL, Rafael, *El quattrocento. Arte y cultura del renacimiento italiano*, Barcelona, Montesinos, 1988 (2ª).

ARISTÓTELES, *Poética*. Introducción, traducción y notas de José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1987.

ARMAS, Frederick A. de, «The Political Theater of Early Seventeenth-Century Spain, with Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón. By Cynthia Leone Halpern. Ibérica, Vol. 6. NY: Peter Lang, 1993. 179 pages.», *Hispanic Review*, vol. LXIII (1995), pp. 463-465.

ARROM, José Juan, «Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal», *Latin American Theatre Review*, 12 (1978), pp. 5-15.

ASHCOM, B. B., «Three notes on Alarcon's *Las paredes oyen*», *Hispanic Review*, vol. XV (1947), pp. 378-384.

ASTETE, Gaspar de, *Taratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, Imprenta de Felipe Iunta, 1603.

AUBRUN, Charles-Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1981 (2ª).

AULADELL, Miguel Angel, «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII», *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), pp. 401-412.

AZORÍN, «Los valores literarios», *Obras completas*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1921, pp. 205-221, vol. XI.

_____, *Cásicos y modernos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1971 (6ª).

BACAICOA ARNAIZ, Dora, *Notas Hispano-Marroquíes en dos comedias del Siglo de Oro*, Tetuán, Imprenta del Majzen, 1955.

BALBÍN LUCAS, Rafael de, «La construcción temática de los entremeses de Cervantes», *Revista de Filología Española*, t. XXXII (1948), pp. 415-428.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books Limited, 1968.

BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Traducción de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 2 vols.

BERGMAN, Hannah E. de, «Una caricatura de Juan Ruiz de Alarcón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4 (1954), pp. 419-422.

BLASCO, Francisco Javier [et. al.], *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.

BEYTERVELDT, Antony Van, «La inversión del amor cortés en Moreto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283 (1974), pp. 88-114.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1981.

_____, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1991.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

BRENES, Carmen Olga, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1960.

BROOKS, John, «La verdad sospechosa: the source and purpose», *Hispania*, 3 (1932), pp. 243-252.

BROWN, Jonathan / J. H. ELLIOT, *A Palace for a King*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1980.

BRUERTON, Courtney, «La culpa busca la pena, comedia de Ruiz de Alarcón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3-4 (1953), pp. 439-448.

BRUNO, Giordano, *Expulsión de la bestia triunfante / De los heroicos furros*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Alaguara, 1987.

BRUYÈRE, Jean de la, *Los caracteres o las costumbres del siglo XVII*, Barcelona, Ediciones Zeus, 1968.

CALDERA, Ermanno (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*. Ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1951-1966, 3 vols.

_____, *La vida es sueño*. Edición, introducción y notas de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

_____, *El mágico prodigioso*. Ed. de Bernard Sesé, Madrid, Espasa Calpe, 1989 (9ª).

Calderón y la crítica: historia y antología, Madrid, Gredos, 1976.

Calderón: actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro", Madrid, 8-13 de junio de 1981, Madrid, C.S.I.C., 1983.

CAMPBELL, Ysla (ed.), *El Escritor y la Escena. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 4 vols. correspondientes a las I, II, III y VI Actas de los Congresos de la Asociación, celebrados en marzo de 1992, 1993, 1994 y 1997, respectivamente. Publicadas en 1993 (I), 1994 (II), 1995 (III) y 1998 (VI).

CANAVAGGIO, Jean, «Las figuras del donaire en Cervantes» en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1988, pp. 51-65.

CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

Cartas de Sor María de Agreda y de Felipe IV. Ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1958.

CASALDUERO, Joaquín, «El gracioso de *El Anticristo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1954), pp. 307-315.

_____, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.

_____, *Estudios sobre el teatro español. Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 1981.

CASTELLANOS, Rosario, «Juan Ruiz de Alarcón: una mentalidad moderna», *Anuario de Letras de la U. N. A. M.*, 8 (1970), pp. 147-172.

CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán y estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, C.S.I.C., 1942.

CASTRO, Adolfo de, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores, 1874.

CASTRO, Américo, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología española*, cuaderno 1º (1916), pp. 1-48.

_____, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960.

_____, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Crítica, 1987.

_____, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1996.

CASTRO LEAL, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Cuadernos Americanos, 1943.

CASTRO Y CALVO, José María, «El resentimiento de la moral en el teatro de D. Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología Española*, XXVI (1942), pp. 282-297.

CERNUDA, Luis, *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975 (5ª).

_____, *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*. Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.

_____, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

_____, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1993, 4 vols.

_____, *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 2 vols.

_____, *Viaje del Parnaso*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.

Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico (nº 7), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992.

CICERÓN, *El orador*. Texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Barcelona, Alma Mater, 1967.

CLAYDON, E., *Juan Ruiz de Alarcón. Baroque Dramatist*, Chapel Hill, University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1970.

Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. (Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989). Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1991.

CORNEILLE, Pierre, *Oeuvres complètes de Corneille*, Genève, Crémille, 1988, 2 vols.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924.

COTARELO Y MORI, Emilio, «Los padres del autor dramático don Juan Ruiz de Alarcón, (Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de

Mendoza, casados en México, 1572)», *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), p. 525-526.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1993.

Critical essays on the life and work of Juan Ruiz de Alarcón. Ed. James A. Parr, Madrid, Dos Continentes, 1972.

IVE Table ronde sur le théâtre espagnol du XVIIe-XVIIIe siècle, Paris, Université, 1984.

CUERVO, R. J., *Diccionario de construcción y régimen de la Lengua castellana*. (Continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, t. II.

CHICHARRO, Dámaso, *Orígenes del teatro: La Celestina. El teatro prelopista*, Madrid, Cincel, 1986.

DAVIES, Gareth, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*, Oxford, The Dolphin, 1971.

DELPY, Gaspard, «La signification humaine et universelle du théâtre de Ruiz de Alarcón», *Amérique Latine*, avril (1952), pp. 33-42.

De la comedia humanística al teatro representable. Edición, introducción y notas de José Luis Vallés, Sevilla, UNED, 1993.

Diario de un estudiante de Salamanca. Edición de George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

DÍEZ BORQUE, José M^a, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

_____, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

_____, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*. (El teatro hasta Lope de Vega), Madrid, Taurus, 1987.

_____, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

_____, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de Oro*, Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1996.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia, 1983.

Doce comedias buscan un tablado. Cuadernos de Teatro Clásico (nº11), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

DOMÉNECH, R. (ed.), El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1987.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, C.S.I.C., 1992, 2 vols.

DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1982.

EBERSOLE, Alva V., «El teatro español visto por Juan Ruiz de Alarcón», *Hispania*, XLII (1959), pp. 229-232.

_____, *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1959.

_____, *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1988.

Elogios al Palacio Real del Buen Retiro. Escritos por algunos ingenios de España. Recogidos por Diego de Covarrubias i Leyva, Madrid, Imprenta del Reino, 1935.

ELLIOTT, John H. / José F. de la PEÑA, *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Alaguara, 1978, 2 vols.

ELLIOTT, J. H. y Ángel GARCÍA SANZ (coord.), *La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1987*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990.

ELLIOTT, J. H., *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991 (6ª).

_____, *Lengua e imperio en la España de Felipe II*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

_____, *La España imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens Vives, 1996 (5ª).

En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas I-VI; VII-VIII; IX-XI; XIV celebradas en Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991; 1992; 1995, y en prensa, respectivamente.

ENCINA, Juan del, *Obras completas*. Ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978-1983, 4 vols.

ERASMO, *El Enquiridion o Manual del Caballero cristiano*. Ed. de Dámaso Alonso, Madrid, C.S.I.C., 1971.

_____, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 1992.

ESPANTOSO FOLEY, Augusta, *Occult Arts and Doctrine in the Theatre of Juan Ruiz de Alarcón*, Geneva, Librairie Droz, 1972.

_____, «The structure of Ruiz de Alarcon's *La prueba de las promesas*», *Hispanic Review*, vol. 51 (1983), pp. 29-41.

Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 2 vols.

FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1871.

FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

FLORIT DURÁN, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva: aproximación a una poética*, Madrid, Revista "Estudios", 1986.

FRADEJAS LEBRERO, José, *Don Juan Ruiz de Alarcón en Madrid*, Madrid, Concejalía de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños, 1986.

FRANQUESA I GOMIS, Josep, *Apuntes sobre el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Ms. 3647 de la Biblioteca de Catalunya, (S. XIX).

FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, José, «La génesis de *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología Española*, XXXV (1951), pp. 92-105.

GARAY, René Pedro, *Gil Vicente and the development of the comedia*, Chapel Hill, U.N.C., Department of Romance Languages, 1988.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, C.S.I.C., 1991.

GARCÍA BLANCO, M., «El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título», *Anales cervantinos*, tomo I (1951), pp. 71-109.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Madrid, Taurus, 1985.

GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.

GARCÍA MONTERO, Luis, «Calderón: ¿Teatro o Filosofía?», en *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981, pp. 25-38.

GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1981.

_____, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1981.

GATTI, José Francisco, *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1962.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GÉRARD, A., «Pour une phénoménologie du baroque littéraire. Essai sur la tragédie européenne au XVIIe siècle», *Publications de l'Université de l'Etat à Elisabethville*, V (1963), pp. 25-65.

GÓNGORA, Luis de, *Obras completas. Recopilacion, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez*, Madrid, Aguilar, 1943.

GONZÁLEZ, Gabriel, *Drama y teología en el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1987.

GORDON, Michel D., «Morality, reform and the empire in seventeenth-century Spain», *Il pensiero politico*, 11 (1978), pp. 3-19.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1993 (6ª reimp.).

HEGYI, Ottmar, «Literary Motifs and Historical Reality in Ruiz de Alarcón's *Quien mal anda mal acaba*», *Renaissance and Reformation, New Ser.*, vol VI (1982), pp. 249-263.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Obra crítica de Pedro Henríquez Ureña*. Ed. Emma Susana Speratti Piñero, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

_____, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1995.

HERRERO, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, XXV (1941), pp. 46-78.

HESSE, Everett W., *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1970.

_____, *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1973.

_____, *En busca de la justicia social: estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1984.

_____, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill Libros, 1987.

_____, *The "Comedia" and the human relationships*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.

Historia de la Cultura Española «Ramón Menéndez Pidal»: El siglo del Quijote (1580-1680), Madrid, Espasa Calpe, 1996, 2 vols.

Historia de la Literatura Española. El siglo XVII. Obra dirigida por Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel, 1995.

Historias de Ruiz de Alarcón relatadas a los niños por María Luz Morales, Barcelona, Editorial Araluce, 1914.

HORACIO, *Sátiras / Epístolas / Arte poética*. Edición y traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996.

Ingenio y sabiduría de don Juan Ruiz de Alarcón. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Biblioteca Mexicana, 1939.

JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, México, José Porrúa e Hijos, 1939.

KING, Willard F., «La ascendencia paterna de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XIX, núm. 1 (1970), pp. 49-86.

_____, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989.

LONDON, John, *Claves de La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Ciclo, 1990.

MACGOWAN, K. / W. MELNITZ, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (7ª).

MAESTRE MAESTRE, José María / Joaquín PASCUAL BAREA (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, 2 vols.

MANCINI-GIANCARLO, Guido, «Il Teatro di Juan Ruiz de Alarcón», *Studi di Letteratura spagnola, Facoltà di Magistero dell' Università di Roma, Quaderno I (1953)*, pp. 7-143.

MAQUIAVELO, Nicolás, *Niccolò Machiavelli. Opere*. A cura de S. Bertelli e F. Gaeta, Milán, Feltrinelli, 1960-1965, vol. 1.

_____, *El Príncipe*. Edición, estudio y notas de Miguel Angel Granada, Madrid, Alianza, 1989 (7ª).

_____, *El Príncipe / La Mandrágora*. Edición y traducción de Helena Puigdoménech, Madrid, Cátedra, 1992 (3ª).

MARAVALL, José Antonio, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1972.

_____, «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros», *Ideologies and Literature*, 1.4 (1977), pp. 3-32.

_____, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

MARCHESE, Ángelo / Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991 (38).

MARIANA, Juan de, *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 2 vols.

MARTÍ, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

MAZUR, Oleh, *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega: tramas, temas, tipos y modos*, Madrid, Playor 1990.

MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en españa (1490-1700)*,
Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1993.

MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*. Ed. de Maxim. Kerkhof,
Madrid, Castalia, 1997.

MENDOZA, Héctor, «*La amistad castigada de Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza*», *XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. 17-26 octubre, 1996, Cádiz, FIT-Programación, 1996, p. 27.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., vol. 2.

_____, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C, 1962, vol. II.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «*Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva Biografía*», *Revista de Filología Española*, Tomo XXII, Cuaderno 4º, Octubre-Diciembre (1935), pp. 337-398.

METFORD, J. C. J., «*Tirso de Molina and the Conde-Duque de Olivares*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36 (1959), pp. 15-57.

MEYRAN, Daniel / Alejandro ORTIZ (ed.), *El teatro mexicano visto desde Europa. (Actes des 1er Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France, 14, 15, et 16 juin 1993, Université de Perpignan)*, Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP, 1994.

MILLÁS VALLICROSA, José Ma, «El Libro de astrología de don Enrique de Villena», *Revista de Filología Española*, Enero-Marzo (1943), cuaderno 1º, tomo XXVII, pp. 1-29.

MOLIÈRE, *Don Juan / Tartufo*. Traducción de José Escué y estudio preliminar de Alain Verjat, Barcelona, Planeta, 1994 (5ª).

MOLINOS, Miguel de, *Guía espiritual*. Prólogo y notas de José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 1989.

MONTESINOS, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, pp. 469-504, t. I.

_____, *Estudios sobre Lope*, Madrid, Anaya, 1967.

MORLEY, S. G., *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro*, Univ. of California Publications in Modern Philology, Berkeley, 1918.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Calderón: pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.

Mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, (La). Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), 116-17 noviembre 1978, Toulouse, Institute d'Estudes Hispaniques et Hispano-Americanas, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, *Acciones e intenciones de mujeres. Vida religiosa de las madrileñas (ss. XV-XVI)*, Madrid, Ed. horas y HORAS, 1995.

NASARRE, Blas, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1992.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «*La verdad sospechosa y El desdén con el desdén: dos comedias ejemplares*», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Septiembre-Octubre (1991), pp. 1-8.

_____, «Trazas de Juan Ruiz de Alarcón», *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1992*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 63-75.

_____, «Gestos y escenas en las *Novelas Ejemplares*», *Anuari de Filologia*, 5 (1994), vol. XVII, pp. 101-114.

_____, *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, Barcelona, Ariel, 1996.

_____, «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: La boba para los otros y discreta para sí», *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-59.

_____, «Mentiras que fueron veras. Sobre otra posible fuente de *Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 177-184.

_____, «La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón: el espacio de la ilusión y la ambición castigada», *Cuadernos de Teatro Clásico* (nº 11), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, pp. 87-101.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (ed.), *Estudios sobre Calderón. (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca 1985)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. (Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro)*, London, Tamesis Books Limited, 1974.

NIEVA, Francisco, «El teatro de Cervantes, una frustración genial», en *Teatro clásico español, II Jornadas de Almagro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. 191-202.

Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro. Recogidas por Manuel de Gallegos, Madrid, María de Quiñones, 1637.

OCAMPO DE GÓMEZ, Aurora / Ernesto PRADO VELÁZQUEZ, *Diccionario de escritores mexicanos*, Centros de Estudios

Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

OLEZA, Juan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, 1-2 (1981), pp. 9-44.

OLIVA, César / Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994 (3ª).

OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco*, Universidad de Granada, 1947.

_____, *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1988.

_____, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, 2 vols.

ORTIGOZA VIEYRA, Carlos, *Los móviles de la "comedia" en Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas, Calderón*, México, Universidad de México, 1954.

PANDOLFI, Vito, *Historia del teatro*, Barcelona, Institut del Teatre, 1993, 3 vols.

PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416.

PAULIN, Alice M., «The religious motive in the plays of Juan Ruiz de Alarcón», *Hispanic review*, vol. XXIX (1961), pp. 33-44.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1996 (2ª).

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (15ª).

PEDRAZA, Felipe B.-Milagros RODRÍGUEZ, *Manual de literatura española, IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1992*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1993.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1995.

_____, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1996.

_____, *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997.

_____, *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1998.

PENAS, M^a Azucena, *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

PEÑA, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica.*

(Una bibliografía alarconiana), México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1992.

PEÑA DÍAZ, Manuel, *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Pirámide, 1997.

PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Amparo de pobres*. Edición, introducción y notas de Michel Cavillac, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Índice de los ingenios de Madrid*. Edición de M. G. Profeti publicado en el *Anuario de Estudios madrileños*, 1981 (XVIII).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel [et al.], *Sobre poesía y teatro: cinco estudios de literatura española*, Málaga, Centro Asociado de la UNED, 1989.

PÉREZ, Elisa, «Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania*, vol. XI (1928), pp. 131-149.

PFANDL, Ludwig, «El siglo del barroco español (1600-1700)», *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1952.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Traducción, introducción, edición y notas de Pedro J. Quetglas, Barcelona, PPU, 1988.

PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Edición, introducción y notas de José Alsina. Traducción de Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, Planeta, 1991.

POESSE, Walter, *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Valencia, Editorial Castalia, 1964.

_____, *Juan Ruiz de Alarcón*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972.

Poetas de los siglos XVI y XVII. Coomp. P. Blanco Suárez, Madrid, C.S.I.C., 1970.

Puesta en escana del teatro clásico, (La). Cuadernos de Teatro Clásico (nº 8), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1995.

PRADES, Juana de José, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, C.S.I.C, 1963.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas*. Edición de Felicidad Buendía, Madrid, 1966-1967 (6ª), 2 vols.

_____, *Poemas escogidos*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989.

_____, *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.

RAGUCCI, Rodolfo, *Letras Castellanas. Lecciones de Historia Literaria Española desde los orígenes hasta nuestros días*, Rosario, Editorial "Apis", 1940.

RANGEL, Nicolás, «Los estudios universitarios de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, Marzo-Abril (1913), pp. 1-13.

_____, *Bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1927.

Razón de Estado en España, (La). Siglos XVI-XVII. (Antología de textos). Selección y edición de Jesús Castillo

Vegas, Enrique Marcano Buenaga, Javier Peña Echevarría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1998.

REICHENBERGER, Arnold G., «The Uniqueness of the 'Comedia'», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 303-319.

REYES, Alfonso, «Un tema de *La vida es sueño*. El hombre y la naturaleza en el monólogo de "Segismundo"», *Revista de Filología Española*, IV (1917), pp. 1-25.

RIST, J. M., *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica, 1995.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Nuevos datos para la biografía del insigne dramaturgo don Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1912.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por Don Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1866.

Romancero y cancionero sagrados. Recop. Justo de Sancha,
Madrid, M. Rivadeneyra, 1855.

RUANO DE LA HAZA, José María / John E. VAREY, *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse, 1989.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Parte primera de las comedias de Don Ivan Rviz de Alarcón y Mendoza, Relator del Real Consejo de las Indias por su Magestad*, Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1628.

_____, *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Confejo Real de las Indias*, Barcelona, por Sebastián de Cormellas, al Call, 1634.

_____, *Comedias*. Ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852.

_____, *Teatro selecto de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Biografía por M. G. Ll.*, Madrid, Imprenta a cargo de Tomás Alonso, 1868.

_____, *Comedias escogidas de Juan Ruiz de Alarcón*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1886-1887, 2 vols.

_____, *Los pechos privilegiados*. Ed. de Alfonso Reyes, Madrid-Barcelona, Calpe, 1919.

_____, *Teatro*. Prólogo y notas de Alfonso Reyes, Madrid, «La Lectura», 1923 (2ª).

_____, *La verdad sospechosa*. Prólogo de Angel Valbuena Prat, Barcelona, Atlántida, 1940.

_____, *La prueba de las promesas / El examen de maridos*. Prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

_____, *Teatro*. Edición de Alfonso Reyes, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

_____, *El tejedor de Segovia*. Edición, introducción y notas de Agustín Millares Carlo, Salamanca, Anaya, 1971.

_____, *Tres comedias de "enredo"*. Edición preparada por J. de Entrambasaguas, Madrid, Editora Nacional, 1975.

_____, *La verdad sospechosa / Los pechos privilegiados*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (12ª).

_____, *Comedias escogidas*. Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, México, UNAM, 1978.

_____, *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*. Edición, prólogo y notas de Margit Frenk, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

_____, *Mudarse por mejorarse / La verdad sospechosa*. Edición de Manuel Sito Alba, Barcelona, Plaza&Janés, 1986.

_____, *Las paredes oyen / La verdad sospechosa*. Edición, introducción y notas de Juan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986.

_____, *Obras completas*. Introducción y nuevo estudio preliminar de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1990, 2 vols.

_____, *La verdad sospechosa*. Adaptación de Claudio Rodríguez, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1990.

_____, *La verdad sospechosa*. Edición de Juan M^a Marín Martínez, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

_____, *La verdad sospechosa*. Ed. de Alba V. Ebersole, Madrid, Cátedra, 1992 (8^a).

_____, *La verdad sospechosa*. Edición y notas de Jorge Garza Castillo, Barcelona, Edicomunicación, 1994.

_____, *Obras completas*. Edición y notas de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (2^a reimp.), 3 vols.

_____, *El examen de maridos*. Edición e introducción de María Gracia Profeti, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

_____, *La verdad sospechosa / No hay mal que por bien no venga / Los pechos privilegiados*, Barcelona, Editorial Cisne, [s.a.].

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March, 1978.

_____, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986.

_____, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.

SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1996 (3ª).

SAN AGUSTÍN, *De la gracia y del libre albedrío en Obras de San Agustín*, Madrid, Editorial Católica, 1949, vol. VI.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico / Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

SANCHIS SINISTERRA, J. [et al.], *Absalon de Calderón de la Barca: Estudios sobre su representación y montaje en el Teatro Español*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, 1983.

SANDOVAL, Alberto, *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón. (Hacia la determinación de una cronología)*. Tesis Doctoral, Faculty of the Graduate School, University of Minnesota. Dirigida por el Dr. Nicholas Spadaccini. Abril de 1983.

SCHONS, Dorothy, «Apuntes y documentos nuevos para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XCV, pp. 59-151.

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1989.

SÉNECA, *Obras completas*. Traducción, estudio y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1949.

_____, *Tragedias*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979-1980, 2 vols.

SHAKESPEARE, W. , *Dramas de Guillermo Shakespeare*. Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, C.S.I.C., 1974.

_____, *Teatre*. Traducció de Josep M. de Segarra, Barcelona, Editorial Selecta-Catalònia, 1986, 1989 i 1990, 3 vols.

_____, *El mercader de Venecia / Como gustéis*. Edición y traducción del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Conejero. Versión definitiva de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1995.

_____, *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Versión definitiva: Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, introducción de Cándido Pérez Gállego, Madrid, Cátedra, 1997 (6ª).

_____, *Macbeth*. Edición y traducción Instituto Shakespeare, bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Alianza, 1997.

SHERGOLD, N. D., *A history of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the seventeenth century*, Oxford, The Clarendon Press, 1967.

SIRERA TURÓ, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: el ciclo de Calderón*, Madrid, Playor, 1982.

SMITH, Paul Julian, *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1995.

SPANG, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.

STAVES, Susan, «Liars and Lying in Alarcón, Corneille, and Steele», *Revue de Littérature Comparée*, 46 (1972), pp. 514-527.

STRAUSS, Botho, *Crítica teatral: las nuevas fronteras: análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, Barcelona, Gedisa, 1989.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y monarquía, Puntos de vista sobre la Historia castellana del siglo XV*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1959.

SYVERSON-STORK, Jill, *Theatrical Aspects of the Novel: a study of Don Quixote*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1986.

TAINÉ, Hipolito, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946.

Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico (nº 10), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.

Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales, London, Tamesis Books Limited, [Zaragoza] Instituto de Estudios Zaragozanos, 1992.

TÉLLEZ, Fr. Gabriel, *El condenado por desconfiado*. Edición de Américo Castro, Madrid-Barcelona, Calpe, 1919.

_____, *Obras dramáticas completas*. Ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946-1962, 3 vols.

_____, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

_____, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Ed. Fray Manuel Penedo Rey, Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, 1973, 2 vols.

TEOFRASTO, *Los caracteres*. Traducción de Jean de la Bruyère, Barcelona, Ediciones Zeus, 1968.

TERENCIO, *Comedias. La andriana- El eunuco. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1957.*

TRUBIANO, Mario F., *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina, Madrid, Alcalá, 1985.*

VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española, Barcelona, G. Gili, 1950, tomo III.*

_____, *Historia del teatro español, Barcelona, Noguer, 1956.*

_____, *El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta, 1969 (2ª).*

VALVERDE, José Ma, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental, Barcelona, Ariel, 1990 (2ª).*

VAREY, J. E., *Comedias en Madrid, 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico, London, Tamesis Books, 1989.*

_____, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1987.*

VÁZQUEZ-ARJONA, Carlos, «Elementos autobiográficos e ideológicos en el teatro de Alarcón», *Revue Hispanique*, LXXIII (1928), pp. 557-615.

VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*. Ed Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970.

_____, *El caballero de Olmedo*. Edición, introducción y notas de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.

_____, *El perro del hortelano / El castigo sin venganza*. Edición, introducción y notas de David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971.

_____, *Servir a señor discreto*. Ed. de Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.

_____, *La dama boba / La moza de cántaro*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1989.

_____, *El mejor alcalde, el rey*. Ed. de Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1993.

_____, *Peribáñez / Fuente Ovejuna*. Edición a cargo de Alberto Blecua, Madrid, Alianza, 1995 (3ª reimp.).

_____, (atribuida a), *La estrella de Sevilla*. Versión de Juan Oleza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana», *Literatura mexicana*, IV, núm. 2 (1993), pp. 363-394.

_____, «Alarcón y los propósitos de la enmienda textual», en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad. (Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español)*. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro. Murcia, octubre de 1994, Murcia, Universidad de Murcia / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 155-172.

_____, «Nuevos datos y reflexiones sobre la transmisión de *La vida es sueño* en tiempos de Calderón», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol XXI, 3 (1997), pp. 539-558.

_____, «La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)», *Actes du Congrès International Théâtre, Musique & Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance & du Baroque. Varsovie, 23-28 septembre 1996, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, Faculté des Lettres Modernes, 1997*, pp. 205-225.

_____, «El último Alarcón», en Serafín González y Lillian von der Walde (ed.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcuá*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 97-115.

VEYNE, Paul, *Séneca y el estoicismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo veintiuno, 1994 (2ª).

VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, C.S.I.C., 1949.

_____, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

VITSE, Marc, «Eléments pour una théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle», *Ínsula*, 535 (1991), pp. 4-5.

YOUNG, Richard A., *La Figura del Rey y la Institución Real en la Comedia Lopesca*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.

ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1996 (3ª).

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.

ZAYAS, María de, *Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973.

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.