

# Funcionalidad de los motivos de la sátira áurea en la construcción dramática del teatro de Juan Ruiz de Alarcón

Autor:

Gonano, Eleonoro C.

Tutor:

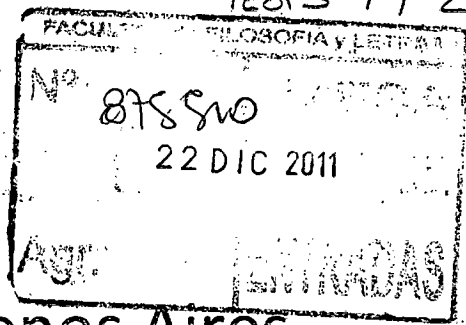
Romanos, Melchora

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Tesis  
17-2-17



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

“Funcionalidad de los motivos de la sátira áurea en la  
construcción dramática del teatro de  
Juan Ruiz de Alarcón”

Tesis de doctorado en Letras de:

Eleonora C. Gonano

Directora y consejera de tesis:

Dra. Melchora Romanos

Diciembre de 2011.

*A todos aquellos que en algún momento*

*me escucharon hablar*

*de un tal Juan Ruiz de Alarcón*

## TABLA DE CONTENIDOS

### Capítulo I: cuestiones liminares.

1.1. Fundamentación previa	5
1.2. Delimitación del tema	8
1.3. Planteos críticos sobre la obra de Ruiz de Alarcón	11
1.4. Estado de la cuestión	22

### Capítulo II: la sátira y el teatro aurisecular.

2.1. Aproximación a los estudios críticos en torno a la sátira	25
2.1.1. La sátira en el Siglo de Oro: enfoques críticos	28
2.1.1.1. La sátira, preceptistas y comediógrafos	34
2.1.1.2. La sátira y el teatro aurisecular	47
2.2. Conclusiones	51

### Capítulo III: comedia urbana en Ruiz de Alarcón.

3.0. Introducción	53
3.1. Descripción del corpus alarconiano: datación y características	54
3.2. Funcionalidad de los elementos satíricos en la comedia urbana	57
3.3. Conclusiones	162

### Capítulo IV: comedia heroica en Ruiz de Alarcón.

4.0. Introducción	168
4.1. Delimitación del corpus alarconiano: datación y características	170
4.2. Funcionalidad de los elementos satíricos en la comedia heroica	171
4.3. El caso " <i>El acomodado don Domingo de don Blas</i> "	243
4.4. Conclusiones	261

### Capítulo V: comedia de magia en Ruiz de Alarcón.

5.0. Introducción	266
-------------------	-----

5.1. Delimitación del corpus alarconiano: datación y características	267
5.2. Funcionalidad de los elementos satíricos en la comedia de magia	275
5.3. Conclusiones	319
<b>Capítulo VI: la sátira en la producción teatral de Ruiz de Alarcón.</b>	
6.1. La micro sátira	323
6.1.1. Su proyección en la configuración intradramática	330
6.1.2. Personajes satirizados y personajes que satirizan	333
6.1.3. Estructuras retóricas y métricas de los fragmentos satíricos: conclusiones	337
6.1.4. La funcionalidad didáctico-moralizante del teatro de Alarcón	340
<b>Capítulo VII: bibliografía consultada.</b>	
7.1. Teoría literaria e historia de la literatura en general	342
7.2. Siglo de Oro	344
7.3. Sátira: estudios generales y aplicados al Siglo de Oro	350
7.4. Ediciones críticas de la obra de Juan Ruiz de Alarcón	353
7.5. Bibliografía general sobre la obra de Ruiz de Alarcón	355
7.6. Artículos referidos a comedias	360

# CAPÍTULO I

## Cuestiones liminares

### 1.1. Fundamentación previa.

La comedia del Siglo de Oro español tiene en la figura de Lope de Vega (1562-1635) al creador de una fórmula dramática que nació, se desarrolló y se consolidó a lo largo de su obra y que en su madurez se erigió como un modelo ineludible para los dramaturgos contemporáneos como para los de la generación subsiguiente, conocida como los dramaturgos del ciclo de Pedro Calderón de la Barca. Fue tal la centralidad de este proyecto dramático que no solo fue fundacional para el género sino también para las polémicas que se suscitaron en torno a las innovaciones y rupturas con respecto al modelo aristotélico y sus seguidores.

Entre las variables que cimentaron este complejo fenómeno se unen y se retroalimentan factores literarios y extraliterarios que son propios y constitutivos del género. En particular, las condiciones de difusión de la comedia, sus espacios de representación -el corral, la corte-, la publicación de sus obras muchas veces sin su autorización y hasta la errónea atribución, el éxito con que el público recibió la propuesta conjugado con la progresiva adopción de las estrategias dramáticas por parte de sus colegas fueron factores decisivos para la consolidación y fijación del sistema lopesco. En este entramado activo de recepción y difusión de las obras, Lope pudo contemplar en vida como las reglas compositivas plasmadas en ellas y en el *Arte Nuevo* (1609) progresivamente iban estableciendo un conjunto de códigos ligados a la praxis de la representación y escritura.

La comedia demostró su extraordinaria capacidad de asimilación y adaptación genérica. Todo podía ser dramatizado. La poesía y sus formas estróficas que irrumpían en el ambiente literario del momento también terminaban siendo asimiladas e integradas a la estructura versal de los dramas. En consecuencia, ese juego de transformaciones, intertextualidades e influencias se terminó reflejando en el progresivo surgimiento de

## FUNDAMENTACIÓN PREVIA

variantes, de subgéneros como el de la comedia heroica, urbana, palatina, de santos, de magia, por mencionar algunos.

Los llamados dramaturgos del ciclo de Lope de Vega – Guillén de Castro (1569-1631), Ruiz de Alarcón (1572-1639), Mira de Amescua (¿1574?-1644), Tirso de Molina (1579-1648) y Vélez de Guevara (1579-1644) entre otros- siguieron las convenciones establecidas con relativo éxito y bajo la sombra del Fénix.

En particular, Juan Ruiz de Alarcón, dramaturgo nacido en Nueva España cuya carrera profesional y literaria se desarrolló en la metrópoli, tal vez más cercano al estilo compositivo de Tirso, cultivó con particular interés ciertos subgéneros que expusieron un modo muy personal de interpretar las convenciones y reglas inherentes a la comedia nueva. Es así, como frente a la fecunda producción lopesca, Ruiz de Alarcón ofrece un acotado corpus de veintiséis comedias editadas en vida en dos volúmenes: el primero publicado en Madrid en 1628 y el segundo en Barcelona en 1634. Lo que muestra su preocupación por la correcta conservación de su legado y también guarda estrecha relación con determinadas circunstancias políticas y personales que terminaron alejándolo del ambiente literario.

Tal como destacáramos, su obra no sólo es limitada en cuanto al número sino también en cuanto a los subgéneros cultivados ya que nuestro dramaturgo se centró mayormente en las comedias urbanas, heroicas y de magia. En todas ellas se destaca su sello personal, que en líneas generales podría resumirse en el particular manejo del conflicto dramático con tramas muy complejas y en la creación de una galería de personajes atractivos - don García, el protagonista de *La verdad sospechosa*- y muy curiosos como es el caso del protagonista de *No hay mal que por bien no venga*, don Domingo de don Blas. Otro rasgo característico de su dramaturgia está estrechamente vinculado a lo que contemporáneos y la crítica en general destacara como una veta “moralizante” que no es más que la inclusión de fragmentos satíricos, una constante de su escritura dramática.

A modo de conclusión deseamos destacar que nos propusimos trascender las constantes críticas que encasillaban a Ruiz de Alarcón y a su producción dramática bajo

## FUNDAMENTACIÓN PREVIA

rótulos que tenían un denominador común: la intención moralizante. Así se cimentaba el concepto de percibirlo y leerlo como una excepción dentro del teatro aurisecular, un antecedente de Molière, de Corneille, un proto-burgués, un novohispano en conflicto con la metrópoli, un adelantado a su tiempo. De alguna forma, dichos rótulos ha encauzado la lectura de su obra dramática a la búsqueda de los signos de la supuesta modernidad, a la afirmación de su calidad de salvaguarda de la moral sin atender a las convenciones literarias, a la situación de enunciación de dichos juicios y al universo ideológico que rodea y atraviesa a la comedia aurisecular.

Lo que formulamos fue leer la presencia del elemento satírico como una manifestación más de la intención didáctico-moralizante presente en su proyecto dramático que lo aleja de sus colegas. Por lo tanto, la presencia de la sátira en sus comedias no responde solamente a un gesto admonitorio por parte del dramaturgo sino que se constituye en una constante que recorre el andamiaje de las obras y la selección del tiempo, espacio y galería de personajes.

Los estudios desarrollados sobre el teatro del Siglo de Oro en el marco de los proyectos de investigación UBACyT en los que he participado bajo la dirección de la Dra. Melchora Romanos desde 1998 a la fecha, me permitieron abordar los diferentes aspectos de la producción dramática aurisecular e inevitablemente cruzan mi lectura de la producción dramática de Juan Ruiz de Alarcón: la relación de la dramaturgia y la ideología en la comedia histórica”, la configuración del espacio en la comedia, la funcionalidad semántica de la polimetría y en estos últimos años (2008-10) la construcción de la comicidad y sus dimensiones lingüísticas, dramáticas y metaliterarias. Dichos proyectos están presentes en mi tesis con sus hipótesis y libros, como también las tardes de los viernes compartidas y la generosidad de mis profesoras a las que les debo mi formación como investigadora y paciente lectora. Gracias a la dra. Romanos por su atenta y cuidadosa lectura, gracias a las colegas que siempre respondieron mis inquietudes como si fueran propias: Patricia Festini y su aliento, Ximena González y sus respuestas, Silvia López y su entrañable calidez. Gracias a mi familia que siempre estuvo allí, contemplando y apoyando silenciosa: mi esposo y mis hijos.



## CUESTIONES LIMINARES

### 1.2. Delimitación del tema.

Uno de los rasgos distintivos señalados por la crítica aunque no debidamente analizados en conjunto remite de manera inequívoca a la sátira. Sin embargo, dicho aspecto, ha sido enfocado de forma puntual, en trabajos monográficos que se detienen en ciertas obras sin atender a una visión de conjunto del problema tanto desde el punto de vista intradramático como extradramático, por cuanto es evidente la vinculación de los motivos satíricos áureos vigentes en otras manifestaciones literarias.

En el caso de nuestro dramaturgo, la presencia de dichos motivos se vuelve una constante a lo largo de su obra, lo que nos permitió tener una aproximación totalizadora que superó el simple relevo de los pasajes dramáticos vinculados con la sátira para dar paso a un estudio de conjunto del fenómeno.

Los personajes que enuncian o son blanco de la sátira se constituyen en un punto de vital importancia no sólo porque ha sido el criterio ordenador de la presente tesis sino porque es indispensable en el género tratado (el teatro) detenerse en la instancia de enunciación y recepción. Entre las variables que se trataron en nuestro análisis tomamos en cuenta siguiendo a Ann Ubersfeld en *El diálogo teatral* (2004) en particular el capítulo II, "Formas de intercambio": en qué condiciones se enuncian los pasajes satíricos, es decir, si forman parte de un soliloquio que busca complicidad con el espectador o una instancia ausente del tablado, si se dan en el marco de un diálogo y por consiguiente, quiénes toman parte de él, si están en un pie de igualdad en cuanto al desarrollo del conflicto dramático, en cuanto situación estamental (2004: 23-43). No debemos olvidar que dentro de la producción literaria del Siglo de Oro, el espectáculo dramático contaba con una popularidad e inmediatez de recepción privilegiadas.

Sabemos que la configuración espacial en el teatro aurisecular ayuda a determinar variantes subgenéricas y también cobró importancia en nuestro trabajo. Los personajes no "satirizan" en cualquier espacio, así el ámbito urbano, el espacio abierto, las calles son los lugares en los que pueden dejarse caer los comentarios sin mayores consecuencias. En cambio, en los espacios asociados al poder, como la corte, el palacio o la reunión de notables, dichos comentarios se tiñen de solemnidad, necesitan de la

## CUESTIONES LIMINARES

complicidad de los nobles para no perder su matiz burlesco, y hasta pueden adoptar el tipo textual de las premáticas tan de moda en la España de Felipe IV, tan cultivadas por su privado, Olivares.

Al revisar la galería de los personajes satirizados en las comedias encontramos una coincidencia con los tipos denostados en la poesía satírico-burlesca contemporánea: desfila el sexo femenino obsesionado con medrar, determinados oficios (sastres y venteros, por ejemplo), por citar algunos. Estos tipos y oficios se vuelven el espejo de los vicios que la sociedad de común acuerdo ha elegido condenar. Otro tanto ocurre con los vicios que desfilan: la maledicencia, el afán de lucro, el engaño, la deslealtad, la mentira, etcétera. La sanción nunca tiene un destinatario en concreto, ya que Ruiz de Alarcón como Lope y Tirso eran conscientes de los riesgos de la sátira "ad hominem" y sus nefastas consecuencias. Por lo tanto, los pasajes analizados juegan con un referente doble: sus dardos se dirigen a tipos o prácticas sociales determinadas reconocidas y condenadas por el público y, al mismo tiempo juegan con su proyección en el espacio dramático.

Podríamos decir que la voz satírica no tiene un anclaje determinado en cierto tipo de personaje puesto que si bien es frecuente el predominio de la voz de los servidores enunciando dichos comentarios y funcionando como la conciencia del poderoso, dicha práctica se extiende al resto del sistema. Así que podríamos afirmar que los personajes portavoces de la sátira recorren todo el espectro de la tipología presente en la comedia: damas, galanes, servidores y caballeros. Aunque, a partir de lo anteriormente expuesto, no parece posible lograr una sistematización, se ha propuesto para la organización del análisis atender a los tipos de personajes involucrados pues de este modo es posible estudiar las constantes temáticas y superar las barreras que se hubieran presentado de proponer un análisis que contemplara las variantes subgenéricas dado los cambios introducidos por el dramaturgo elegido.

En el estudio de las figuras retóricas puestas en juego en los pasajes satíricos nos detendremos en el análisis de los diferentes niveles de lectura que nos proponen. Uno de los errores más comunes a la hora de estudiar la sátira se presenta en el momento de definir quién es el que enuncia, es decir, en el plano de la enunciación. Al no contemplarse

## CUESTIONES LIMINARES

este elemento se cae en apreciaciones que se centran en lecturas en clave o la simplificadora y errónea apreciación de atribuirle a Ruiz de Alarcón los conceptos vertidos en el plano dramático. Se hace evidente, entonces, que la voz enunciativa no necesariamente representa a la del poeta pues en algunos casos coincide con la ideología del autor y en otros no. No se debe perder de vista que un recurso propio de la sátira es la ironía y muchas veces el dramaturgo a través de sus personajes puede estar manifestando lo contrario de lo que el personaje de la voz satírica está expresando. Por lo tanto, un primer elemento que se relevó con sumo cuidado fue la carga irónica e ideológica presente en el enunciativo del fragmento. Como corolario, podemos agregar que también se registraron las dilogías, los dobles sentidos, metáforas y todas aquellas figuras retóricas que trabajan con la semántica. La presencia de las antítesis, las enumeraciones y la creación de campos semánticos que tienen como referente el objeto de la burla son otros elementos que hemos encontrado.

Otro recurso vigente en la sátira es la parodia que se puede manifestar de diferentes formas: desde la animalización del hombre, su caricaturización y los ataques dirigidos a las convenciones genéricas propias de la comedia, a los que llamaríamos metateatrales, que desnudan mecanismos desgastados o esperados por el público.

Por último, no podemos dejar de hacer referencia a las estructuras métricas puestas en juego por el dramaturgo. Es innegable como lo ha demostrado S. Griswold Bruerton en un artículo publicado en la revista *Modern philology*, "Studies in spanish dramatic versification of the Siglo de Oro: Alarcón y Moreto"(1918), el predominio del verso octosilábico, no solo en los fragmentos relevados, sino como una marca característica de su escritura. Las partes estudiadas siguen el mismo patrón presentando un predominio de la redondilla seguido por el romance (1918: 139-40). La flexibilidad que ofrecen los metros mencionados permite la inserción de los comentarios satíricos en diálogos y también en soliloquios como observaremos en el apartado referido a la proyección intradramática.

## CUESTIONES LIMINARES

### 1.3. Planteos críticos sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón.

La obra de Juan Ruiz de Alarcón ha concitado el interés mayormente por sus particulares circunstancias biográficas: su nacimiento en el virreinato de Nueva España, sus aspiraciones insatisfechas como letrado, su particular aspecto físico y las feroces bromas que se desataran al respecto. No abundan trabajos de conjunto y sin embargo, hay abundancia de artículos que en particular se focalizan en sus dos obras más consagradas: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*.

Uno de los primeros enfoques integrales en torno a la totalidad de su producción dramática es el prólogo al volumen XX de la *Biblioteca de Autores Españoles* que prologara entre otros, Juan Eugenio Hartzenbusch en 1852. En dicho trabajo se encarga de aclarar que su enfoque se centra en la cronología de las comedias alarconianas, en la datación de las publicaciones y se propone echar luz sobre las atribuciones erróneas y los trabajos colectivos en los que se registran copias u otras versiones de una misma comedia (1852: V-XII). A continuación del prolijo desglose, se desarrolla el apartado intitulado “Caracteres distintivos de las obras dramáticas de Juan Ruiz de Alarcón” en el que se destacan las innovaciones aportadas por el dramaturgo nacido en América y en particular hace hincapié en la modificación de la figura del gracioso inclinándolo al tipo de la comedia latina (1852: XVI). Lejos de emitir su juicio personal Hartzenbusch prefiere dar lugar a otras voces autorizadas como Corneille y Adolf Von Schack, entre otros (1852: XVII). Le dedica largos párrafos a don Mendo el maledicente protagonista de *Las paredes oyen* y a don García, el mentiroso de *La verdad sospechosa* (1852: XVII-XVIII). Para demostrar cómo Alarcón y su proyecto dramático se impusieron al mal gusto que paulatinamente fuera imponiéndose en la comedia nueva, se citan extensos pasajes de las obras para defender esta hipótesis de lectura (1852: XVIII-XXIII). Por último el prólogo se cierra con una recopilación de juicios críticos en torno a la obra alarconiana, bajo el título “Artículos críticos” (1852: XXXVII-XLVI).

Luis Fernández Guerra y Orbe publica en 1871 una obra premiada por la Real Academia Española, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, en la que se desarrolla una meticulosa semblanza biográfica que parte de un detallado estudio genealógico que busca

## CUESTIONES LIMINARES

rastrear exhaustivamente cada dato documentable del derrotero vital del dramaturgo remontándose a sus ancestros más lejanos. Dividida en tres partes: la primera se focaliza en inquirir antecedentes familiares y datos de su infancia y temprana juventud en el virreinato de Nueva España y llega a abarcar diecisiete capítulos; la segunda nos brinda un paneo general sobre la vida en la corte y la actividad teatral para luego avanzar hasta la segunda década del siglo XVII -época de representación de *Los pechos privilegiados* y las primeras escaramuzas con Lope- a lo largo de dieciséis capítulos y la tercera y última parte se inicia con el ascenso al trono de Felipe III y se cierra en el capítulo X con la muerte del dramaturgo. En esta tercera parte se agregan las notas, un apéndice documental e índice onomástico. El derrotero biográfico por momentos roza el panegírico y ataca a los enemigos literarios del dramaturgo novohispano entre los que se cuentan Góngora y Lope.

En 1918, Sylvanus Griswold Morley publica un artículo que es insoslayable a la hora de estudiar, confirmar la autoría y la cronología de las obras de Juan Ruiz de Alarcón: "Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto"<sup>1</sup>. A partir de un detallado recuento de las formas estróficas, las recurrencias y excepciones en el sistema de versificación de la totalidad de la producción teatral de Alarcón consigue establecer constantes y útiles observaciones. Este trabajo es consultado y citado una y otra vez hasta nuestros días y anticipa la magna obra que desarrollaría años más tarde (1940) en compañía de Courtney Bruerton: *The chronology of Lope de Vega's comedias*.

Se publica en 1943 el clásico estudio de Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra* que cuenta con un elogioso prólogo escrito por Alfonso Reyes. El plan de la obra retoma en cierta forma los intentos esbozados por Hartzenbusch y Fernández Guerra ya que se inicia con un primer capítulo en el que se realiza el típico resumen biográfico, el capítulo que continúa caracteriza el ambiente teatral de la época y el tercero se centra en la producción dramática. Este capítulo recorre cada una de las comedias escritas por Alarcón que son presentadas siguiendo un ordenamiento basado en los años de composición y representación. Cada comedia cuenta con los datos de su puesta en

---

<sup>1</sup> Oportunamente hicimos referencia a este trabajo en la página 10 del apartado anterior.

## CUESTIONES LIMINARES

escena si lo hubiere, una síntesis argumental y un análisis y valoración por parte de Castro Leal que incluye en ocasiones extensas citas de la comedia en cuestión. El volumen se cierra con un apéndice documental y una bibliografía.

En la década del sesenta, más precisamente en su inicio, Carmen Brenes da a conocer su libro, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón* (1960), ya desde el paratexto no queda lugar a dudas de que esta crítica se propone acercarnos una mirada más modernizada del corpus alarconiano. Así, al recorrer las distintas obras busca en todo momento registrar los valores que a su parecer son el síntoma de ese “sentimiento democrático” que lo convertiría en un dramaturgo de excepción: la defensa de la libertad, la nobleza asociada a la virtud y la lealtad. De alguna forma, su lectura no toma en cuenta que dichas “cualidades” conforman el espejo del súbdito ideal y también del rey para los tratados políticos del momento y la añoranza del glorioso reinado de Felipe II. Olvida de alguna forma que el contexto de producción para la dramaturgia aurisecular es determinante y más aún si como en el caso del escritor elegido, tuvo la oportunidad, como desarrollaremos oportunamente, de ver sus obras representadas en palacio y adscribir al proyecto político del conde-duque de Olivares.

Entre las obras de conjunto, destacamos el trabajo de Ellen Claydon, *Juan Ruiz de Alarcón: barroque dramatist* (1970) que se enfoca en demostrar cómo el autor es un dramaturgo de su tiempo, es decir, indiscutiblemente barroco tanto en su concepción teatral, en la ideología que sustenta y en los recursos intradramáticos que pone en juego. Es evidente, que el gesto crítico de Claydon busca restituir a Alarcón a su contexto histórico. Esta obra dialoga con otro lugar común de los enfoques reduccionistas o pretendidamente innovadores: la supuesta modernidad de Alarcón. Este tipo de afirmación parece indagar en elementos extraliterarios las cualidades que permitirían justificar la entrada del escritor al canon.

En 1979 con motivo de la centésimo cuarenta conmemoración del fallecimiento de Juan Ruiz de Alarcón, la Universidad Autónoma de México, edita un volumen conjunto, *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, bajo la coordinación de Sergio E. Fernández y Boris Berenzon. En dicho volumen se recogen trabajos de Margarita Peña,

## CUESTIONES LIMINARES

Eugenia Revueltas, entre otros. No hay un criterio ordenador ni un eje a seguir en los enfoques que se desglosan en cada trabajo que abarcan desde semblanzas biográficas, análisis de la recepción crítica de su teatro en Latinoamérica, enfoques histórico-sociológicos y como no puede ser de otra manera al menos dos están dedicados a *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*.

Margarita Peña ha llevado a cabo en su libro, *Juan Ruiz de Alarcón semejante a sí mismo ... una bibliografía alarconiana* (1992), una investigación que no se limita a la catalogación de los trabajos críticos sino que realiza comentarios orientativos y funcionales para obtener un primer acercamiento al universo crítico y literario del mencionado autor. En el año 2000 publicó *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, obra que aporta nuevos datos bibliográficos. En dicho libro profundiza la propuesta hecha en su primer esbozo bibliográfico, abandonando el enfoque descriptivo para acercarnos a las diferentes corrientes críticas que se han desarrollado a lo largo de los años. Principalmente, se centra en los debates – ya superados- acerca de la “mexicanidad” iniciados por Pedro Henríquez Ureña el 6 de diciembre de 1913 en la Librería General de México cuando taxativamente afirmara: “Vengo a sostener, -nada menos-, que Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece, de pleno derecho, a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano”. (1915: 145). Esta provocadora tesis nace al amparo de un proceso de nacionalismo democrático que buscaba discutir política y culturalmente al europeísmo continuista de Porfirio Díaz (González Acosta, 1993: 24). Peña continúa con los enfoques de la crítica europea, clasificada según su lugar de origen y los aportes novedosos que se han desarrollado

En el año 1989, Williard King publicó *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, biografía en la que la estudiosa anglosajona establece una estrecha relación entre el derrotero vital del dramaturgo y su obra literaria. Su lectura hace particular hincapié en que ciertas experiencias vividas en el virreinato de Nueva España y en la metrópoli han determinado la recurrencia de temas, personajes y situaciones dramáticas en sus comedias. Tal como Castro Leal y Fernández Guerra y Orbe

## CUESTIONES LIMINARES

presenta los antecedentes familiares del dramaturgo y sus años en Nueva España para luego ir analizando cada una de las obras en estrecha relación con las circunstancias personales del dramaturgo y remitiendo a una visión de conjunto de su sistema dramático, lo que la aleja de la visión focalizada y cuasi monográfica del texto de Castro Leal. King agrega un interesantísimo “Apéndice”, en particular el apartado “D” en el que se brinda al lector la transcripción del manuscrito B2492 de la “Hispanic Society of América” intitulado “Poesías de Fermín de Sarasa y Arce”, de letra de la segunda mitad del siglo XVII. Dicho volumen contiene piezas en prosa aunque mayormente está escrito todo en verso y es obra de Sarasa y Arce, salvo las dos letrillas satíricas que la estudiosa se encarga de reproducir. Una es la conocida “Corcovilla” de Quevedo y la otra, la respuesta de Alarcón, menos famosa y difundida: “Pata coja”. King se encarga de explicar cómo estas piezas llegan a formar parte de dicho volumen y las transcribe completas lo que constituye un importantísimo aporte en relación con la escasa producción poética de Alarcón que está mayormente vinculada con encargos cortesanos y de ocasión.

Diez años más tarde, Eugenia Revueltas publica *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón: texto y representación* (1999). Su libro se divide en dos partes: en la primera lleva a cabo una reflexión acerca de los problemas del texto teatral, su representación y ejemplifica con puestas contemporáneas del dramaturgo novohispano. La segunda es una compilación de artículos aparecidos en otras publicaciones que conforman siete capítulos en los que se pasa revista a *La verdad sospechosa*, *Mudarse por mejorarse*, una puesta en escena de *La amistad castigada* entre otras. Si bien no ofrece una lectura de conjunto, es una obra muy valiosa ya que Revueltas propone lecturas muy sutiles e interesantes con una particular dedicación al texto y su dinámica dramática.

*El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón* (2002) de Lola Josa es una de las primeras obras que pretende proponer un intento de análisis sistemático del universo dramático alarconiano. Sin embargo, para llevar a cabo su propuesta descarta del corpus a *La cueva de Salamanca* y a *La manganilla de Melilla* a las que considera obras tempranas en las que aún el autor no había delineado con claridad los ejes de su proyecto literario y que no parecen ajustarse a su hipótesis de lectura. A diferencia de las obras que la



## CUESTIONES LIMINARES

preceden Josa elige plantear a lo largo los seis capítulos que conforman su libro distintos enfoques que escapan al ordenamiento cronológico y genérico de las obras. Así el primer capítulo se encarga de destacar la relación entre el proyecto reformista del conde-duque de Olivares y el teatro de Ruiz de Alarcón. En el segundo, se focaliza en cuatro dramas: *Los favores del mundo*, *El dueño de las estrellas*, *Ganar amigos*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados* atendiendo a la relación que se establece entre los reyes tiranos y sus privados. El capítulo tercero busca rastrear las posibles relaciones e influencias de Seneca y Maquiavelo focalizándose en el principio rector de la virtud como cimentador de la nobleza. En el siguiente establece el punto central de su lectura al afirmar que: “la comedia de caracteres alarconiana es una cala más en la evolución que el teatro, desde la comedia ática, emprende en pro tanto de la persona como de la sociedad, después de haber convertido al héroe en culpable” (2002: 110). El capítulo V se dedica a dar cuenta de la galería de galanes que se debaten entre el libre albedrío y la predestinación. Y la última parte de su libro (capítulo VI) se concentra en presentar el universo femenino y el de los criados alarconianos que en variadas ocasiones se exhiben como amigos y consejeros más que como servidores. En conclusión, la propuesta ubica al dramaturgo como precursor del nuevo rumbo que toma la comedia europea a mediados del siglo XVII. Se infiere, por lo tanto, que el aporte novedoso de Alarcón consiste en la creación de la llamada “comedia de caracteres” que ubica al autor en directa filiación con la obra de Molière ya que, según Josa, ambos comparten la voluntad de desarrollar un teatro desmitificador.

Otro estudio que abarca la suma de la producción alarconiana es el libro de Jules Whicker, *The plays of Juan Ruiz de Alarcón* (2003), que se encarga de destacar la seriedad y ortodoxia moral del dramaturgo. En este volumen se aborda la obra del comediógrafo atendiendo al debate contemporáneo sobre ética, verdad y literatura. Whicker tal como Josa propone un recorte particular que no contempla el análisis de la totalidad de sus textos dramáticos. Se detiene en *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, *La cueva de Salamanca*, *Quien mal anda mal acaba*, *La manganilla de Melilla*, *La amistad castigada* y *Ganar amigos*. El enfoque se centra en el análisis de la conducta de los protagonistas y sus rivales que le permiten inferir un programa de valores que exceden el plano literario.

## CUESTIONES LIMINARES

En el año 2006, Javier Vargas Luna da a conocer *Las dos ciudades de Juan Ruiz de Alarcón*, trabajo que se construye a partir de la dicotomía colonia / metrópoli para analizar el contexto histórico-social de la producción teatral del letrado. Su propuesta pasa revista por los espacios escénicos en los que toman lugar las comedias de Ruiz de Alarcón y los cruza con las ciudades que habitara y recorriera el dramaturgo.

Serafín González, dos años más tarde publica *La búsqueda del centro: los avatares del protagonista en la comedia alarconiana* (2008) en el que propone una lectura que encara cinco comedias estudiadas a partir de su personaje central. Por sus páginas desfilan los protagonistas de *La industria y la suerte*, *Todo es ventura*, *Los empeños de un engaño*, *Los favores del mundo* y *No hay mal que por bien no venga*. Su análisis se propone seguir el derrotero de los protagonistas que comparten circunstancias adversas en las que sus virtudes y su modelo de conducta no siempre son recompensados y son llevados al extremo de tal forma en que logran sobreponerse y erigirse en lo que su accionar representa: un modelo intachable de conducta.

Luego de esta revisión no podemos menos que considerar alentador el nuevo impulso que ha cobrado la crítica alarconiana dado que intenta superar las lecturas de corte monográfico y atender a visiones más globales. Por lo tanto, estos trabajos conllevan implícito la idea de que la producción teatral alarconiana es plausible de ser organizada y leída a partir de diferentes ejes temáticos y estructurales de los que se infiere un proyecto que mantiene ciertas líneas constantes por parte del comediógrafo.

Para cerrar este apartado pasaremos revista a las ediciones más importantes de las obras Juan Ruiz de Alarcón a la fecha. Notamos con cierto desencanto que pocos han sido los aportes tendientes a revisar y reeditar un corpus que por su extensión es accesible, desconociendo las últimas tendencias de la investigación ecdótica. En los últimos años hemos asistido a un redescubrimiento de lo que la crítica ha dado en llamar los dramaturgos menores del ciclo de Lope de Vega – Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Mira de Amézcue, entre otros - lo que ha revitalizado sustancialmente la escena crítica y editorial. Y, consecuentemente ha provocado la revisión y reedición del corpus lopesco y calderoniano. Así frente al proyecto del grupo “ProLope” albergado por la Universidad

## CUESTIONES LIMINARES

Autónoma de Barcelona y dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés que desde 1989 a la fecha se ha propuesto editar todas las obras dramáticas de Lope de Vega; o el “Grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra” (Griso) que bajo la dirección de Ignacio Arellano desde 1990 ha tomado a su cargo la edición de los autos sacramentales y las comedias de Calderón de la Barca. Más recientemente (1996) el “Instituto de estudios tirsianos” -también dependiente de la misma casa de altos estudios- se ha abocado al rescate de parte de la producción dramática de Tirso de Molina presentando trabajos auspiciosos como el de Miguel Zugasti, sobre la trilogía de los Pizarro; las ediciones de Ignacio Arellano - *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *El burlador de Sevilla* - y la tesis doctoral de Blanca Oteiza que consistió en la edición crítica de dos de sus principales comedias palatinas, *El amor médico* y *Celos con celos se curan*. A la fecha se sabe que la profesora Ysla Campbell de la Universidad de Ciudad Juárez está avocada a la reedición de Ruiz de Alarcón tal como anunciara en el año 2009 en diversos congresos y jornadas, pero por el momento contamos con la edición de la obra completa de Juan Ruiz de Alarcón de Millares Carlo de 1957.

En 1628, Juan Ruiz de Alarcón publicó en Madrid la *Primera parte de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, relator del Real Consejo de las Indias por su Majestad* que contenía además de un escueto prólogo y dedicatoria las siguientes ocho obras: *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte*, *Las paredes oyen*, *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Mudarse por mejorarse*, *Todo es ventura* y *El desdichado en fingir*. En 1634 aparecía en Barcelona, la segunda parte que contenía doce comedias: *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 privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor* y *El examen de maridos*. Tal como solía ocurrir, Alarcón también fue víctima de atribuciones erróneas, hecho apuntado por Hartzenbusch, entre otros, en su prólogo (1852: VI, VII). Y aporta documentación sobre aquellas obras que efectivamente son de su autoría pero que no quedaron incluidas en las *Partes* que oportunamente describiéramos.

## CUESTIONES LIMINARES

En 1957, la editorial "Fondo de cultura económica" en la colección "Biblioteca Americana" dirigida por Pedro Henríquez Ureña inicia la publicación a cargo del profesor Agustín Millares Carlo de las obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. El primer volumen cuenta con una introducción a cargo de Alfonso Reyes en la que brinda datos sobre la vida y el carácter de Alarcón, vuelve a tratar la cuestión de su mexicanidad siguiendo las ideas de Henríquez Ureña al respecto. A continuación, el prólogo de Millares Carlo en el que se brinda un breve esbozo biográfico, consideraciones generales acerca de su producción, un estudio sobre la versificación en la que se abreva y se hacen correcciones al trabajo de Bruerton sin brindar información bibliográfica al respecto y cierra con los criterios usados para la edición. Se constata que la versificación alarconiana no tiene la variedad ni la riqueza que tenía la de Lope de Vega. Incluye las dedicatorias y los prólogos de 1628 y 1634 y las ocho comedias de la *Primera Parte* y la primera de la *Segunda*. Cada pieza está precedida de un breve comentario, la enumeración de los metros empleados y una bibliografía de las ediciones más importantes, criterio que se mantiene a lo largo de los tres volúmenes. En el final de cada uno se consignan las "variantes, erratas y notas".

En el segundo volumen se incluyen las comedias de la *Segunda Parte* y en el tercero se agregan las comedias que no integraron originalmente la edición publicada en vida de Alarcón y las obras no dramáticas en verso, bibliografías y un apéndice en el que aparecen las comedias dudosas.

Entre las ediciones que han visto la luz, en los sucesivos años, debemos destacar que las comedias más publicadas han sido, como era de esperarse, *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*. Queremos también destacar que en 1982, la colección "Biblioteca Ayacucho" que fuera creada en 1974 bajo el influjo de la entrega en Caracas del "Premio internacional de novela Rómulo Gallegos" y con la celebración del XIII Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, iba a incorporar en su volumen número 94 a Juan Ruiz de Alarcón. Gesto muy interesante que destaca la condición de nativo en el Virreinato de Nueva España por sobre el resto de sus circunstancias vitales. El prólogo y la edición estuvo a cargo de Margit Frenk quien en sus primeras palabras caracteriza al dramaturgo de la siguiente manera: "AMERICANO y no americano como otros hombres de

## CUESTIONES LIMINARES

letras en el primer siglo de la Colonia. [...] Intentar conocerlo a base de su obra es un esfuerzo igualmente endeble. Ella nos da la imagen del Alarcón escritor. Nos revela, sí, su plena asimilación a la cultura española contemporánea y a la ideología dominante.” (1982: IX). El gentilicio en mayúsculas no deja lugar a dudas de la impronta de análisis que se va a proponer para un corpus acotado y no obstante interesante en su selección: *Mudarse por mejorarse, La crueldad por el honor, Examen de maridos, El tejedor de Segovia y La verdad sospechosa*.

Si bien, como destacáramos mayormente las publicaciones de sus dos comedias más famosas han estado enfocadas a la difusión a un público relativamente especializado, no podemos dejar de mencionar la edición llevada a cabo por Joan Oleza y Teresa Ferrer Vals en 1986 para la colección “Clásicos Universales Planeta”. Destacamos esta edición por su profuso aparato crítico, cuenta con un prólogo muy completo y útil para el estudioso ya que brinda una síntesis muy útil sobre los enfoques que ha tenido en conjunto de la obra alarconiana, una exhaustiva cronología en la que se contrastan los criterios de Bruerton, Fernández Guerra, Hartzbusch y un detallado análisis de las obras elegidas.

En 1997, María Gracia Profeti lleva a cabo la edición crítica de una comedia poco difundida y muy interesante: *El examen de maridos*. Su estudio preliminar y el aparato crítico hacen de esta edición una fuente interesante e importantísima de consulta.

Por último no podemos olvidar de mencionar el hallazgo llevado a cabo por Germán Vega García Luengos: *El acomodado don Domingo de don Blas, segunda parte*. Para dar cuenta de la importancia de su investigación debemos señalar que el trabajo de edición se inició cuando el investigador dio con treinta comedias sueltas en la Biblioteca Nacional de Madrid. En 1994, en la revista *Criticón*, en su artículo “Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España” informó con sumo detalle el listado de las obras descubiertas y destaca con respecto a la comedia alarconiana:

Es ésta una de las aportaciones más notables del fondo que nos ocupa. Del silencio absoluto ha regresado esta interesantísima comedia, que ningún testimonio menciona. Nos la ofrece una suelta datable en la primera mitad del siglo XVII, procedente de la enigmática colección de impresos dramáticos del Conde de Osuna. En la cabecera reza el nombre de Juan Rodríguez de Alarcón

## CUESTIONES LIMINARES

y Mendoza, deformación que pudiera haber contribuido a su arrinconamiento en las sorprendentes cajas. Las pruebas de autoría a las que se ha sometido el texto vienen a confirmar la que, salvando el antedicho error, propone el impreso 33.

La satisfacción de poder añadir una obra más a un repertorio intenso, pero reducido -en relación con los otros cuatro o cinco grandes de la escena áurea-, se vería acentuada ante la probabilidad de que ésta sea la última de las conservadas del escritor, apuntando rasgos interesantes sobre el tramo final de su dramaturgia. Su figura central, el sin par Don Domingo de Don Blas, mantiene el tono y aumenta el protagonismo que disfrutaba en *No hay mal que por bien no venga*, una de la tres obras maestras de Alarcón. (1994: 74).

Como consecuencia del descubrimiento, en el año 2002, publica la edición de la comedia hallada. La edición cuenta con un cuidado trabajo ecdótico ya que estamos en presencia de un *codex unicus* y un prólogo en el que la obra es puesta a dialogar con la totalidad de la producción alarconiana, lo que permite registrar constantes a nivel estético e ideológico que constituyen uno de los aportes más importantes del trabajo de Vega García Luengos.

## CUESTIONES LIMINARES

### 1.4. Estado de la cuestión

Dentro del corpus crítico que aborda la producción dramática de Ruiz de Alarcón, al que nos refiriéramos en el apartado anterior, se registra una constante: el análisis centrado en una comedia o en un personaje en particular, pero en ningún momento encontramos alguno específicamente vinculado con la modalidad satírica aplicada a su corpus teatral. Lo que sí ha quedado registrado es la virulenta polémica que sostuvieron Quevedo y nuestro autor en torno a los años de 1630-32, datación posible de la letrilla "Pata coja". Mayormente la crítica se ha ocupado de los mordaces comentarios deslizados por el propio Alarcón en sus comedias dirigidos a Lope, y el desdichado suceso de la redoma pestilente durante la representación de *El anticristo* inmortalizado por Góngora en un jocoso soneto. No deseamos detenernos en estos incidentes ya que daremos cuenta de ellos en el análisis correspondiente a las comedias involucradas.

Como consecuencia de estos enfoques biografistas y que proponen una lectura en clave, se restringe la posibilidad de articular una asimilación abarcadora del fenómeno satírico y se reproducen "constantes" en las lecturas. Una de ellas, la que lamentablemente obtura cualquier posibilidad de profundización es la que no se permite distinguir entre Juan Ruiz de Alarcón escritor, marginado y atacado con aspereza y las voces de sus personajes dramáticos, provocando así, una identificación sin mayores inconvenientes entre las circunstancias biográficas y la producción dramática. Otra acota el blanco de su sátira - exclusivamente y como consecuencia de las peleas sufridas en su vida - al tema de la maledicencia y el engaño, que si bien son centrales para *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* se han convertido peligrosamente con el paso de los años en un lugar común que resume y define casi por excelencia el planteo alarconiano.

En el afán de incorporar a nuestro dramaturgo al sistema canónico de la comedia áurea, la crítica ha insistido una y otra vez en considerar que la "extrañeza" del propio autor podía transitivamente extenderse a su producción teatral. La obra de Juan Ruiz de Alarcón ha sido invariablemente considerada como una "rara avis" dentro del sistema de la comedia aurisecular. Los enfoques críticos a partir del prólogo escrito por Juan Eugenio Hartzenbusch en 1852 para la edición de la *Biblioteca de Autores Españoles* (BAE) de sus

## CUESTIONES LIMINARES

*Comedias*; la biografía premiada por la Real Academia Española de Luis Fernández Guerra y Orbe (1871); el clásico estudio de Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra* (1943); la biografía literaria de Willard King (1989) y más recientemente Lola Josa en *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón* (2002) no dejan de señalar la calidad de excepcional de su proyecto literario. En particular, desde diferentes aproximaciones se han detenido en la presencia del elemento moralizante vinculado con la creación de la comedia de caracteres atendiendo al trazado del sistema de *dramatis personae* en el corpus constituido por el subgénero de la comedia urbana por lo que resultan emblemáticas para dicho abordaje: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*.

No obstante lo anteriormente sugerido, Edward C. Riley, el crítico cervantista, en su artículo "Alarcon's mentiroso in the light of contemporary theory of character" (1959) aporta una interesante línea de lectura para nuestra hipótesis al notar la semejanza entre el contexto ideológico de *La verdad sospechosa* y el de la novela picaresca, concretamente el del *Guzmán de Alfarache* (1959: 287-97). Este hallazgo resulta productivo ya que Antonio Pérez Lasheras nota que la dualidad burlas/veras es constitutiva del género picaresco. Dicha dualidad nos remite al tema de la hibridez genérica propia de los siglos XVI y XVII y por transitividad a las reflexiones sobre la relación entre la comedia y la sátira.

Los personajes urbanos ubicados en la vorágine de la corte, con sus conductas terminan por encarnar vicios y valores que el dramaturgo expone no solo en su devenir dramático sino también en abundantes pasajes de las comedias en las que se atacan los desenfrenos propios del universo urbano que invariablemente aparece regido por la mentira, la maledicencia y las corrupciones ligadas con la ostentación propia de aquellos que necesitan escapar de una condición social que no se corresponde con sus ambiciones. En ese juego de apariencias salen vencedores aquellos que se mantienen fieles a un código de conducta y valores virtuosos con los que se busca exaltar un modelo monárquico cuyas raíces están en el proyecto del conde-duque de Olivares.

Ciertas corrientes de estudios alarconianos han hecho hincapié en el aspecto moral de su producción dramática y por esta razón se le atribuye una incipiente



## CUESTIONES LIMINARES

modernidad ausente en sus colegas. Tal como se apreciara en el eje crítico de Lola Josa, oportunamente analizado.

La crítica invariablemente ha señalado que una de las actitudes más denostadas dentro de su universo dramático fue la mentira y en un segundo término, la maledicencia tal como se aprecia en *Las paredes oyen* (1628). En relación con este punto, Margarita Peña (2000) y Williard King (1989) coinciden en señalar que ciertas circunstancias vitales de la infancia del letrado y sus frustradas aspiraciones en la corte pudieron ser decisivas a la hora de focalizarse en el engaño y la simulación como eje de una llamativa cantidad de obras: *La verdad sospechosa*, *El desdichado en fingir*, *Los empeños de un engaño* y *Quien engaña más a quién*.

Nuestra propuesta de lectura se enfoca en brindar un análisis total de la comedia alarconiana atendiendo a la presencia del elemento satírico y a su relevamiento no solo descriptivo. Se buscó relacionar dichos pasajes con la estructura dramática de la obra y además se relevaron las figuras retóricas que el dramaturgo puso en juego y que guardan estrecha coherencia con el planteo dramático y muchas veces dialogan con formas estróficas y modas líricas del momento de su enunciación. El objetivo de la tesis fue trascender los rótulos que han “condenado” a la obra de Ruiz de Alarcón a la categoría de “rara”, que han anclado su producción de forma inexorable a sus defectos físicos y padecimientos vitales y observar la constante satírica como el eje estructurante de un proyecto dramático breve pero no menos ambicioso.

## CAPÍTULO II

### La sátira y el teatro aurisecular

#### 2.1. Aproximación a los estudios críticos en torno a la sátira.

Los estudios de crítica literaria en torno a la sátira están signados desde su comienzo por una división tajante: aquellos que la consideran un género y por consiguiente la estudian como tal, prestando atención a sus estructuras formales y semánticas y quienes discrepan con dicho enfoque y consideran que puede aparecer en cualquier manifestación literaria como una inflexión o modalidad de la enunciación, asociándola más que nada a su forma adjetiva: “satírico”.

Dentro del primer grupo nos detenemos en un artículo de 1920 aparecido en la revista *Classical Philology*, “Satire as popular philosophy” que desarrolla unos conceptos muy sugerentes para nuestro enfoque. En él, C.W. Mendell reflexiona sobre el término “sátira” y su origen como género en los clásicos: Horacio, Diómedes y Quintiliano. Lo que al crítico le interesa es destacar el aspecto cómico presente en las producciones de dichos autores y la errónea apreciación que se ha hecho en los últimos estudios al considerar a la amargura como constituyente del género. Este enfoque “ha llevado a la definición de la sátira como *carmen maledicum* y así a asumir que la función de la sátira era la amarga invectiva<sup>2</sup>.” (1920: 138).

Ellen Douglas en “Notes on Satire and Allegory” (1948) retoma uno de los puntos marcados por el artículo anterior, a la hora de diferenciar a la sátira de la alegoría y es el fin “extraliterario” presente en dichas producciones. Así el objetivo de ésta sería castigar la falta y en el segundo caso elevar la virtud (1948: 323). Si bien el enfoque dista de ser novedoso lo que concitó nuestro interés fue que la autora reparara en lo que tienen en común ambos géneros: “hacer una abstracción o un universal” (1948: 325).

Matthew Hodgart en *La sátira* (1969) afirma que “si bien hay un arte de la sátira común a todos los medios de expresión, sus contornos se pueden discernir mejor en las

---

<sup>2</sup> La traducción es nuestra.

## LA SÁTIRA Y EL TEATRO AURISECULAR

grandes obras de la literatura satírica” (1969: 7). Establece además que se está en presencia de una postura mental de crítica, de hostilidad y comparte con los enfoques anteriores que la irritación se origina en el vicio y la estupidez humanas. Considera que la parodia es un requisito indispensable del género y que la relación no tiene reciprocidad, es decir, la parodia no necesita de la sátira. Con respecto a las estrategias discursivas que emplea esta última, destaca que la reducción implica la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad (1969: 115). Y termina por concluir que “la tendencia de la sátira es reducirlo todo a sus más simples términos, alegando siempre a los fueros del sentido común, de la razón cabal y de la simple lógica.” (1969: 126).

Dentro del segundo grupo que oportunamente mencionáramos contamos con Northop Frye quien en 1973 da a conocer *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. En dicho texto propone ejes de lectura en común con Hodgart con referencia al uso del humor, a la militancia moral y destaca otros elementos de sumo interés. En primer lugar, señala que tanto el escritor como la audiencia deben estar de acuerdo con lo indeseable de lo satirizado (1973: 224) y en segundo término, que “el humor como el ataque está fundado en la convención” (1973: 225).

En el mismo año, George Peale escribía en la revista *Prohemio*, un artículo intitulado “La sátira y sus principios organizadores”, tal como los estudios antecedentes vuelve sobre la función de zaherir vicios, personas o cosas. (1973: 190). Observa que a la hora de estudiar la sátira se dan dos enfoques, uno que privilegia el estudio de los propósitos morales y el segundo que se detiene en las técnicas del género. Destaca que los fines de la sátira coinciden en parte con los del idilio, ya que “brotan de la misma raíz: ambos anhelan lograr un ideal pasado –la Edad de Oro- proyectado en el futuro, un ideal” (1973: 194). Sobre este estudioso y sus apreciaciones volveremos en el apartado dedicado al Siglo de Oro y la sátira ya que su artículo señala elementos muy interesantes para la literatura aurisecular.

Desde una perspectiva semiótica, en 1981 se publica en *Poétique* un artículo clásico, “Ironía, sátira y parodia” de Linda Hutcheon. Para definir a la sátira vuelve al punto

## LA SÁTIRA Y EL TEATRO AURISECULAR

común de los críticos antecedentes al indicar que su objetivo es corregir vicios e ineptitudes. Realiza una importante salvedad: dichas ineptitudes son extratextuales, es decir, son morales y sociales, no literarias (1981: 144). Para definir entonces a la sátira Hutcheon considera que es necesaria la presencia de una “noción de risa ridícula (burla), con fines reformadores.” (1981: 148). Tal como había notado oportunamente Frye, importa que el lector cuente con una competencia genérica, que comparta con el emisor las normas literarias, retóricas y que atienda a la competencia ideológica ya que “presume (la sátira) cierta homología de valores institucionalizados, ya sean estéticos (genéricos) o sociales (ideológicos)” (1981: 148).

Charles Knight en un artículo que sigue la línea crítica de Hutcheon, “Satire, speech and genre” (1992) vuelve sobre la relación entre la sátira, su función metalingüística y la presencia marcada del referente ya que su blanco se encuentra en el plano real. Al reflejar desórdenes del ámbito de lo social, dicho desorden se traslada al ámbito lingüístico, observación que se vincula con unos de los recursos más socorridos de la sátira: la enumeración caótica que muchas veces refleja el caos de un mundo que está al revés, subvertido en sus valores.

En el año 2005, Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* afirmaba que la sátira no era un género sino una modalidad tal como Frye lo señalara anteriormente: “...son modalidades de escritura, por ejemplo utilizando adjetivos para mayor claridad, la modalidad satírica, o grotesca...” (158). Esta observación que hace hincapié además en el uso del adjetivo para evitar ambigüedades vuelve a establecer lo que señaláramos en un principio: la necesidad de distinguir entre género y modalidad, lo que lleva a la derivación del sustantivo.

### 2.1.1. La sátira en el Siglo de Oro: enfoques críticos.

Con referencia a los estudios dedicados a la sátira en el Siglo de Oro, encontramos mayormente trabajos monográficos o focalizados en determinados autores y sus producciones. Es en dicho marco que Robert Jammes en 1967 da a conocer *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, que fuera traducido al español y publicado veinte años más tarde por la editorial Castalia bajo el título *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. En dicho trabajo reflexiona sobre las categorías de “burlesco” y “satírico”. Observa que dichos conceptos comparten:

..la actitud crítica respecto a la realidad social entendida en su sentido más amplio: costumbres y hábitos, instituciones, arte, literatura, etc. Estos diversos elementos, que pueden constituir otros tantos temas satíricos o burlescos, definen un sistema de valores morales, religiosos, políticos y estéticos (1987: 34).

Lo que distingue desde su perspectiva a la actitud “satírica” de la “burlesca” es la relación que se establece con los valores que se atacan. Así desde su perspectiva, Quevedo preferiría la sátira a la burla al criticar la realidad circundante sin cuestionar el conjunto de valores inherentes. Ignacio Arellano responde a las hipótesis del hispanista francés, discrepando principalmente en el criterio que busca diferenciar a los conceptos de “satírico” y “burlesco”. Argumenta que dichas categorías no son tan fáciles de separar o deslindar tal como lo problematiza en el desarrollo teórico que lleva a cabo señalando la necesidad de determinar con sumo cuidado qué discursos se vehiculizan en el “yo lírico”, por lo tanto las fronteras no son tan claras ni precisas. El texto en cuestión es el insoslayable estudio –su tesis doctoral–, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo* (1984) en el que además de brindar un análisis pormenorizado del corpus de sonetos que integran la categoría “satírico burlesca”, ofrece una rica introducción a la problemática de la sátira en la poesía del Siglo de Oro y sus deslindes teóricos. La obra se encuentra dividida en dos partes, en la primera establece los supuestos teóricos y en la segunda analiza ciento veintiún sonetos.

Tal como destacáramos en los enfoques relevados en el apartado anterior, George Peale publicó en la revista *Prohemio*, “La sátira y sus principios organizadores” y aporta la revisión de dos poéticas importantes: *Philosophia antiqua poética* del Pinciano

## LA SÁTIRA EN EL SIGLO DE ORO: ENFOQUES CRÍTICOS

(1596) y las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (1617). En su análisis concluye que tanto el Pinciano como Cascales daban a entender que la sátira “se trata de una actitud especial dirigida hacia las mores, las costumbres y los vicios sociales” (1973: 197). Uno de los rasgos que destaca de las técnicas puestas en juego por la sátira, es el rodeo indirecto. Es decir, para superar la simple maledicencia, se debe apelar a la imaginación del lector u oyente. Otro rasgo es la degradación o desvalorización del objeto que se logra a través de la reducción de la estatura o dignidad. Se materializa en la obra literaria en el nivel de la trama y también en el estilístico: “La trama satírica, por ejemplo, consiste característicamente en una rápida sucesión de objetos, sin detenerse en ninguno en particular. Esta cualidad fragmentaria contribuye al efecto reductivo de un mundo desarticulado y falto de sentido...” (1973: 202). La máscara satírica, es otra forma de rodeo indirecto, que consiste en presentar a un forastero o ingenuo que no logra comprender los valores simbólicos otorgados por la sociedad y así desnuda desde su propia escala de valores lo absurdo del orden institucionalizado.

Con referencia a las publicaciones áureas enfocados al estudio de la sátira en sí misma, encontramos una tendencia a analizarla como un género codificado en función de sus antecedentes clásicos. Dentro de este recorte no podemos dejar de mencionar a la crítica Lía Schwartz, quien se ha ocupado del corpus satírico de Quevedo en diversos trabajos: “El letrado en la sátira de Quevedo” (1986), “Golden Age satira: transformation of genre” (1990), “Las diatribas satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras de Quevedo” (2006). Su metodología anclada en una perspectiva semiótica se enfoca en la necesidad de atender al aspecto genérico de la sátira, de los textos como artefactos culturales cuya recepción está unida indefectiblemente al género. Una constante que también comparte Schwartz es notar que el referente está anclado en ideologías pretextuales. Sus estudios discuten con los conceptos de Fry y Guillén que construyen el concepto de sátira como una categoría modal. Recientemente Rodrigo Cacho Casal, crítico que sigue la línea de Schwartz, en dos artículos del año 2004 (“La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariosteco” y “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”) realiza

## LA SÁTIRA EN EL SIGLO DE ORO: ENFOQUES CRÍTICOS

un recorrido interesante sobre las poéticas, modelos y modificaciones de la sátira como género en el siglo XVI y XVII.

En 1983, Mercedes Etreros publica *La sátira política en el siglo XVII* en el que analiza los recursos literarios de un corpus de composiciones generalmente anónimas y satíricas cuyo blanco eran los políticos. Tal como los críticos precedentes, Etreros señala la importancia de realizar una doble lectura que se atenga tanto a la tradición literaria, política, social como a la que emane del momento histórico a la hora de decodificar tópicos.

Un enfoque más amplio lo brinda Antonio Pérez Lasheras que en 1994 da a conocer su libro, *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, en el que observa que durante los siglos XVI y XVII la sátira intenta recuperar la tradición grecolatina, que hacia finales del XVI adquiere la acepción de “murmuración” y por consiguiente pasa a ser considerada algo negativo. En 1995, en *Más a lo moderno, (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, hace mayor hincapié en la asimilación de la sátira por lo burlesco, proceso que explica de la siguiente manera: en el Siglo de Oro se procede a distinguir entre la sátira vieja y la nueva, la primera queda asociada a la invectiva, la segunda se extiende a lo burlesco. En el año 2005, aparece un artículo, “Aproximación al concepto de la sátira del siglo XVII” en el que recorre las diferentes acepciones del término “sátira” durante el Siglo de Oro. Retoma su hipótesis en la que afirma que las prácticas satíricas, dadas ciertas connotaciones negativas, ceden paso a otras prácticas literarias vinculadas con lo burlesco.

La editorial Castalia publica en el año 2006, *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, bajo la dirección de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés. El trabajo que abre el citado texto, de Mercedes Blanco, “Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora” retoma el concepto desarrollado por Lía Schwartz de que el género sátira entra en crisis en España en el siglo XVI y termina por desvanecerse en el siguiente. Como una posible explicación de fenómeno adhiere a la lectura de Rodrigo Cacho Casal que señala que la censura de la España contrarreformista pudo haber motivado la progresiva “desaparición” del género (2004: 288). Nos interesa del análisis de la lírica gongorina el

## LA SÁTIRA EN EL SIGLO DE ORO: ENFOQUES CRÍTICOS

aspecto que destaca: "...Góngora inventa o contribuye poderosamente a inventar una nueva forma de sátira, más acorde con las nuevas condiciones del menester poético. Los romances con estribillo, las letrillas, las décimas y los sonetos integran el sistema de esta sátira nueva o renovada que predominará en el Barroco". (2006: 15). Esta observación nos resulta muy pertinente si tenemos en cuenta como la comedia nueva se alimentaba de la lírica, sus modas, estructuras y temas. Es interesante notar que si bien este aporte coincide con líneas críticas que señalaban el elemento extratextual propio de la sátira, es decir la condena de vicios o prácticas morales cuestionables la estudiosa destaca que "la poesía moral juzga las acciones y pasiones humanas desde una doctrina moral explícita, social y culturalmente no problemática, es decir, a la que nadie se opone públicamente" (2006: 17).

Entre otro de los artículos que concitó nuestra atención por sus conceptos, destacamos el de Asunción Rallo Gruss, "La sátira lucianesca, *El Crotalón* entre los lucianistas italianos y la sátira erasmista". En particular nos interesó el concepto que hace hincapié en el aspecto didáctico moralizante inherente a la sátira: "Si el propósito de la sátira es combinar las burlas con el encuentro de la verdad o desengaño de una realidad más o menos satisfactoria, induciendo al descubrimiento de otra con la consiguiente propuesta de nuevo camino moral, nada más adecuado que plantear como marco el juicio en torno a la presencia de la verdad y sus modos de manifestarse, con efectos sobre cuestiones de carácter literario y de carácter ético" (2006: 113). Uno de los puntos interesantes para nuestro análisis es esta consideración de descubrir los verdaderos valores que la sociedad española y su clase dirigente parecía haber abandonado, según la óptica del Conde duque de Olivares y de muchos letrados, escritores y pensadores del período entre los que se encontraba Juan Ruiz de Alarcón, que pensaban en dicha sintonía.

No podemos dejar de volver sobre Lía Schwartz que en "Las diatribas satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras en versos de Quevedo" justamente destaca que la sátira se constituyó en el género predilecto de los humanistas de los siglos XVI y XVII ya que "se prestaba para persuadir a las élites de la monarquía de la importancia del desarrollo de



## LA SÁTIRA EN EL SIGLO DE ORO: ENFOQUES CRÍTICOS

una moral autónoma de cuño neoestoico". (2006: 132). Lo que nos lleva a volver sobre el asunto de su difusión y su filtración a otros géneros y prácticas de escritura. Y nos remite necesariamente a un trabajo anterior "Confluencias culturales en la sátira áurea de transmisión manuscrita" aparecido en un volumen dirigido por José María Díaz Borque intitulado *Culturas en la edad de oro*. En dicho artículo la autora destaca que las antologías poéticas del siglo XVII atestiguan la difusión de la sátira como género y que quienes las componían tenían conciencia de sus reglas y abarcaba composiciones en prosa y en verso, compuestas siguiendo modelos vernáculos y clásicos de larga tradición. Justamente dicha popularidad nos permitiría observar la posibilidad de que el género sátira con sus estrategias formales y temáticas se filtrara en la comedia. Uno de los tópicos del género es tal como señala Schwartz:

En la sátira de oficios y tipos humanos, escrita en prosa o en verso, la etopeya o retrato permitió el despliegue del donaire conceptista en la creación de figuras portentosas y ridículas. Sátiras cultas y populares configuraron, en este intercambio de modelos e influencias mutuas, un catálogo de monstruos, en el que hoy reconstruimos las visiones grotescas del imaginario barroco y las ideologías que lo conformaron (1995: 167).

Sabemos que en la comedia los retratos verbales y alusiones a oficios y tipos eran un recurso de comicidad que lograba empatía con el público y complicidad con su enunciador, aspecto sobre el que volveremos en los siguientes apartados.

Rodrigo Cacho Casal, autor al que hicieramos referencia en páginas anteriores destaca en su artículo aparecido en la revista *Criticón*, "El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro" (2007) señala, siguiendo el enfoque clásico de *La cultura del Barroco* de Antonio Maravall: "...un estado desarrollado impulsa, dirige y selecciona los diferentes medios de esparcimiento de sus ciudadanos, con lo que favorece la cohesión y el conformismo" (2007: 9). Esta propuesta apunta a destacar que la literatura festiva vive su apogeo alentada por un ámbito político que controla y tolera las manifestaciones de lo ridículo. Resulta interesante que el crítico reconozca que dentro de la categoría de lo "burlesco" en el que entrarían otras etiquetas como "faceto", "jocoso", "jocoserio" y "satírico-burlesco". El denominador común de estas modalidades sería el humor.

## LA SÁTIRA EN EL SIGLO DE ORO: ENFOQUES CRÍTICOS

Deseamos destacar que más allá de los enfoques que consideran a la sátira como género o como una modalidad, todos coinciden en la necesidad de prestar particular atención a la voz que enuncia, y a las competencias culturales e históricas que están implícitas en el juego de alusiones, ataques y críticas que nos propone. No se debe soslayar que la sátira depende de un componente extraliterario irrefutable ya que los vicios y errores condenados son los que la sociedad del momento elige sancionar a partir de su sistema axiológico. En conclusión, las condiciones de enunciación y el efecto de recepción deben ser tenidos en cuenta a la hora de proponer una lectura.

### 2.1.1.1. La sátira, preceptistas y comediógrafos.

Como paso previo a la revisión y análisis de las reflexiones en torno al concepto de “sátira” por parte de los preceptistas y comediógrafos creemos necesario recurrir en una primera instancia a la definición dada por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* (1611):

Es un género de verso picante, el cual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres; y poetas satíricos los que escribieron el tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal. Graece “satura”, satyra, quasi satura, ob carminis varietatem seu propter copiam rerum quae ibi tractantur, quidam a satyra lance, quae referta multis variisque primitiis in sacrificiis diis offerebatur. Alii a lege satyra dictam existimabant, quae uno rogatu multa simul complectebatur. Varro, a quodam farciminis genere, quod multis rebus referiebatur, dictam satyram esse scribit. Sunt qui a satyris derivent, quod in hoc genere carminis res ridiculae pudendaeque scribuntur, quemadmodum proferri a satyris solet. Potest etiam dici satyram ideo vocatam, quod in antiqua satyra introducebantur satyrorum personae, aut si quae erant ridiculae similes satyris<sup>3</sup>. Esto he puesto en latín por más claridad; los romancistas tengan paciencia y conténtese con lo que dijimos al principio. Satírico, el que escribe sátiras o tiene costumbre de decir mal.

La primera observación a cargo de Covarrubias apunta a considerar a la sátira como un género siguiendo a las poéticas antiguas al señalar en primer lugar su formato, el verso; su intencionalidad, “picante” y la reprehensión de los vicios y por último enumera a los poetas que cultivaron dicho género. Luego introduce una extensa cita en latín en la que explica cuál es su origen en el que se alude a la práctica ritual que progresivamente fue evolucionando hacia su desarrollo independiente. Queda muy claro entonces que para Covarrubias hay una estrecha relación entre el ataque personal, la risa y la sátira en verso. Su última aclaración también es muy interesante ya que a partir de la derivación al

---

<sup>3</sup> “Sátira en lengua griega es llena, se le dice llena por analogía con un tipo de poema que debido a su gran capacidad temática se empleaba cuando cierta ensaladera, repleta de muchas cosas distintas y primicias se ofrendaba en sacrificio a los dioses. Mientras que algunos pensaban que dicha sátira debía ser para grandes ruegos, otros se aficionaron a leerla. Pero desde Varrón, que por cierto introdujo este género, se ha enriquecido con muchos temas, según se ha ido escribiendo esta clase de sátiras. Variedad temática que llevó a éstas composiciones hacia la sátira, produciendo incluso una risa deshonesta y por la cual la sátira antigua se contaminó con las injurias personales, eso sí, siempre y cuando fueran graciosas como la sátira”. (La traducción es nuestra).

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

adjetivo (“satírico”) permite entrever que hay una relación entre género, su enunciador y el elemento extra literario en éste. Es considerada como un género asociado con la moral y en su segunda acepción termina ligada a un vicio condenado por muchos autores del Siglo de Oro: la maledicencia.

En efecto, de manera uniforme, las poéticas del siglo XVII coinciden en establecer como uno de los objetivos de la sátira la censura de los vicios y conductas condenables. Sin embargo, no dejan de advertir el peligro que se corre de caer en la agresión personal y en el vituperio. Sin excepción consideran que la sátira no solo debe estar asociada con lo risible, con lo ridículo, sino que debe necesariamente jugar una función moral para evitar tropezar con la posibilidad de que el ataque se vuelva personal.

En la *Philosophia antiqua poética* (1596) del Pinciano encontramos menciones a la sátira. La primera se encuentra en la “Epístola Tercera: de la esencia y causas de la poética” y hace referencia a la comicidad y la moralidad presentes en el género:

Dice Fadrique: -porque el que quiere escribir política, así de algún príncipe para, en consecuencia de su historia, enseñar lo que quiere; y el que quiere escribir economía toma personas ciudadanas y el que ética, emprende de la sátira .

El Pinciano dijo entonces: -esa doctrina me parece bien; mas veo yo que los épicos y trágicos se entran en la ética; y los cómicos, en la sátira; y al fin unos se encuentran con otros a la enseñanza y doctrina. (1998: 122).

Fadrique en su intervención señala que quien escribe sobre historia, economía y política persigue un fin didáctico moralizante, sin embargo aquel que desee escribir sobre ética recurre a la sátira. Sin embargo, el Pinciano reformula la tesis de su interlocutor haciendo una diferenciación sustancial vinculada al elemento risible: la ética corresponde a lo trágico y a lo épico, quedando la sátira asociada a lo cómico. Lo que terminan teniendo en común los géneros involucrados es en su función de enseñar y adoctrinar.

En la “Epístola séptima: del metro” nos interesa destacar el siguiente fragmento del diálogo:

-Para la sátira ¿qué metros son buenos?

Fadrique respondió: “Ningunos”. Tres veces se lo preguntó el Pinciano y Fadrique respondió: -Ningunos.

Ahora bien -dijo el Pinciano-, yo os entiendo, vos queréis decir que no conviene se diga mal de nadie.

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

Fadrique respondió: Vos me habéis interpretado más piadosamente y menos agudamente que yo lo entiendo. Sabréis que quiero decir que el metro fue una invención para deleitar y es tanto el deleite que las gentes reciben con el oír faltas de sus prójimos, que no es menester salsa de versos para comer de buena gana el manjar de la murmuración: de manera que ésta es una hermosura que no ha menester afeite, o fealdad tan agradable que no es menester hermosearla. Y, dejada aparte esta plática, que sabe algo a satírica, digo que, si yo hubiera de escribirla, la escribiera en tercetos, los cuales me parecen más a propósito.

-Mirad -dijo el Pinciano- que las he visto buenas en redondillas.

-Y, aunque sean en redondas -dijo Ugo-, cuadrarán a toda oreja y darán cuadratura de círculo. (1998: 322).

Si bien la conversación gira en torno a la métrica que le corresponde a la sátira como género, nos interesa resaltar el equívoco que se genera con la respuesta de Fadrique en la que se refiere al metro apropiado. Al reiterar en tres ocasiones el término “ningunos” busca quedar eximido de dar su opinión con respecto al metro que es “bueno” para la sátira. El Pinciano interpreta que lo que busca evitar su interlocutor es que se genere la maledicencia. Sin embargo, Fadrique afirma no ser tan piadoso y apunta con agudeza cuál es el elemento determinante para el género: el efecto de recepción. La derivación que se manifiesta en el verboide “deleitar” y el adjetivo “deleite” marcan el placer que se genera en las “gentes” al oír los defectos de los prójimos. La metáfora, “salsa de versos”, hace referencia al elemento puramente ornamental de la métrica cuya estructura formal inherente al género, adoba al “manjar de la murmuración”.

La maledicencia ya aludida en la epístola analizada se transforma en una “hermosura” tanto para los emisores como para los receptores cuyo deleite no necesita de mayores afeites: la fealdad ajena es de por sí, agradable. Luego de estas reflexiones que como Fadrique reconoce han vuelto a la plática “satírica” (nótese el uso del adjetivo para destacar la modalidad del hablante). El último juego de palabras trabaja con la derivación del sustantivo “redondillas” a “redondas” que es de la forma que “cuadrarán a toda oreja”, es decir, serán del agrado de todos los participantes, un objetivo que por momentos se asocia a la “cuadratura del círculo” por lo imposible del mismo.

*El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, en su apartado “De las sátiras. XII” la define de la siguiente manera:

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

...se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algún vicioso o algún vicio. Pero ya está recibida por murmuración, apodo o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal dellas. Que en los pasados sufriera reprehender los vicios, como ahora lo es el de los sermones de los predicadores. Y por esto Horacio llama a sus sátiras sermones. Y el verdadero oficio de los Poetas satíricos es el que hoy tienen los predicadores ... (1997: 286-7).

Inequívocamente el rasgo caracterizador es una vez más la vituperación de los vicios que en la actualidad de la voz enunciativa ha mutado a la maledicencia y a la murmuración como consecuencia de “fisgar” en la malicia ajena. El término “matraca” está asociado con la burla, el chasco y el escarnio tal como ha notado Monique Joly en *La bourle et son interpretation: Espagne XVI-XVIIe siècles*. (1986: 218-225).

Así como en la antigüedad Horacio llamaba a sus sátiras, sermones, valiéndose de una analogía con el presente señala que el “verdadero oficio” de los poetas satíricos es el que tienen los predicadores. Párrafos más adelante Zoilo inquiriere y lleva a ampliar la implicación de la crítica y la condena:

Zoilo - ¿Pues ese descubrir las faltas ajenas señalándole con su nombre no era cosa injusta y muy perjudicial?  
Lect- Supuesto que el vicio y vicioso de tal reprehensión era público, y que se hacía con intento de castigarle y dar ejemplo a los demás era esto permitido, como ahora lo es sacar a la vergüenza los malhechores publicando sus culpas. (1997: 288).

Su interlocutor se encarga de explicar que la crítica al hacerse pública se convierte en un instrumento ejemplarizante y didáctico tal como la analogía propuesta con el criminal y el castigo público permite deducir. No obstante, el peligro acecha y se puede caer en la trampa del vituperio y la afrenta gratuita:

Carva.- Ya conozco, señora, que es malo decir mal de los buenos o publicar las faltas secretas, o por injuriar a alguna persona. Y que no lo será, antes muy permitido, el vituperar y hacer sátiras contra los públicos y obstinados pecadores, como contra los herejes y no tolerados de la Iglesia. Y contra los vicios y viciosos en general como hacen los predicadores. (1997: 290).

El ataque está bien visto y justificado cuando su blanco es compartido y sancionado por el sistema social y político tal como sucede con quienes se apartan del dogma de la Iglesia o con los vicios que se condenan desde el púlpito. Y así como el texto

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

se valió hasta ahora de alegorías, analogías y comparaciones, lo mismo debe suceder a la hora de satirizar:

Así que de semejantes alegorías, comparaciones y símiles se ha de usar en estos dichos satíricos, procurando dar a entender el concepto que acá tenemos en nuestro entendimiento sin echarlo por la boca, como el agua que está en la garrafa, que sin derramarla se echa de ver. (1997: 291).

Los comentarios satíricos deben estar formulados de forma sutil para el entendimiento del receptor, al zaherir vicios el poeta se debe valer de las figuras retóricas que en particular trabajan con el entendimiento y escamotean el blanco elegido lo que sigue demostrando que la práctica satírica es cuestionada o al menos observada con cierta desconfianza. La última comparación no deja lugar a dudas: el concepto satírico se debe escamotear tal como sucede con el agua en la garrafa que se sabe de su presencia sin necesidad de vertirla.

En el "Compendio del arte poética" (1606) de Cristóbal de Mesa, citado en su totalidad en el "Apéndice" del libro de Margarete Newells, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (1974) aporta una visión sobre la sátira en relación con la práctica teatral:

Lo que pretende de ordinario el Cómico.  
Es enseñar al simple vulgo bárbaro,  
Mostrándole una vez al viejo mísero,  
Que reprehende, y riñe al mozo pródigo.  
Otra el recato del esclavo tímido,  
La celosa que da al marido tosigo,  
El bravo rufo fanfarrón fantástico,  
El ardid del sutil mañoso pícaro,  
La taimada tercera, el bobo páparo,  
El falso amor de la ramera pública,  
Siendo vivo retrato, y claro símbolo  
De la humana moral vida política,  
En varios casos de diverso genero,  
Mediante las acciones escena, y máscara,  
Y ambos representando son dramáticos.  
..... (1974: 166-7).

En los primeros dos versos atribuye al comediógrafo una intención didáctico moralizante dado que muestra a una galería de personajes que con sus defectos se

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

vuelven tal como indica “vivo retrato y claro símbolo / de la humana moral vida política”. Se enumeran una galería de personajes que por su brevísimo retrato se infiere su familiaridad para el espectador y su cercanía a la categoría de “figura”. Dichos personajes se convierten en el espejo del auditorio y así trascienden su mera categorización tipológica y tópica para configurar la acción dramática y la máscara.

Francisco de Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617) también lleva a cabo una reflexión sobre la sátira, en particular en la *Tercera*, Castalio hace una serie de observaciones sobre el género y se detiene en la intencionalidad del enunciador:

... que no es su oficio decir mal y morder, como fin de esta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con disimulados nombres, si no son de vil y baja condición, que éstos apenas pueden recibir afrenta, o si no se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron extranjeros y de remota patria. Ase de haber el poeta satírico como el médico, que para curar la malatía del enfermo, aunque aplica medicinas acerbadas y amargas, las compone con algún buen sabor para que por él no se desdeñe el enfermo de recibirlas. Otro tanto hará nuestro poeta, que para que su reprehensión sea bien recibida, y cuando el vicioso acuerda a conocer la píldora la tenga tragada, a menester azucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso. (1975: 80).

Lo primero que se encarga de destacar el interlocutor es la necesidad de diferenciar entre la reprimenda de los defectos y la maledicencia. Tal como en los casos anteriores, se requiere que quien enuncia la sátira evite dar nombres propios o que los disimule y se establece un par de excepciones llamativas e interesantes al respecto: se puede afrentar a gente baja y vil y a aquellos extranjeros “de remota patria”. Es decir, cuando el blanco, el referente de la sátira está lo suficientemente alejado de la voz enunciativa y de sus receptores no hay mayores escollos a la hora de atacar. También nos interesa destacar la analogía que equipara al médico satírico con el médico y en la resuena el “Prólogo general” de *El Libro de los Exemplos del conde Lucanor y Patronio* en el que el infante Juan Manuel para explicar la funcionalidad didáctico-moralizante de sus ejemplos traza un paralelo entre el médico que se vale de lo dulce y el remedio para sanar a un hígado enfermo y lo provechoso y entretenido de sus relatos. De igual manera el satírico, como el médico, se vale de su habilidad para suministrar la medicina amarga, la hierba que sana (la crítica punzante) y recurre al buen sabor para que el paciente no rechace el



## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

remedio. En este caso el sabor agradable lo da el humor o en las palabras de Castalio el “dicho o cuento gracioso”.

¿Qué ocurre en concreto en las reflexiones de Lope sobre la comedia?

En la dedicatoria a *El caballero del milagro* fechada en 1593, luego de una reflexión no exenta de amargura, sobre aquellos que son premiados y honrados sin merecimiento, sin virtud, ni estudio, termina por llamarse a silencio para no sufrir su propia autocensura y cita los versos de la *Elegía II* que Garcilaso dedicara a Boscán: “que a Sátira me voy mi passo a passo, / y aquesta que os escribo es Elegía” (TESO<sup>4</sup>: 1997). Los versos citados por Lope manifiestan una clara perspectiva irónica sobre las lábiles y sutiles diferencias que existen entre los distintos géneros poéticos que lo lleva al poeta no a rectificar, sino a optar por una actitud de clara hibridación. Por transitividad, trasladamos dicha “perspectiva irónica” al propio Lope y su reflexión, que no solo trabaja en el plano del género dedicatoria y su metamorfosis en imprecación, sino que se extiende implícitamente a su experimentación con la comedia, a la mezcla genérica e hibridación que la recorre.

Años más tarde se retoma el tema con mayor precisión en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Recordamos que esta poética se configura desde la praxis y que la reflexión sobre el uso de la sátira abarca apenas seis versos:

en la parte satírica no sea  
claro ni descubierta, pues sabe  
que por ley se vedaron las comedias  
por esta causa en Grecia y en Italia;  
pique sin odio, que si acaso infama,  
ni espere aplauso ni pretenda fama.

(1976: 341-6 vv).

Juan Manuel Rozas en *El significado del “Arte nuevo”* (1976) se detiene en dos “peticiones”: a) no sea claro ni descubierta, pues se corre el riesgo de la prohibición del

---

<sup>4</sup> TESO: “Teatro español del Siglo de Oro”. Es una base de datos de texto completo que contiene las obras dramáticas fundamentales de los siglos XVI y XVII, preferentemente recopiladas por sus autores o bajo su dirección.

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

teatro; b) pique sin odio, pues si infama no espere éxito. Y agrega que la sátira infamante, es decir, dirigida a una persona concreta, como bien sabía Lope por su propia experiencia y por el caso de Juan de Tasis, el conde Villamediana, no estaba exenta de castigo.

Mucho más complicado resulta para la praxis de escritura el “no sea claro ni descubierto”, sobre todo con la amenaza explícita de la censura. Si el blanco de la sátira resultaba claramente identificable, se corría el riesgo de ser castigado con el destierro o la cárcel. Por lo tanto, el comediógrafo asume la presencia de la sátira en la producción dramática y desde su práctica hace hincapié en la necesidad de no hacer explícito el referente del ataque. Otro aspecto interesante es la recomendación “pique sin odio, que si acaso infama / ni espere aplauso ni pretenda fama”, versos que no solo advierten sobre lo impropio de la ferocidad del ataque sino también muestran una cierta preocupación por la figura pública del satírico.

Unos años más tarde en su prólogo a la comedia *Las almenas de Toro* (1610-13), Lope asume que toda obra teatral contiene elementos satíricos:

Obligado estaba yo a dirigir a Vm. esta historia del rey d. Sancho, entre su persona y las demás que son dignas de la tragedia, por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos, no está lejos el que tiene, por algunas partes, de la grandeza referida, de cuya variedad tomó principio la tragicomedia. ¡Oh gran fuerza de la novedad! Pues ya en Italia, a esta mezcla de estilos se añadió otro, si bien en la comedia estuvo siempre incluso, pues en su lengua anda una impresa con este título: “TRAGISATIRICOMEDIA”, que fuera, como se ve, notable a no estar la sátira desde el tiempo de griegos y romanos en la comedia. (1966: 241).

El sustantivo compuesto que acuña “tragisatiricomedia” vuelve sobre el supuesto deslizado en el *Arte nuevo*: la sátira forma parte del género dramático y se ubica literalmente en el centro del sistema entre la tragedia y la comedia, como lo deja ver el vocablo acuñado. Y la posibilidad de este compuesto está estrechamente vinculada con la hibridez, la mezcla propia del sistema aurisecular como señala Lope. La variedad permite la convivencia de subgéneros a la que la comedia no puede sustraerse tal como se deja entrever en tan particular vocablo compuesto. Tal como sucedía en el *Arte Nuevo* la evocación como autoridad para respaldar la presencia de la sátira remite a los clásicos

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

("desde el tiempo de griegos y romanos en la comedia") la avala como costumbre arraigada de antaño.

En el año 1623 sale impresa la *Parte decinueve y la mejor parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio ...* y en el prólogo dialogístico de la obra *Amor secreto hasta celos*, nuestro autor reflexiona una vez más sobre la relación de la comedia con la sátira. El ingenio de Lope es sorprendente y, como en gran parte de su producción literaria, conjuga de forma magistral el plano literario y personal ya que su reflexión se dispara a partir del señalamiento de las penurias económicas que padece el comediógrafo. Dicho prólogo, nos presenta a dos personajes que en amable diálogo discurren sobre la situación actual de la comedia atendiendo de forma particular a la zozobra económica que aqueja a los dramaturgos. De tal forma al llevar a cabo dicha reflexión, asoman una serie de conceptos que tienden a precisar y a definir la modalidad satírica. En otras palabras, estamos frente a una puesta en práctica de lo que debería ser el tono de la sátira y la enunciación de sus reglas.

La conversación tiene como protagonistas al "Teatro" y al "Poeta" quienes valiéndose de réplicas rápidas y no exentas de mordacidad. En particular se ataca a las condiciones económicas poco favorables para los autores de comedia que provoca el hiriente comentario del "Poeta" que al ver al "Teatro" le dice que pensaba que estaba "acabado" (Teso: 1997). "Teatro", estupefacto, no puede entender cómo todos ganan dinero (en particular el ayuntamiento) y procede a interrogar sobre las circunstancias y las posibles soluciones que podrían subsanar el precio excesivo y las ganancias de unos pocos. A cada respuesta dada por "Poeta", "Teatro" va calificándolo con distintas profesiones que solían ser elegidas como blanco por la sátira:

¡Graciosa figura debéis de ser! porque vos os habéis hecho arbitrista, médico, y repúblico, y ahora os hacéis predicador.

Poeta: los filósofos antiguos escribieron económicas, para que las Repúblicas viviesen con las leyes de la razón, que económica también se traslada a la administración de los Reinos, como quiere Aristóteles en el tercero de sus Políticas, sin que nos metamos en la diferencia formal, o específica entre las civiles juntas, o los demás gobiernos, y no fueron los Poetas los que menos en sus comedias reprehendieron las costumbres, que de la sátira tuvo origen la comedia ... (Teso: 1997).

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

Nótese que los oficios que le achaca “Teatro” al poeta –arbitrista, médico y repúblico-, además de ser denostados por la poesía satírica del momento lo convierten en “figura”. Tal como señala Eugenio Asensio en *Itinerario del entremés* (1965) al historiar las acepciones del mencionado término, hacia 1600 se define como “sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula” (1965: 80). Ante el ataque el “Poeta” defiende su derecho a ofrecer posibles respuestas y soluciones, no como los arbitristas ni como los locos repúblicos sino asimilándose a “los filósofos antiguos” y estableciendo un paralelo: así como para el ordenamiento de las repúblicas se hace necesaria determinada producción filosófica que tienda a prescribir la administración de los reinos: los poetas a través de la comedia cumplirían también una función social al atacar defectos.

“Teatro” vuelve a la carga aconsejándole “que echaseis lisonja, que no está el tiempo para sufriros a vos, ni a nadie reprehensiones”. Nuevamente el “Poeta” recoge el guante y decide escudarse detrás de un generico “poetas”:

Dicen los Poetas en disculpa de eso, que no hablan con mala intención, sino que por haber faltado el simple de la comedia (propia figura ridícula de la nación española) han introducido la sátira para mover a risa: como por ejemplo, el marido descuidado, el viejo teñido, el calvo, y el galán con moño, cuya diferencia es tan antigua, que de ella se ríe Platón en el quinto diálogo de su República, que de las mujeres ya no se puede decir nada que todo lo traen los hombres (Teso: 1997).

“Poeta” exculpa a sus colegas y afirma que la ausencia que la falta de la figura del donaire ha motivado la aparición de una galería de personajes ridículos y satirizables que como deja entrever la enumeración comparte lo que Melchora Romanos indicara en su trabajo, “Sobre la semántica de ‘figura’ y su tratamiento en las obras de Quevedo” (1980) el referente en el que se sustenta la significación del término es la antítesis entre “APARIENCIA/REALIDAD” (1980: 178) tal como se puede apreciar en dicha galería.

A pesar de los argumentos de “Poeta”, Teatro no queda satisfecho y vuelve a la carga:

Pues eso que a vos os parece donaire, no lo quiere nadie oír, ni en seguidillas, ni en lacayos, y ahora comedia, que no vendrán a ella todos los que tuvieren

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

algunas de esas gracias, y aún podría ser que el Poeta, en vez de adquirir opinión, se hallase con enemigos. (Teso: 1997).

El rechazo de "Teatro" apela a la recepción del público que ni quiere oír de la sátira en seguidillas, ni en el discurso de los lacayos y lo que es peor, entraña el peligro de la cárcel para el poeta. Como era esperable en este diálogo, "Poeta" como contrapartida, vuelve a defender la presencia de la sátira en la comedia y señala: "Nunca, Teatro, las cosas generales ofenden, y menos a los discretos, que a los ignorantes" y agrega luego de una pequeña anécdota una definición de sátira: "decir las faltas de los del lugar" (Teso: 1997). La clave está en marcar los defectos.

Tirso de Molina también lleva a cabo una reflexión sobre la sátira en su prólogo a la publicación de su *Cuarta Parte de comedias* aparecida en Madrid en 1635:

### PROLOGO A TI A SOLAS.

Mil cosas tenia, que comunicarte en puridad, e impórtame el secreto, lo mismo que la fama, que se despluma con las murmuraciones, pero tiénneme tan embarazado los traslados de mi Quinta Parte de Comedias, sucesoras de esta Cuarta Parte, y el recelo de que no echés en corro, lo que en chitón te confiare, que mortifico a pesar de mi gusto mis afectos: con todo eso si me prometes imposibles (que es ser guardadamás de tu lengua) y apeteces lo que todos (que es picar en faltas, que en nosotros nos parecen aradores, y en los demás ballenas) búscame (cuando haya salido de la cuna mi hermano el quinto de este nombre) hallarásme en la tienda de Gabriel de León, mercader de estas sazones, y nos daremos un buen rato a costa de los abusos en especie, sin riesgo de los individuos, y entretanto haz ganas (si es que te faltan, que no puedo creerlo) para la ensalada más sabrosa, que jamás puso a su mesa la discreción provocada de la envidia. Vale. (Teso: 1997).

El prólogo dedicado al lector establece una interesante isotopía entre el secreto, lo que se debe callar y la fama que se ve acechada por las murmuraciones. La imagen evocada, la fama "que se despluma con las murmuraciones" remite a un emblema en que era representada como una mujer cubierta de plumas o alada tal como registra la *Enciclopedia de emblemas españoles* (1999). La maledicencia, la infamia provoca la pérdida del plumaje de esta particular dama, tal como manifiesta con preocupación Tirso. Por lo tanto, nuestro prologuista necesita de la complicidad de su lector que debe guardar su secreto y "ser guardamás" de su lengua, un imposible ya que apetece "lo que todos": "picar en faltas". Con gran sentido de la ironía y del humor, Tirso nota que el ataque

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

dirigido a los defectos ajenos los magnifican hiperbólicamente, los transforman en “ballenas” y los propios apenas llegan al tamaño de los aradores, es decir, de los ácaros. Espera encontrarse con su lector en la tienda de Gabriel de León, su impresor para disfrutar criticando “los abusos en especie, sin riesgo de los individuos”. Una vez más, la necesidad de mantener anónimo o secreto el referente de la sátira hace su aparición. Tal como en el texto de Cascales, la sátira era un plato que contaba con el aditamento del humor como dulce para provocar su agrado, Tirso propone una metáfora gastronómica dado que la crítica no sería más que “la ensalada más sabrosa que jamás puso a su mesa la discreción provocada de la envidia”.

En la dedicatoria dirigida a don Martín Artal de Alagón, vuelve el tópico de la maledicencia:

Y adviértase, que no suplico a V.S. las defienda de los tábanos plebeyos, que molestan más con el zumbido, que con los agujones, porque me parece una petición esta tan imposible, cuanto impertinente; ¿quien hasta ahora tuvo tanto espacio, que se haya opuesto contra enjambres de zánganos de miel ajena, patrocinando libros, y enfrenando libertades? ¿ni que empleo sería desautorizar las alabardas de tanto arquero en escarmentar mosquitos, que a soplos se castigan? Murmuren ellos, y guárdeme Dios a V.S. para mayores asuntos de mi pluma ... (Teso: 1997).

Los “tábanos plebeyos” y la calumnia (“zumbido”) no parecen detenerse a la hora de molestar. El propio Tirso reconoce lo imposible y hasta impertinente de su pedido al mecenas. Nada detiene las murmuraciones que están metaforizadas con los términos “zánganos”, “mosquitos”. Esta isotopía evoca al *Emblema LI: La maledicencia*: “dicen que en el túmulo de Arquíloco había esculpidas avispa de mármol, excelentes símbolos de las malas lenguas” (1993: 87).

Nada impide su censura ni su ataque. Pero tampoco parece ser productivo el combatir a tan nimio enemigo: “¿ni que empleo sería desautorizar las alabardas de tanto arquero en escarmentar mosquitos que a soplos se castigan?”. Similar reflexión se refleja en el *Emblema CLXIII Sobre los detractores*:

Se atreven esos agresivos verdugos y estúpidos maestros a vomitar en mi la bilis de su pecho impuro. ¿Qué puedo hacer? ¿Les devolveré la pelota? Pero, ¿acaso no sería como sujetar por un ala a una cigarra chirriante? ¿De qué sirve

## LA SÁTIRA, PRECEPTISTAS Y COMEDIÓGRAFOS

echar a las moscas con laboriosos palmetazos? Más vale olvidar lo que no eres capaz de destruir. (1993: 206).

Nótese la similitud de conceptos entre la segunda pregunta retórica del fragmento del mercedario y la tercera que corresponde al emblema citado. La conclusión en ambos casos es terminante: nada detiene a la murmuración, en consecuencia de nada sirve intentar combatirla.

Podemos concluir parcialmente que los comediógrafos no estaban ajenos a la reflexión sobre la modalidad satírica y su injerencia en las comedias, sabían perfectamente los riesgos a los que se exponían por la inmediatez del hecho teatral y su llegada a todo el público y, en ocasiones, sufrían en carne propia el castigo por el ataque como así también padecían la murmuración.

### **2.1.1.2. La sátira y el teatro aurisecular.**

En 1980 se publica un volumen conjunto, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, en el que distintos críticos reflexionaban no solo sobre los mecanismos de la comicidad sino también abordaban el tema de la sátira.

Robert Jammes en su artículo, "La risa y su función social en el Siglo de Oro" marca la necesidad de un estudio orgánico de la tensión que provoca la risa en la sociedad y su función subversiva o el aprovechamiento que pueden hacer de ella los grupos allegados al poder.

Maria Grazia Profeti en "Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII" hace hincapié en la necesidad de identificación entre el público y el autor, que implica además una "homogeneidad" ideológica total con los valores de la nobleza a la hora de reír. En consecuencia, la autora afirma: "Se trata de una verdadera forma de exorcismo: se ríe de los estratos descalificados (...) Y se puede imaginar que la risa era tanto más fuerte cuanto más lo era el temor de ser asimilado a la casta condenada." (1980: 15). La risa satírica opera de esta manera: al compartir el dramaturgo y el público el sistema de valores imperantes, lo condenado (vicios, oficios o conductas de ciertos grupos) con su anclaje en lo real, sería la forma de tomar distancia de lo condenable, de unirse no solo frente a lo distinto amenazante (nadie estaba exento de ser observado por la Inquisición, de ser cuestionado por sus pares o de que se pusiera en duda su pureza de sangre) sino también de defender un determinado orden social o proyecto político. Nos resulta importante destacar que Profeti insiste en la necesidad metodológica de incorporar los estudios de la poesía jocosa antecedente y contemporánea a la comedia "para delimitar las coordenadas "históricas" de la operación, sino también aclarar sus reglas semánticas" (1980: 17). Si la comedia resultó permeable a las modas estróficas y métricas que se difundían en la lírica, también lo fue a los motivos satíricos áureos vigentes en estas y otras manifestaciones literarias.

Marc Vitse cierra el volumen con una puntualización de las distintas posiciones desarrolladas que lleva por título: "Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión". En el apartado mencionado indica al analizar las causas finales de la



## LA SÁTIRA Y EL TEATRO AURISECULAR

comicidad, sus objetos y la intencionalidad social, la importancia de observar la función denigradora de lo cómico como un modo de cancelación de los rígidos códigos y valores que impone el mandato social. La risa, la burla permiten la liberación de la presión y la diferenciación del otro, del expulsado, del rechazado (1980: 215). En su reflexión final señala Vitse con respecto a la sátira y a la comedia:

Más allá de la controvertible cuestión de la sátira “oposicional” en el teatro, me pareció que la opinión dominante en nuestro Coloquio fue la de que la risa teatral aurisecular tenía más bien una función inversiva. En todo caso, subversión e inversión desempeñan un papel liberador: la primera quiere, como en el “género satírico”, influir sobre la realidad, que tiende a modificar, y se dirige preferentemente contra presiones externas ejercidas por la variable ideología de los grupos dominantes; la segunda afectaría más bien al conjunto de los valores y miembros de la sociedad global, remitiendo a miedos y angustias mucho más profundos y comunes y sólo momentáneamente ocultados. (1980: 217).

Es interesante detenernos en la diferenciación que con gran lucidez lleva a cabo Vitse con referencia a la sátira “oposicional” contrapuesta a la “risa teatral aurisecular”. El primer aspecto que considera diferenciador es que lo risible en la comedia tiene una función inversiva de los valores consagrados por la sociedad del siglo XVII. Es decir, en realidad la risa satírica o que hace blanco en determinados vicios o costumbres busca defender a través de la ridiculización y el ataque los valores del grupo dominante. Pero como bien nota Vitse, tanto la sátira como la risa comparten esa necesidad liberadora propia de un ambiente opresivo y controlado y buscan modificar la realidad de la que se valen al atacar a determinados referentes reconocibles por el público. Infiere además que en esta dinámica de opuestos y de apropiaciones de valores la sátira trabaja acompañando la presión y la condena socialmente acordada por los grupos dominantes. Este último aspecto es esencial a la hora de repensar a Juan Ruiz de Alarcón como dramaturgo ya que permite correrlo del lugar común tan reiterado que lo encasilla en la categoría de “moralista” sin tomar en cuenta estas apreciaciones tan útiles y sin considerar que sus pasajes satíricos no están exentos de la risa liberadora que como oportunamente analizaremos se dispara metateatralmente y cuestiona los resortes del género trabajado.

## LA SÁTIRA Y EL TEATRO AURISECULAR

No podemos soslayar que Ruiz de Alarcón persigue un fin moralizante tal como señalara reiteradamente la crítica, sino también refleja la adhesión a un orden social y político enmarcado en el proyecto del conde-duque de Olivares. Por lo tanto, el elemento satírico en sus comedias tendría entonces la intención de influir sobre la realidad y al mismo tiempo –de ahí su complejidad– reflejar los valores defendidos por la sociedad y el público asistente al corral.

Por fuera del volumen revisado en los párrafos antecedentes, no se registra otra bibliografía que se haya aproximado de forma conjunta a los mecanismos cómicos de la dramaturgia aurisecular y menos aún al fenómeno del cruce de la comedia con la sátira.

Nos vemos entonces obligados a recordar una vez más qué señalaban al respecto las poéticas más difundidas de la época. Tanto la del Pinciano, *Philosophia antiqua poética* de 1596 y la de Francisco Cascales, las *Tablas poéticas* (1617), como señala acertadamente George Peale en su artículo “La sátira y sus principios organizadores” (1973) a la hora de reflexionar sobre la sátira siguieron la línea aristotélica. Y coincidían según Peale en que la sátira “se trata de una actitud especial dirigida hacia las mores, las costumbres y los vicios sociales, y sus ejemplos caen más bien en la esfera de la locura que no en la moral” (1977: 197). Será Cascales el que se aleje del ámbito de la lírica, como nota Pérez Lasheras en su libro *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (1994) y extienda al teatro su reflexión y el Pinciano indica acertadamente que la sátira es la historia de los vicios presentes.

El citado crítico nota que la adscripción a motivos presentes en la sátira no implica el seguimiento a pie juntillas del género. Es decir, la adopción de los tópicos, recursos, no necesariamente es signo de la adopción del género. A modo de cierre señala un proceso que puede verse en la comedia y su adopción de la modalidad satírica:

La historia de la sátira sufre, en el siglo XVII, una auténtica revolución, por cuanto el concepto moralizante que tuvo a lo largo de su historia se va deslavazando con el paso del tiempo y con el nacimiento de un nuevo gusto literario, en el que se tiende a apreciar la variedad y la mezcla de estilos, aunque los preceptistas y los retóricos siguen repitiendo las conclusiones de los teóricos del siglo anterior... (1994: 201-2).

## LA SÁTIRA Y EL TEATRO AURISECULAR

En otro texto posterior, *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora* (1995), en el que recorre tal como en el anterior las poéticas del momento, hace un mayor hincapié en la asimilación de la sátira por lo burlesco, proceso que explica de la siguiente manera. En primer lugar destaca que en el Siglo de Oro se procede a distinguir entre la sátira vieja y la nueva; siguiendo a Cervantes el primer tipo quedaría asociado a la invectiva, el segundo en cambio la asocia y extiende a lo burlesco. Categoría que Pérez Lasheras explica de la siguiente manera:

...asimilará en gran medida lo satírico, debido, en parte, al nacimiento de una nueva forma de entender la literatura, consistente en la mezcla de estilos y de géneros, en la que burlas y veras se juntan y se relaja casi por completo la finalidad moralizante de la verdadera sátira... (1995: 19).

Progresivamente, según este enfoque, lo cómico irá imponiéndose por sobre la invectiva y así lo burlesco irá ganándole terreno a la sátira. También creemos, que la sátira como género, no permitía dado sus códigos formales y temáticos una flexibilidad que le permitiera renovarla sin terminar abandonándola como tal. Si bien, estas reflexiones trabajan a un nivel más general son aplicables a la comedia áurea y permiten ver la permeabilidad que permitió que el teatro adoptara la modalidad satírica como fue el caso de Ruiz de Alarcón.

En el año 2005, aparece publicado un artículo, "Aproximación al concepto de la sátira del siglo XVII", también de Pérez Lasheras, en el que más que nada recorre las diferentes acepciones que toma el término "sátira" durante el Siglo de Oro y establece la progresiva asimilación de lo satírico a lo burlesco. Sin embargo, como demostraremos, la propuesta teatral de Ruiz de Alarcón no siguió tal derrotero y se permitió jugar con la sátira como elemento constitutivo de su universo dramático.

### 2.2. Conclusiones.

Nuestro objetivo se enfocará en trascender la simple catalogación y clasificación de los fragmentos satíricos presentes en la producción dramática de Ruiz de Alarcón. Nos propusimos estudiarlos en relación con el universo del teatro construido por el autor novohispano y a su vez ponerlo en diálogo con las poéticas de la época, con las obras de los dramaturgos contemporáneos, con la producción lírica y con el contexto histórico social en el que se encontró inserto.

La lectura de las poéticas y de las reflexiones de los comediógrafos aportaron elementos de sumo interés en relación con los mecanismos cómicos de la sátira, su función “didáctico-moralizante” y los peligros de su ambivalente recepción, es decir, el implícito riesgo de su decodificación como un ataque personal lo que conlleva una autocensura en la producción.

Una vez más, reiteramos nuestra intención de no olvidar en nuestro análisis, la situación de enunciación dentro de la ficción dramática. Es decir, qué personaje es el encargado de enunciar las invectivas, en qué situación se produce la intervención y qué proyección tiene dentro del desarrollo del conflicto que plantea la comedia. Así evitamos caer en la simplificación de atribuir a la voz de Ruiz de Alarcón, la crítica y podemos decodificar apropiadamente el juego propuesto en el drama y su proyección en el referente y el público.

Parcialmente, en lo que atañe a la comedia, podemos concluir que no es un género, que siempre implica un ataque y que no necesariamente está asociada a la comicidad. Justamente el uso del humor – su disolución en lo burlesco- lleva a la desintegración genérica en el siglo XVII. La nueva sátira se aleja de la invectiva. La mezcla de estilos propia del gusto literario de la época tan bien plasmada en uno de sus géneros más populares la comedia lleva justamente a este desfasaje entre prácticas literarias y poéticas que atrasan un siglo con respecto a la reflexión sobre esta modalidad. Y no queremos dejar de señalar el componente ideológico presente en este proceso observado por Robert Jammes (“La risa y su función social en el Siglo de Oro” 1980) que en relación con lo burlesco indica que es lo vedado aunque la función subversiva de la risa al mismo

## LA SÁTIRA Y EL TEATRO AURISECULAR

tiempo es un elemento usado por el poder para asimilar. Frente a la sátira cuya función en el teatro, según Marc Vitse ("Risa y sociedad en el Siglo de Oro: elementos para una conclusión"), era de inversión y afectaba al conjunto de los valores y miembros de la sociedad global.

En los siguientes capítulos nos proponemos recorrer la obra de Juan Ruiz Alarcón y analizar los pasajes satíricos tomando en cuenta los lineamientos críticos propuestos y organizamos el material atendiendo a las variables subgenéricas cultivadas por el dramaturgo.

## CAPÍTULO III

### Comedia urbana en Ruiz de Alarcón

#### 3.0. Introducción

En el presente capítulo relevamos la mayor cantidad de pasajes satíricos que se encuentran en estrecha relación con el subgénero cultivado por nuestro dramaturgo, la llamada “comedia urbana”, también conocida como “comedia de enredo” o “comedia de capa y espada”. Para ello seguimos la caracterización brindada por Joan Oleza, entre otros autores<sup>5</sup>, como “comedia urbana”:

la comedia urbana ... eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo. (1981: 166).

Ignacio Arellano propone una interesante clasificación que matiza el concepto de “comedia urbana” brindado por Oleza y que atiende a las constantes de la producción dramática de nuestro autor:

- b) comedias de enredo, cuyo rasgo distintivo propiamente alarconiano es el tono moralizante de la sátira, que a su vez se bifurcan en dos grupos:
  - b.1. con esquema constructivo de capa y espada, pero intención de sátira de vicios como la maledicencia y la mentira,
  - b.2. palatinas. (1995: 285).

Dentro del apartado correspondiente a las llamadas “palatinas” puede ser incluida sin mayores dificultades *El desdichado en fingir* cuya acción transcurre en Bohemia y cuenta entre sus personajes con un príncipe.

Tal como ha notado el citado crítico, si bien las comedias tienen en común el conflicto amoroso, el laberíntico ida y vuelta de las parejas está acompañado de las no menos complejas aspiraciones sociales de los protagonistas. Las ambiciones de los personajes centrales se entretajan con las ambiciones sociales vinculadas al mundo de la corte, a la necesidad de ascenso social, al afán de medrar. Es así como terminan

---

<sup>5</sup> Podemos destacar los trabajos de Ignacio Arellano: “Convenciones y rasgos de la comedia de capa y espada” (1988) y “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega” (1996).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

anteponiendo el fin a los medios, lo que provoca en sus víctimas el descubrimiento de la verdadera faz de los involucrados. En consecuencia, salen a la luz los vicios, los defectos que intentarían hábilmente ocultar: la maledicencia, el engaño, la ambición de subir en la pirámide social, entre otros.

Dentro de este recorte se encuentran las dos comedias más celebradas, comentadas y editadas del letrado: *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*. En la edición que en 1982 hicieron de estos textos el crítico mencionado junto con Teresa Ferrer destacaban una particularidad del subgénero en manos de Alarcón: el elemento común de estas comedias está en que el derrotero amoroso que signa el devenir dramático del protagonista no está deslindado de un proyecto social (1982: XLV).

### **3.1. Descripción del corpus alarconiano: datación y características.**

El corpus está compuesto por las siguientes comedias: *El desdichado en fingir*, *La industria y la suerte*, *El semejante a sí mismo*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *Los empeños de un engaño*, *La verdad sospechosa*, *Todo es ventura*, *El examen de maridos*. Por la amplitud del período que abarcan, desde la más temprana compuesta alrededor de 1610 hasta la última, quince años más tarde, se puede apreciar que estamos frente a una constante genérica que se mantiene en su producción dramática.

Para datar el corpus descrito tendremos en cuenta el trabajo hecho por Ferrer y Oleza en la edición citada ya que reúne las fuentes que oportunamente consultáramos y confronta a los críticos que intentaron esbozar una posible cronología de la producción alarconiana como Juan Eugenio Hartzenbusch en su edición para la *Biblioteca de Autores Españoles* en 1852 y Luis Fernández Guerra en su biografía de 1871. Henríquez Ureña en su conferencia sobre el dramaturgo, *Don Juan Ruiz de Alarcón* (1914) también intentó establecer una posible ordenación temporal de la obra del dramaturgo. El intento de una sistematización por parte de S.G. Morley partiendo de un estudio pormenorizado de la métrica en 1919 tampoco arrojó los resultados fructíferos que obtendría en 1940 junto a su compañero, Bruerton con Lope de Vega. Antonio Castro Leal en *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra* (1943) propuso una posible ordenación de las comedias siguiendo criterios temáticos.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Mencionamos, en primer lugar, a las comedias del corpus cuya datación no presenta mayores dificultades como *El semejante a sí mismo* que por unanimidad es fechada como una obra posterior a 1611 y anterior a 1616.

En el caso de *Las paredes oyen* el período de datación se reduce notablemente. Coinciden Bruerton (1918: 151) y Castro Leal (1943: 124) en situarla entre los años de 1616?-17? No obstante Hartzenbusch indica sin mayores precisiones que es anterior a enero de 1622 (1852: XI) y Fernández Guerra (1871: 254) la relaciona con *El pasajero* de Suárez de Figueroa lo que la fijaría en 1617. Oleza y Ferrer señalan que:

La primera noticia de una representación de esta obra se da en la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria, en Madrid, por la compañía de Baltasar de Pinedo, la noche del sábado 3 de febrero de 1618. La representación, solicitada por el convento, le costó a Pinedo y su compañía una denuncia y acusación ante el vicario del obispado, pues las autoridades eclesiásticas perseguían en los actores lo que no se atrevían a hacer contra abades y priores de los conventos, muy amigos de celebrar en ellos representaciones. (1986: 87).

*La verdad sospechosa* para Henríquez Ureña y Bruerton ronda los años de 1619-20 (1918: 151) y Hartzenbusch confirma en parte dicha hipótesis por una referencia interna que la sitúa antes del fallecimiento de Felipe III, el 31 de marzo de 1621 (1852: X). La misma observación la lleva acabo Millares Carlo en su edición ya que comenta que en la comedia se considera que el monarca apodado "el Santo" está vivo (1947: 363). Como otras particularidades, nos gustaría destacar que esta obra fue publicada bajo el nombre de Lope de Vega y que Pierre Corneille daría a conocer su reelaboración en 1644.

*El examen de maridos* es señalada de común acuerdo por los críticos como una obra de plena madurez y fue representada según Reyes hacia 1628 por Jerónimo Amella en Valencia con el título *Antes de que te cases* (1957: 266). El intervalo propuesto por Bruerton se establece entre 1623?-25 (1918: 151).

*Mudarse por mejorarse* presenta divergencias en cuanto a su datación: Henríquez Ureña la considera anterior a 1614, pero tanto Castro Leal (1943: 129) como Bruerton (1918: 151) se inclinan por clasificarla como una obra intermedia (1613-18) y Hartzenbusch señala que fue representada antes de 1622 (1852: XI).



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Dentro del grupo de las más problemáticas para datar nos encontramos con *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* es la más tempranamente datada, circa 1599, en lo que coinciden Hartzenbusch (1852: XI) y Henríquez Ureña, sin embargo sin demasiada documentación Fernández Guerra especula con una alusión a la moda que la situaría en 1617 y con la muerte de Rodrigo Calderón en 1621 (1871: 236). Otra comedia que presenta una dificultad similar es *La industria y la suerte* que por referencias internas Hartzenbusch (1852: XXVII) la considera anterior a 1605, también Henríquez Ureña comparte el criterio. Sin embargo para Bruerton (1918: 151) se puede retrasar a los años de 1620-21? atendiendo a las constantes que halla en su versificación. La única certeza que se tiene es que en 1621 había sido representada.

La más ambigua para fechar es *Los empeños de un engaño* a la que Bruerton (1918: 151) sitúa en un intervalo que va de 1621 a 1625.

*El desdichado en fingir* también según Hartzenbusch y Henríquez Ureña es considerada dentro de las primeras, en cambio para Bruerton el período de producción rondaría los años de 1613-15. Lo que queda claro es que debió ser representada antes de 1622 ya que Alarcón declara haber puesto en escena todas las obras pertenecientes a la *Primera Parte*. *Ganar amigos* es considerada también como obra de transición por Henríquez Ureña y Castro Leal, pero Bruerton decide retrasarla al período de 1620-22.

Las mencionadas comedias que caracterizan a este subtipo de obras cuentan con los siguientes elementos en común. Transcurren en su totalidad en un ambiente urbano familiar para el espectador: Madrid, sus calles y paseos emblemáticos son el escenario predilecto, a lo que se agrega las menciones de otros centros importantes y presentes en el imaginario del espectador (Cádiz, Lisboa, México, Perú). El tiempo en el que se desarrolla la acción dramática no está especificado, pero por su ambientación se puede concluir que mayormente transcurren en la época contemporánea al dramaturgo y a sus espectadores. La galería de personajes invariablemente nos presenta una clase urbana de caballeros y damas, acompañados de sus infaltables criados que colaboran y confabulan en torno de las ambiciones amorosas y sociales de sus señores.

### 3.2. Funcionalidad de los elementos satíricos en la comedia urbana.

A continuación relevaremos y analizaremos los pasajes satíricos contenidos en el corpus que integran las obras oportunamente caracterizadas y fechadas en los apartados anteriores. Debemos aclarar además que como señalara Ignacio Arellano<sup>6</sup>, contamos con una comedia palatina que es la que abre nuestro análisis. Es interesante notar que dicha modalidad subgenérica fue abordada en una sola ocasión con el *El desdichado en fingir*.

Como se desprende de nuestra lectura, encontramos que la mezcla con elementos propios de la comedia urbana es indicativa de que dicho intento termina siendo insatisfactorio para su proyecto dramático y consecuentemente, abandonado. También colabora a reforzar esta idea de que dentro del conjunto de obras revisadas es una obra relativamente temprana, anterior a la consolidación de su particular fórmula como se refleja en *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*.

#### 3.2.1. *El desdichado en fingir*: la trampa de la mentira.

La primera obra en que nos detendremos es *El desdichado en fingir* cuya acción se desarrolla en Bohemia y sus protagonistas pertenecen al ámbito urbano a excepción de un noble, cuyo nombre desconocemos y que sólo es nombrado a través de su título: el príncipe.

La ciudad de Bohemia en la que se desarrolla la obra como bien señala Castro Leal podría ser México, Salamanca, Sevilla o Madrid, no hay una sola referencia explícita o implícita que permita una caracterización en particular del espacio en la obra (1943: 85). La acción mayormente se centra en los desencuentros amorosos de los personajes: Persio, Arseno y Arnesto. El desarrollo es bastante complejo y por momentos confuso y a dicho desorden estructural colabora la cuasi similaridad fónica presente en la etiqueta de los dos personajes enfrentados: Arseno y Arnesto. Tal vez dicha opción responda a la extensión del mecanismo del enredo hasta la nominación del personaje.

Ni bien se abre el primer acto, Ardenia se encuentra dudosa entre corresponder a los requerimientos amorosos del joven Arsenio o aceptar la propuesta matrimonial del Príncipe de Bohemia. En un gesto arriesgado, la joven evalúa la posibilidad de instalar en

---

<sup>6</sup> Remitimos a la página 53 del presente capítulo.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

su casa a su amante, Arsenio, fingiéndolo su hermano Arnesto, que vive en Italia desde su tierna infancia. Por un confuso trueque de papeles, otro desairado y celoso pretendiente de la joven logra cumplir el fallido plan: ahora Persio será el hermano repatriado. El fingido hermano tiene un pasado que lo condena: ha burlado a Celia, abandonándola y está a la caza de la riqueza de Ardenia.

A la noche, mientras espera que la joven se asome a la ventana dialoga con su servidor, Tristán, y comenta en relación con la diferencia monetaria que tienen, que él puede ostentar su calidad de caballero para subsanar el desnivel a lo que el gracioso le responde:

Como de ser a no ser  
es la ventaja; y lo fundo  
en que sólo tiene el mundo  
un linaje, que es tener. 155

(I, 708, 153-6 vv.).

En las palabras de Tristán aflora un tópico muy relacionado con estas comedias en particular, como lo es el del poder del dinero, tal como lo deja entrever en su agudo comentario: así depende el "ser" -por elipsis ser alguien, ser reconocido,- de la posesión, exclusivamente. En consecuencia el linaje se construye a partir de lo que se tiene. La hipérbole que se manifiesta en los versos "solo tiene el mundo / un linaje" se basa en la idea de que dicha conducta ya está por completo extendida a pesar de los alegatos de Persio a favor de su condición. Prosigue la conversación cuando repentinamente observan que la ventana se abre, el caballero no quiere precipitarse y se decide a espiar antes de actuar lo que provoca otro comentario:

PERSIO: ... Nunca el médico ordenó  
el remedio sin tomar  
el pulso. 165

TRISTÁN: Bien puedo dar  
testimonio de eso yo.

PERSIO: ¿Cómo?

TRISTÁN: Fui a llamar un día  
para un enfermo un doctor,  
y él, sin saber el dolor  
o enfermedad que tenía, 170

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

me dijo, "Mientras se ensilla  
mi mula, mancebo, id,  
y que le sangren decid: 175  
"Que yo voy luego."  
PERSIO: La silla  
de su mula merecía  
tal doctor.

(I, 709, 165-78 vv.).

El despechado amante traza una analogía entre su prudente conducta y la del médico que no se aventura a administrar una droga sin ver primero los síntomas, es decir, "tomar el pulso". No obstante, Tristán tiene una anécdota que lo tiene por protagonista que desmiente cabalmente lo afirmado por su señor y que de alguna forma le insinúa que su conducta debería ser más arrojada. El facultativo de la jocosa anécdota no ha llegado a contemplar a su enfermo que ya ha destinado la sangría como remedio. Si bien estamos frente a la sátira de oficios que tenía como indiscutible blanco al gremio médico, con sus métodos y aplicación indiscriminada del sangrado profiláctico y la displicencia de no cumplir en tiempo y forma con el enfermo, no podemos dejar de leer la analogía propuesta en función de la actitud del joven. De alguna forma, Persio debería tener una conducta arrojada para poder conquistar o concitar la atención de su pretendida y competir con los otros hombres. En el cierre del acto la acción se hace mucho más compleja con el arribo del verdadero hermano de la joven, Arseno, el otro competidor, quien es erróneamente aprehendido por el príncipe que lo considera un impostor y lo hace encerrar en una casa de locos.

En el acto II, contamos con un único pasaje satírico que está en boca de Sancho, servidor que fuera también injustamente condenado al encierro junto a Arseno. Para pasar el tiempo y olvidar males el criado insinúa que no hay nada mejor que:

.....Decir mal  
de todo cristiano ha hecho;  
que puede un discreto dar  
mil jüicios, por tener 1050  
licencia para poder  
hartarse de murmurar.  
Por el Príncipe empecemos;  
que, pues por locos nos dio,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

de su mano nos firmó  
ia licencia que tenemos.  
Tras él su padre ha de ir,  
luego todos los humanos;  
sólo de los escribanos  
no me atreveré a decir.

1055

1060

(I, 737, 1047-60 vv.).

Aparece como blanco del pasaje satírico, la maledicencia, un tópico que una y otra vez estará presente en la producción alarconiana y que tal como lo enuncia el gracioso siempre se maneja con el mismo resorte: “decir mal / de todo cristiano”. Por lo tanto, queda explicitado que hablar mal puede tener como blanco a todos sin excepción de forma hiperbólica. Entre “todo cristiano” se puede hallar hasta “un discreto” con permiso, es decir con “licencia” para dar “mil jüicios” y llegar al hartazgo de la murmuración. Esta conducta tan sintética e hiperbólicamente resumida, se hace extensiva casi a la totalidad del corpus de Alarcón como hemos podido constatar. Para ilustrar el funcionamiento de esta distracción sugiere posibles víctimas de la murmuración: el príncipe quien los recluyera y por lo tanto les otorga la “licencia” para la actividad, agrega al padre de Ardenia y la galería se amplía -mediante la hipérbole-, a “todos los humanos”, a excepción de los escribanos. Esta mínima mención, casi deslizada en un verso, no solo toca tangencialmente a la sátira de oficios, ya presente en el acto anterior sino que además se vuelve metateatral ya que la crítica dirigida a los escribanos era lugar común de la poesía satírica y de la comedia de la época.

El último acto no contiene pasajes satíricos y el derrotero de los personajes termina con el consabido final de este tipo de comedia: Persio contrae matrimonio con Celia; Arseno con Ardenia y Arnesto con la sobrina del Cardenal.

Carmen Brenes nota que esta comedia en particular comparte con otras presentes en el capítulo *—Mudarse por mejorarse y Los empeños de un engaño—* el ataque al apetito ciego y el interés personal (1960: 104).

### **3.2.2. La industria y la suerte: el triunfo de la virtud.**

Entre las comedias tempranas y que tal como la anterior establecen lineamientos temáticos y estructurales que se verán afianzados y debidamente desarrollados a medida

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

que la fórmula dramática alarconiana encuentre su propio derrotero, encontramos a *La industria y la suerte*. Tal como en el caso anterior, que se trabajaba con una locación en apariencia extraña al universo de la comedia urbana pero que se asimilaba en su trazado dramático a cualquier ciudad española, en esta obra sucede otro tanto pero en el plano de su circunstancia cronológica. La trama se sitúa en el siglo XV, años de don Álvaro de Luna. Dicha elección cronológica en realidad está en función de la construcción de los personajes como así también la ubicación de la acción dramática en Sevilla. Williard King observa al respecto:

La Sevilla cuya imagen dibuja él con inolvidable precisión es la ciudad comercial donde el poder y el prestigio no van con el saber ni con la nobleza de sangre, sino con la riqueza creada por el tráfico mercantil, ciudad de bullicio y confusión, punto de salida y llegada de las flotas, adonde llegan frescas las noticias de naufragios y fortunas arruinadas, agitada por el ir y venir de los viajeros, y notable por la rapidez y facilidad con que en ella iba fundiéndose el linaje de los mercaderes burgueses con el de los nobles de vieja alcurnia. (1989: 139-40).

La comedia enfrenta por el amor de doña Blanca a don Juan, un hidalgo pobre y Arnesto, un poderoso mercader. Tal como el título lo anticipa, como nota Millares Carlo (1947: 165) y Castro Leal (1943: 104), entre otros, los protagonistas encarnan metonímicamente a los sustantivos coordinados. Ellen Claydon lo resume en pocas líneas y con absoluta claridad en *Juan Ruiz de Alarcón: baroque dramatist*: "In summary, we may say that the theme of *La industria y la suerte* is nobility and virtue with Don Juan personifying virtue and Arnesto the lack of it". (1970: 134).

Con referencia al nombre elegido para el protagonista, parte de la crítica ha querido identificarlo con el propio autor de la comedia, basándose además en los padecimientos económicos que se le achacan. Sin embargo, Juana de José Prades en su libro, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* observaba agudamente:

El nombre de Juan, tan favorito de algunos escritores, como Ruiz de Alarcón, del que recordamos más de una docena de comedias en las que figura un galán de este nombre, llegaría a designar una deformación especial del galán habitual, un tipo dentro del personaje, la figura universal de Don Juan. Nombre que perduraría en casi todos nuestros dramaturgos y al que seguramente recurrían de manera rutinaria cuando se trataba de "bautizar" a un galán. (1963: 59).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

En nota al pie detalla las comedias en las que este nombre aparece: *Las paredes oyen, La verdad sospechosa, La industria y la suerte, Los favores del mundo, El semejante a sí mismo, La cueva de Salamanca, No hay mal que por bien no venga, La culpa busca la pena, Quien mal anda mal acaba, Los empeños de un engaño, La prueba de las promesas, y El examen de maridos.*

Don Juan logra el amor de la joven gracias a la suerte y Arnesto fracasa en su intención ya que su "industria", su habilidad, se carga de connotaciones negativas y aparece inequívocamente asociada al poder del dinero con el que cuenta el comerciante y con el que intenta derrotar a su rival. El hidalgo y el comerciante encarnan no solo dos posibles tipos dentro del sistema de *dramatis personae* de la comedia sino que en este caso particular forman parte de un ideologema:

El ideologema es esa función intertextual que se puede leer "materializada" en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata ahora de una actividad interpretativa posterior al análisis que "explicaría" como "ideológico" lo que primero ha sido "conocido" como "lingüístico". El ideologema de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación de los enunciados (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social. (Kristeva: 1981, 148).

El ideologema que recorre esta comedia condensa un modo dominante de pensamiento: la condena a la figura del comerciante y sus actividades contrapuesto al hidalgo, reserva aristocrática y moral que ya en el momento de la escritura de la obra había quedado reducido a un ser fantasmal dentro del orden social. De ahí que necesariamente el dramaturgo se vea obligado a retrotraer la coordenada temporal al siglo XV en el que todavía tenían cierto prestigio. Como en la obra precedente, podemos observar que determinados blancos satíricos se van a convertir en una constante de la producción dramática del autor.

El acto I se abre con una escena en la que ambos rivales amorosos están a la espera de la salida de la iglesia de la dama a la que pretende. En la calle Jimeno, el criado de don Juan, le hace un comentario en relación con su pobreza:

Señor, si quieres ser rico,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

en Justino o Federico  
trueca el nombre de don Juan;  
que la fortuna crüel  
siempre al noble aborreció.

30  
(I, 168, 26-30 vv.).

Los versos juegan desde ya con la etiqueta de nuestro protagonista en la que está la partícula honorífica “don” formando parte inescindible con su nombre propio, sugiriéndole que “Justino” o “Federico” por exóticos connotan un poder del que el sencillo “Juan” carece, ya que la fortuna, personificada con el adjetivo “crüel” siempre odió al noble. Deberíamos observar, que no a cualquier noble, sino al hidalgo, a nuestro protagonista, como dejan entrever los versos precedentes. Este comentario si bien no contiene en sí mismo ningún componente satírico a simple vista, se vuelve metateatral al retratar la principal falencia de don Juan como candidato que, paradójicamente, es el arma de su rival: la fortuna. Sin embargo, los hechos y el derrotero dramático terminan por desmentir las palabras de Jimeno. Nuestro gracioso, apenas unos versos más adelante desliza otro comentario de características similares al especificar su función:

Sus deudos quiero avisar;  
que impedir, y no ayudar,  
toca a los buenos criados.

70  
(I, 169, 69-71 vv.).

Enfrentados don Juan y Arseno en el típico duelo, el comerciante evalúa fríamente en qué se beneficia o perjudica en dicha instancia y concluye que a diferencia del noble -que lo único que tiene es su capa-, él cuenta con el privilegio del dinero que le permite comprar a un sicario (I, 173, 195-9 vv.). El hidalgo no se conforma con semejante razonamiento y busca batirse de todas formas, cuando arriba don Beltrán, el anciano grave de la comedia que reconviene a los jóvenes, Arnesto se acomoda a las circunstancias e intenta recuperar su espada. Solos Beltrán y Juan dialogan sobre la diferencia pecuniaria que existe entre los rivales amorosos, lo que genera la reflexión del anciano:

.....Te certifico  
que en la tierra donde estás,



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

es el linaje del rico  
el que a todos deja atrás.  
No se opone a la riqueza, 255  
si es pobre, aquí la nobleza;  
que si he de decir verdad,  
dineros son calidad...  
Y la pobreza es vileza.

La primera quintilla ya le confirma a don Juan, que se encuentra en un escenario por demás adverso: el linaje del rico es el que manda en Sevilla. El discurso de don Beltrán se construye a partir de la dicotomía riqueza vs. nobleza y las isotopías que derivan de cada término.

Mira, no te desenfrenes 260  
fiado en tu sangre noble;  
porque él, si a contienda vienes,  
más amigos tendrá el noble  
que gotas de sangre tienes.

Dentro de dicha antítesis el elemento evidentemente valorado es el dinero y su poder que se termina imponiendo sobre la sangre noble. Se crea otro linaje que poco que ver tiene con la herencia familiar, el linaje del dinero en el que la pobreza se convierte en sinónimo de vileza.

El siguiente consejo lo lleva a desestimar la posibilidad de enfrentarse con Arnesto ya que dentro de este nuevo orden regido por el poder del dinero, “más amigo tendrá el noble”, es decir, metáfora y anáfora mediante, el comerciante será quién cuente con mayores aliados tal como le demuestra con la hipérbole: “que gotas de sangre tienes”.

En la corte son factores 265  
aquellos grandes señores,  
con razón, de la nobleza;  
que como en ellos se empieza,  
defiéndenla sus autores;  
mas como en este hemisferio 270  
es el uso más válido  
tratar y buscar dinero,  
a todos es preferido  
aquél que lo halla primero.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Luego, le aclara que en la corte, que por elipsis como espacio alude a Madrid y forma parte del campo semántico relacionado con la nobleza de sangre, dicho espacio es defendido por los “grandes señores” quienes son los encargados de preservarla. Aunque Madrid durante el siglo XV no fuera asiento de la corte, los espectadores probablemente llevaran a cabo libremente la asociación.

Deseamos detenernos en el término elegido por el anciano para referirse a Sevilla: “en este hemisferio”. La elección del sustantivo propone una interesante resignificación del juego de opuestos dado que Sevilla no solo es una ciudad opuesta a Madrid y su corte sino que parece ser otra parte del mundo, acentuando así la distancia no sólo geográfica sino ideológica de los dos espacios y por consiguiente de los dos personajes enfrentados. Así en “este hemisferio” no se busca conservar la nobleza de sangre, se busca acrecentar el dinero.

Y así, mientras pobre fueres,  
el ardiente orgullo doma,  
y pues que tan cuerdo eres,  
mientras en Roma estuvieras,  
vive a la usanza de Roma.

275

La última reconvención de don Beltrán le recuerda que “mientras pobre fueres, / el ardiente orgullo doma”, y agrega otra, “mientras en Roma estuvieras, / vive a la usanza de Roma”. Si bien no hay registro que identifique a dichas afirmaciones como refranes, su composición paralelística y el uso de presente del indicativo con matiz de verdad atemporal trabajan con el registro propio del refranero. Las reconvenciones apuntan a indicarle al joven que debe adaptarse al espacio sevillano sin más y llamarse a una actitud pasiva.

Perdóname, que aunque lejos  
de culparme no estarás  
que yo te dé estos consejos  
sin pedirlos, ya sabrás  
la licencia de los viejos.

280

(I, 175-6, 251-84 vv.).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Al despedirse don Beltrán le recuerda que es propio de su condición de anciano dar consejos y nuevamente tenemos otro guiño metateatral. Estas recomendaciones se cargan de contenido satírico ya que quien las enuncia figura de autoridad en el sistema de la comedia y está convencido de que ese “debe ser” es el proceder más acertado de don Juan a pesar que su destinatario sea un hidalgo valiente que está dispuesto a defender su condición de tal y su amor por Blanca. Es interesante que el comentario que recuerda que es propio del personaje anciano aconsejar también colabore a la construcción satírica y a la inversión de valores que propone el espacio de Sevilla: el padre aconseja no de forma ecuánime, sino mirando a su propio interés.

En el acto II, Arnesto le pone de manifiesto sus sentimientos a la joven y miente afirmando que don Juan está enamorado de otra dama, doña Sol. Sancho, el criado, testigo de la mentira del comerciante se burla de la astucia de su señor:

Como en un sujeto  
nunca se han visto caber  
la ventura y el saber, 1115  
viéndote sabio, hago cuenta  
que es tu riqueza violenta,  
y vendrás a empobrecer.

La “impugnación” del servidor a su señor, no está relacionada con una condena al acto de mentir o engañar a la dama que pretende, ensuciando el buen nombre de su rival. Sancho señala que en un sujeto son irreconciliables la presencia de la ventura y el saber, esta observación tiene como antecedente dos posibles refranes según registra Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* .... : “ventura hayas, hijo, que saber poco has menester”, “ventura te dé Dios, hijo, que el saber poco basta” (1906: 439). El catedrático de Salamanca comenta con respecto a los refranes citados que “es queja de letrados y cuerdos, viendo más medrados a otros que saben menos” (1906: 439). Por lo tanto, viendo a su señor sabio, juzga que peligra su riqueza y se evoca a don Juan, que pobre, se empeña en que la suerte le sea propicia sin éxito al menos hasta este punto de la comedia.

ARNESTO: Por dar lisonja presente,  
futuro mal pronosticas. 1120

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Cuando de sabio te picas,  
¡alabas tan neciamente!  
A su dama un elocuente  
dijo, "Sabia sois de modo  
que a creer no me acomodo  
que sois bella." Y respondió,  
"Necio, más quisiera yo  
que lo creyérades todo."  
1125

La respuesta de Arnesto impugna la calidad de la lisonja ya que pronostica un futuro adverso para él. A continuación para demostrar la necedad de la alabanza, ejemplifica con el caso de una dama que cortejada por un "elocuente" que destacaba que no podía creer que su sabiduría se impusiera por sobre la belleza. La respuesta de la joven es tajante: lo preferible es que "creyérades todo". Es decir, la aceptación total de sus virtudes, en lugar de la reflexión o análisis de estas, por transividad, insinúa Arnesto a Sancho que debe seguir dicha conducta y no cuestionar su posibilidad remota de aunar en su mentira ventura y saber.

Y porque, cuando se ofrezca,  
hables menos ignorante,  
oye. Caso es repugnante  
que el sabio pobre enriquezca;  
pero también que empobrezca  
el sabio, sí vez alguna  
llega a enriquecer, repugna,  
supuesto que es menester  
para conservar, saber,  
sí para alcanzar, Fortuna.  
1130  
1135

(I, 200-1, 1113-138 vv.).

Las dos quintillas de cierre funcionan como la reconvención final para Sancho: la próxima vez que se dirija a él debe ser menos ignorante y contemplar mediante otra analogía que es "repugnante" que un "sabio pobre" enriquezca como también lo es que siendo rico pierda su fortuna. La conclusión no puede ser más taxativa: "para conservar, saber, / si para alcanzar, Fortuna". Los versos finales, en la boca del propio Arnesto definen lo que él supone es su situación: cree poder conservar a Blanca mintiendo acerca de su rival. No olvidemos que por esta estrategia fue calificado de "sabio" y confía que su

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

riqueza terminará por imponerse en el juego amoroso ya que su pretendida si bien cuenta con linaje, es pobre.

La sátira se encuentra en la reflexión de Sancho que apunta a la incompatibilidad de la sabiduría y la riqueza sintetizando el saber popular del refranero en su alocución que Arnestó con soberbia se empeña en contradecir y acallar. La advertencia del servidor también funciona como prolepsis del futuro fracaso del comerciante que valiéndose de un razonamiento forzado intenta conciliar ambas instancias –sabiduría y riqueza- sin considerar que su rival terminará por derrotarlo porque contará con la suerte de su lado.

En un encuentro en la calle dialogan don Juan y Blanca, que se muestra celosa y desliza sospechas acerca de Sol. Cuando la joven parte, Jimeno que ha permanecido en silencio como testigo del diálogo comenta acerca de la inteligencia, la sutileza y la sencillez de la joven para dar a entender su malestar:

No como algún presumido,  
en cuyos humildes versos  
hay cisma de alegorías  
y confusión de concetos, 1260  
retruécano de palabras,  
tiqui-miquí y embeleco,  
Patarata del oído  
y engañifa del ingenio;  
que bien mirado, señor, 1265  
es música de instrumentos,  
que suena y no dice nada.

(I, 205, 1257-67 vv.).

Fernández Guerra cree ver en estos versos un ataque a Lope de Vega: “que por agradar al vulgo, aficionado a bernardinas y a aplaudir lo que no entiende y oye de prisa y con sonsonete..., escribía disparates de propósito abusando de símiles, alegorías y retruécanos” (1871: 321-22). Para demostrar su hipótesis cita una serie de versos de una escena del acto III de *Lo cierto por lo dudoso*, en los que supone que Alarcón pudo haberse basado:

Tanto mi amor le prefiere,  
que si posible me fuera,  
no quereros, no os quisiera,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

siquiera porque él os quiere.  
Y si quiero con temor,  
y con esperanza muero,  
porque os quiero como os quiero,  
le quisiera dar mi amor.  
Pero si no puede ser,  
su amor tomaré a mi cuenta;  
y pues quereros intenta,  
por los dos quiero querer.  
Y así obligada quedais,  
queriéndoos los dos a vos  
pues os quiero por los dos,  
que por los dos me queráis.

(1871: 321-2).

Lo dice don Enrique a Juana cuando compite con el rey don Pedro por el amor de la joven. Es evidente en el pasaje que Lope trabajó mayormente con la derivación del verbo “querer” y la reiteración del numeral “dos”.

Está sátira *ad hominem*, que además tiene como blanco las modas poéticas, se estructura partiendo del enunciador que está mencionado mediante un adjetivo indefinido (“algún”) acompañado de otro que está cargado de connotación negativa: “presumido”. “Algún presumido” escribe “humildes versos”, lo que ya genera antítesis entre la conducta del poeta y el producto final de su escritura.

En dichos versos se acumulan “cisma de alegorías”, “confusión de concetos”, “retruécano de palabras”, “tiqui-miqui” y “embeleco”. La enumeración no ataca el uso de determinadas figuras retóricas como las alegorías, conceptos o retruécanos, sino su abuso y abundancia mediante los sustantivos -“cisma” y “confusión”- de los que dichas figuras se convierten en sintagmas preposicionales (“de alegorías”, “de concetos”). Dicha acumulación dan como resultado la pura afectación (“tiqui-miqui”) y el engaño (“embeleco”). A tal punto pierden su sentido las palabras que se vuelven ridículas para el oído (“patarata del oído”), un engaño artificioso para el intelecto (“engañifa del ingenio”) que como señala Jimeno termina siendo “música de instrumentos / que suena y no dice nada”. Es decir los vocablos terminan reducidos al plano significante, vaciados de todo significado. Tal vez está última metáfora (“música de instrumentos”) pueda explicar en parte la renuencia tan marcada de Alarcón de incluir música o danza en sus comedias.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Jules Whicker en su artículo, “La austeridad musical en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón”, había reparado en este pasaje como otra prueba más de que “en opinión de nuestro dramaturgo, la música no tiene lugar entre las habilidades de un caballero discreto” (1998: 250).

Versos más adelante, don Juan no entiende por qué Blanca insinúa que el día del duelo él había huído. Estupefacto ante la confusión de la dama, cuando ella se retira, Jimeno vuelve al ataque con otro punzante parlamento sobre el valor:

Según es tu dicha,  
pensará que fue concierto 1340  
y fingida la cuestión,  
a la usanza de estos tiempos,  
que hay pendencia de tramoya  
y valientes de embeleco.

(I, 207, 1339-44).

Los primeros tres versos del servidor son un ataque jocosos a la mala suerte y a los desencuentros amorosos que están socavando la relación con Blanca, la “dicha” no es más que ironía mediante, la infelicidad, que acosa a don Juan por las confusiones de las que es víctima sin saberlo. Los tres últimos versos juegan con el tiempo de la representación y también se disparan satíricamente a la actualidad del espectador al insinuar que el valor, el arrojo se ha convertido en una máscara vacía, en una hueca representación: “pendencia de tramoya”. Y anafóricamente evoca la escena del duelo frustrado entre Juan y Arnesto y las mentiras de éste último delante de don Beltrán al fingirse valiente y al echar a correr el rumor de la huida de su rival.

El hidalgo y su criado contemplan una carrera de caballos en la que participa Arnesto y sufre un accidente. Luego de socorrerlo con absoluta cortesía, don Juan y Jimeno quedan solos, ocasión que como en las oportunidades anteriores aprovecha el servidor para deslizar consideraciones sobre el rival caído:

¡Mira el contrario que tienes!  
Ello es gran cosa ser rico. 1610  
Al más grande y al más chico  
mueven sus males y bienes.  
Hasta don Nuño, que aquí

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

contigo debió quedarse,  
va con él, sin acordarse  
de despedirse de ti. 1615  
Yo sé cierto que si fueras  
tú, señor, el que caías,  
aún la tierra no hallarías  
sobre que muerto cayeras.  
Pero si justo descuento 1620  
tiene todo en esta vida  
-que en Arnesto la caída  
fue descuento del contento  
de que gozaba en correr-  
tú, que sin caballo estás, 1625  
el descuento que tendrás  
es que no puedes caer.

Las primeras cinco redondillas se dedican a evocar la figura de Arnesto y de su otrora amigo, don Nuño. Lo primero que observa Jimeno haciendo uso de la exclamación retórica es la calidad del rival y se vuelve a destacar la riqueza de la que disfruta. Nadie puede permanecer indiferente ante él tal como las antítesis lo señala: “al más grande y al más chico / mueven sus males y bienes”. En los siguientes versos ejemplifica como su ex-amigo, don Nuño ha mudado su lealtad, lo ha olvidado y se marcha en compañía de su nuevo amigo. Detrás de esta somera descripción de la conducta que genera el atractivo que posee el rival asoma el tópico satírico del poder del dinero.

A continuación, se burla de las circunstancias de su señor planteando una situación rayana en lo imposible y por lo tanto absurda: Juan si cayera no hallaría la tierra “sobre que muerto cayeras” aludiendo así a la pobreza que lo acucia y al conocidísimo refrán: “no tiene sobre qué caer muerto” (Correas, 1916: 234). Y si como afirma en la vida tiene “justo descuento”, como la caída de Arnesto lo fuera al placer y gusto que le generaba correr su caballo; para su señor el descuento reside en no poder caer por la sencilla razón de no tener caballo continuando así con el juego de alusiones que se desprenden del refrán citado.

JUAN: Que no envidia, te prometo,  
el poder que Arnesto alcanza,  
supuesto que a la mudanza 1630  
de Fortuna está sujeto.





## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Las tardes, que esto es muy justo,  
a Atocha, y volverse al Prado,  
si es posible, acompañado 1650  
de un amigo de buen gusto.  
"Anda, para, vuelve, espera.  
No me muelas; más despacio."  
Muy bracaído y lacio,  
perniabierto en la testera... 1655  
Soltar la capa, y perdiendo  
un poco más la vergüenza,  
quitar al cuello la trenza,  
irse acá y allá cayendo.  
"Arrima a mano derecha." 1660  
Y, arrojándose al estribo,  
echar con mirar altivo  
a la ventana una flecha;  
y en pasando, todavía  
volver a mirar atrás, 1665  
quizá no teniendo más  
que ver allí que en Turquía.  
Topar la tapada niña...

Para hacer más vívido su dinámica descripción, el gracioso elige a representar desde la gestualidad y la proxémica cuál sería su conducta durante el paseo. El verso que abre este pasaje acumula una serie de imperativos que son las órdenes que le da al cochero en su viaje imaginario: "Anda, para, vuelve, espera. / No me muelas; más despacio." El primer verso con sus cuatro versos nos indica inequívocamente cómo nuestro pasajero ha encontrado un punto de atracción ¿una dama tal vez?; el segundo apunta al ritmo que deben tener las cabalgaduras para que la excursión sea placentera. Acto seguido se nos presenta relajado, con el brazo caído y blando, con las piernas abiertas en el asiento en el que se iba de frente ("testera"), soltando la capa, casi moviéndose involuntariamente dentro del carruaje ("irse acá y allá cayendo"). Del interior del coche pasamos orden mediante ("Arrima a mano derecha") a un cambio la focalización –del adentro al afuera del carruaje– describiendo lo que sucede con nuestro relajado paseante, que se arroja sobre el estribo mirando con altivez. La mirada del galán se convierte metáfora, es una "flecha" que requiere volver la vista atrás al encontrar a la "presa". Al hallar a la dama para el cortejo se destaca lo casual con el uso del verbo *de* en infinitivo lo que le da a la acción un matiz de atemporalidad: "topar la tapada niña".

COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Nótese la aliteración de la consonante “p” y las vocales abiertas (“o” y “a”) que insiste en el hallazgo providencial de la candidata. La joven, a la usanza de la época va cubierta con su manto y recibe la propuesta de subir al coche con éxito.

"¿Quereis os entrar aquí? "	
"¿Os reñirán?" "Para." "A mí no hay quien me cele ni riña."	1670
"Entrad, y tendréis las dos coche y dulces, ángel bello."	
"¿Seréis hombre para ello?"	
"Si mujer para ello vos."	1675
"¿De veras?" "Mi bien, ¿merece que dudéis mi cortesía?"	
"¿Qué haremos, señora tía? Cortesano me parece."	
Entra. El estribo quitad.	1680
"¡Hay tal vergüenza! ¡Maldito!"	
"Mire que ha de ir muy quedito."	
Corre esa cortina. "Andad."	
"Mostrad la cara." "Señor, mire que es diablo esta vieja."	1685
Y lo demás que se deja para el discreto lector.	
Ni hay más gusto, ni al vivir llamo yo vivir sin ello; y si nunca he de tenello,	1690
luego me quiero morir.	

(I, 215-7, 1608-91 vv.).

La orden de detenerse se da y la niña, pícaramente, deja entrever que no hay autoridad que pueda detener su intención (“A mí no hay quien me cele ni riña”): no hay candidato, ni autoridad familiar. Pero su interlocutor como dejan ver los versos siguientes no cree en tal declaración de libertad ya que al invitarla a entrar menciona el premio “coche y dulces” para “las dos”.

El diálogo cargado de sensualidad e insinuación se maneja con réplicas rápidas y provocaciones muy medidas en las que la dama insinúa su desconfianza de la conducta cortés del caballero e interroga a su tía sobre la dirección a seguir. Ya de acuerdo, se suben al coche pero las voces dentro dichas por la custodia del honor no parecen reflejar lo anteriormente propuesto acerca de la conducta “cortesana” como sinónimo de recato y

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

respeto por parte del hombre: "¡Hay tal vergüenza! ¡Maldito!". Sin embargo, la queja da paso a la negociación amorosa cuyo indicio inequívoco es el corrimiento de la cortina de la ventanilla o vidrio para lograr mayor intimidad. Una vez conseguido el objetivo, se requiere que la joven se descubra y se insinúa que la tía vieja no es tan confiable con la metáfora impura: "mire que es diablo esta vieja". Cierra Jimeno este delicioso retrato de los paseos y los escarceos amorosos "y lo demás que se deja / para el discreto lector" en un llamativo y poco frecuente guiño.

En este paseo imaginario en coche que don Juan y el público han disfrutado se desnuda la hipocresía de las mujeres que a sabiendas de las reglas del juego que las espera en semejantes encuentros, acuden y se prestan fingiéndose inocentes. La última redondilla encarece la extrema necesidad del enunciador de poseer un coche de forma tan hiperbólica que su carencia termina asociada a la muerte.

Germán Vega García-Luengos nota que es en esta comedia en que la sátira sobre el uso del coche en Madrid se da de forma más extensa y también repara en el uso ingenioso del estilo directo en la recreación del paseo por parte de Jimeno (2002: 564, nota 40).

El acto III se entreteteje con una serie de engaños y cambios de identidad que terminan por confluir en el final feliz de toda comedia de este tipo: Arnesto se casa con doña Sol y Juan con doña Blanca tal como aspiraba. Lola Josa en "El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón" retoma el aspecto que resaltáramos al presentar los lineamientos generales de la comedia:

Un doble impulso va reactivando la trama: la apariencia y la realidad, lo que parece que es y lo que es realmente, dicotomía en la que se funda la metateatralidad de las comedias. El azar, la suerte, irá jugando con las trazas y equívocos que ingenian y sufren los protagonistas, y todo con ánimo de probar la inclinación natural de cada uno, y a que, no contentos con su suerte, pretenden mudarla con artificio, con industrias que van resultando vanas, porque la suerte es la que frustra o enreda aún más las diferentes trazas. (2005: 97).

Don Juan se impone a su rival gracias a la suerte que parece favorecer al personaje por sobre la "industria" de Arnesto, entendida como su poder económico.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

### 3.2.3. *El semejante a sí mismo: la templanza del amor.*

*El semejante a sí mismo* tiene como hipotexto la novela intercalada en la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes: "El curioso impertinente" (capítulos 33 a 35). En dicho texto se narra la historia de dos amigos, Lotario y Anselmo, y de la esposa de este último, Camila. El joven cónyuge pide a Lotario que corteje a la dama para poner a prueba su fidelidad. Al principio, Camila rechaza las pretensiones del caballero y Anselmo a pesar de la prueba irrefutable de la conducta de su esposa decide insistir en el plan. Lotario y Camila se terminan convirtiendo en amantes, mientras Anselmo continúa convencido de la lealtad de ambos. Leonela, la criada, corrompida por la conducta de sus amos, descubre la verdad provocando el fatídico desenlace. La soberbia de Anselmo al exigir lo imposible a Camila lo convierte en el único culpable de su degradación moral a partir de forzar y probar la virtud de la joven.

Alfonso Reyes (1957: 326) en cambio, señala como otro posible hipotexto a *Los Menechmos* de Plauto tal como Elisa Pérez en un artículo de 1928, "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón" en el que analiza dicha semejanza basándose en que las tramas dramáticas avanzan gracias a las confusiones creadas por la equivocación de identidades.

La reelaboración de la novelita cervantina sintetiza en un solo personaje, don Juan<sup>7</sup>, a Anselmo y a Lotario; Camila, casada, muta en doña Ana, soltera y por último de la Toscana y la ciudad de Florencia, pasamos a Sevilla. Tal como ha observado Lola Josa:

Y 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 lúdica e irónica del personaje de comedia de enredo. Por eso mismo le construye estructuras dramáticas tan bien elaboradas y escogidas, según sea su peripecia, para que pueda representar con comodidad -si se me permite su papel-. Nadie mejor que él para convertir en farsa la triste historia de los dos amigos. (2000: 603).

El planteo de la comedia es complejo. Don Juan de Castro enamorado de su prima Ana es enviado por su padre a buscar una herencia en el Perú. El joven planea simular que viaja y mutar su identidad simulando ser don Diego de Luján, su primo

---

<sup>7</sup> Remitimos a la página 61 del presente capítulo para ver la observación sobre el uso de este nombre en la comedia alarconiana.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

madrileño que se ha prestado al engaño. Para llevarlo a cabo, se valen de falsos retratos con los que buscan hacer creer que el parecido físico que tienen es tan marcado que es casi imposible distinguirlos. Con dicha estrategia urdida, el protagonista se propone someter a prueba la fidelidad de su desprevenida prima. Es en el marco de este desarrollo dramático en el que se intercalan los fragmentos satíricos.

Ya en el primer acto, ni bien se abre la obra, se presentan los personajes en un diálogo *in medias res* en el que don Juan, Leonardo y Sancho discurren sobre las siete maravillas del mundo, tema que da pie a la intervención del gracioso que discurre sobre lo a su juicio son las verdaderas maravillas:

SANCHO: Una mujer que no pide.  
JUAN: Si es de Madrid la mujer.  
SANCHO: Es segunda maravilla  
un caballero en Sevilla  
sin ramo de mercader.

20

La primera maravilla se relaciona con las mujeres pedigüeñas que gracias al uso de la lítote, son definidas por la negativa lo que genera el efecto cómico: es decir, que no pidan. Y como acota Juan, más si provienen de Madrid. La segunda maravilla trabaja con la idea del espacio sevillano asociado con la prolífica actividad comercial de su puerto, del tráfico de metales con las Indias lo que conlleva a una nueva lítote basada en la observación de que los caballeros que la habitan están indefectiblemente vinculados al comercio.

La tercera es justamente  
un calvo alegre de sello,  
y que no arrastre el cabello  
desde el cogote a la frente.  
La cuarta, una doncellita  
que no casarse desea.  
La quinta, una mujer fea  
que los años no se quita.

25

La tercera se encarga de uno de los blancos favoritos de la sátira áurea: los calvos. La lítote se desarrolla en dos planos: la condición de felicidad que por la ausencia capilar no es posible al igual que lograr un peinado que intente subsanar dicha carencia. El

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

sugerido no deja de ser insólito: los cabellos de la nuca tirados hacia adelante para cubrir el faltante hasta la frente. En cuarto lugar, se vuelve a tomar como blanco a las mujeres, representadas por la "doncellita" que desea más que nada contraer matrimonio y en el quinto se la contrasta con la mujer fea que se descuenta años.

Por sexta quiero contar un bien contento soldado;	30
y por séptima, un casado que le pese de enviudar. La octava es un mercader sin achaques de logrero;	
un oficial de barbero sin guitarra en que tañer;	35
una dama que se alegra con agua pura la faz; un marido mozo en paz con cuñados y con suegra;	40
sin un San Pedro y San Pablo la iglesia de alguna aldea, y un tahir que no desea tal vez que le lleve el diablo.	

(I, 351-2, 16-44 vv.).

La sexta y la séptima tienen en común el sentimiento de alegría, ausente en el soldado y siempre latente en el esposo ante la posibilidad de la viudez. La octava presenta una enumeración caótica en la que no se sigue un criterio en particular para los personajes que desfilan pero que sin embargo están unidos por la omnipresencia de la lítote en su caracterización: un mercader que no sea especulador, un barbero sin guitarra a mano, una dama que use solamente agua para su afeitado, un esposo joven que viva en paz con sus cuñados y suegra, una iglesia que no tenga tallas de San Pedro y San Pablo y un jugador que alguna vez no halla deseado ir a parar al infierno. En toda esta extensa galería predomina un criterio que trabaja con los estereotipos fácilmente identificables en el ámbito urbano. Es en este contexto hábilmente descrito por Sancho en el que nadie parece querer asumir su condición, el que le toca a don Juan para poner a prueba a su amada e implícitamente lo lleva también a negar de alguna forma lo que es.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Otro pasaje dentro de la comedia que contiene un comentario satírico con connotación metateatral es el que desliza don Juan visiblemente molesto con su criado al que le pide que se retire para poder hablar con tranquilidad con Leonardo a solas:

Parecidome has lacayo  
de comedia, pues extrañas  
que yo no te comunique  
los secretos de importancia. 195  
Al lacayo que más sabe  
basta escucharle sus gracias,  
si pueden serlo aprendidas  
entre el mandil y almohaza. 200

(I, 356, 193-200 vv.).

La intromisión y curiosidad de su servidor llevan al joven a señalarle a Sancho que su conducta es la del “lacayo de comedia”, nótese el encabalgamiento que destaca el término “lacayo” hacia el final del verso y su modificador indirecto en el inicio del siguiente. Amplía dicho concepto y le explica que “extrañas / que yo no te comunique / los secretos de importancia”. En los versos anteriormente citados, don Juan resume la función que tenía para la comedia nueva el personaje del servidor y en particular para el sistema de Juan Ruiz de Alarcón: el servidor es el confidente de su señor. Los últimos cuatro versos están destinados a marcarle el espacio que le corresponde al lacayo y sus gracias: el del establo. Dicho espacio está aludido mediante el uso de la sinécdoque que se construye con la mención del “mandil”, pedazo de tela impermeable que sujeta a la altura de la cintura protegía la ropa de los trabajos rudos y la “almohaza”, instrumento de metal con “dientes” que se usaba para limpiar el pelaje de los caballos. Es interesante notar que la reconvención metateatral que busca que Sancho se asuma como lo que es dentro de la dinámica de la comedia, un lacayo, contrasta con el juego de suplantación de identidades que tiene en mente don Juan con el auxilio de Leonardo, su cómplice.

Versos más adelante cuando el protagonista desarrolla su complejo plan ante Leonardo que consiste en hacerse pasar por “don Diego” y de esta forma poner a prueba el amor de Ana. No teme el fracaso de su proyecto ya que confía en que todo quede puertas adentro y además cuenta con el poder del dinero:



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Si soy rico, ¿he de perder  
por escaso mi remedio? 415  
Es un poderoso medio  
ser liberal, de vencer.

(I, 362, 416-9 vv.).

La redondilla es elocuente. Don Juan se fía en su poder económico puede subsanar cualquier obstáculo que surja en la consecución de su plan y afirma que es "poderoso medio" el ser "liberal", generoso con el dinero. El blanco satírico no solo trabaja con el tópico oportunamente aludido sino que permite caracterizar la conducta soberbia del protagonista.

Hacia el final del primer acto, el plan está en marcha con la joven convencida del extraordinario parecido de don Juan con su primo gracias a la posesión de un retrato que acredita tal fenómeno. A la partida del joven, los servidores, Inés y Sancho, también tienen su diálogo de despedida, ya que el gracioso se supone que forma parte del viaje de su señor. Inés desea saber qué cosas va a enviarle su enamorado:

	¿Qué me has de enviar de allá?	640
SANCHO:	Enviaréte a Bercebú. ¡Ved con qué llanto recibe las nuevas tristes de ausencia! ¡Notad cómo de paciencia, para sufrir se apercibe!	645
	Tal es ya la tiranía de aqueste género infame, que el eco de vengo es "dame," y el eco de voyme "envía." ¿No hay al vengo un bien venido? ¿No hay al voyme un vuelve presto?	650

La pregunta de Inés desata la furia del gracioso que lo primero que afirma que va enviarle es al mismísimo diablo, Bercebú. Los siguientes cuatro versos contienen dos exclamaciones retóricas encabezadas por verbos en imperativo en segunda persona del plural: "ved" y "notad". Es evidente, que nuestro gracioso, se está dirigiendo al público contando con su complicidad a la hora de apostrofar irónicamente acerca de la actitud de la joven que no llora ni se prepara resignada para la ausencia. A continuación arma un juego de palabras que ilustra el interés material de la mujer: el eco del verbo "vengo"

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

enunciado por el varón es para la mujer “dame” y en el caso de “voyme” es “envía”. Con agudeza los verbos que marcan el movimiento del hablante masculino encuentran la contrapartida en la “pasividad” de los ecos pronunciados por la mujer que no se condeue de la partida del amado sino que el interés queda en la posibilidad de usufrutuar con el viaje. Las preguntas retóricas que siguen refuerzan y confirman dicha dinámica e implícitamente condenan la conducta femenina satirizando así la figura de la mujer pedigüeña: “¿no hay al vengo un bienvenido? / ¿no hay al voyme un vuelve presto?”. Sobreviene un peculiar retrato:

Pinten a amor, según esto,  
salteador-descomedido.  
¿Apenas vi la mujer,  
cuando se lo he de pagar?  
o no tengo de jugar,  
o en viéndola he de perder.  
¿Cómo en viéndola? Y aun antes.

655

La siguiente consecuencia opera sobre el agente amoroso por excelencia: “Amor” se ha convertido en un “salteador descomedido”. Lo que conlleva al planteo de una insólita situación en la pregunta retórica que se desgrana luego de la metáfora anterior: la visión de una mujer ¿implica el pago necesariamente? La respuesta, aunque elidida parece ser positiva, dado que el gracioso se enfrenta a un dilema plasmado en dos versos encabezados por el coordinante disyuntivo: “o no tengo que jugar”, es decir metafóricamente, no debe prestarse a los juegos de cortejar; “o en viéndola he de perder”, se arriesga a la pérdida material con solo posar sus ojos en ella:

Allegáos a una tapada,  
y antes de mostraros nada,  
pedirá cintas y guantes.  
"¿Qué me has de enviar?" ¡Qué bien!  
El amor más firme cae.

660

Sancho continúa con este hiperbólico concepto y amplía la idea de que con solo ver a una dama acontece la pérdida material. Lo interesante es que dichos versos siguen jugando con la complicidad del espectador al ponerlo en la situación de acercarse a una

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

mujer “tapada”, cubierta con el rebozo. La mujer en cuestión no dejará que su interlocutor pronuncie una sola palabra y le solicitará “guantes y cintas”. Y surge otra vez el interrogante acerca de los beneficios materiales que el hombre puede darle: “¿Qué me has de enviar?”. En consecuencia, “el amor más firme cae”. Retoma entonces en los ocho versos finales el reclamo a Inés en el que vuelve sobre el juego de palabras con los verbos “traer” y “venir” en la exclamación retórica:

¡Aun no me dijera trae, que es un disfrazado ven! "Envía" es "quédate allá." ¡Mal haya el necio que fía en ellas, quien les envía, quien les trae, y quien les da! ¡Oh, terribles agravios, atar la bolsa y desatar los labios!	665      670
--	--------------------------------

(I, 368, 640-71 vv.).

Personifica al imperativo “trae”, que oculta disfrazado, a un “ven”. El juego de palabras e intencionalidades evidencia la mentira que se oculta en el discurso de la joven, en particular en el uso de los verbos. Por lo tanto, en esta lógica de trasposición de significados e intenciones nuestro gracioso decodifica el “envía” como un “quédate allá”.

Para finalizar el pasaje, cierra entonces su alocución con dos exclamaciones retóricas que buscan advertir a los desprevenidos con respecto a la conducta femenina: será necio quien se fíe en ellas, quien les “mande”, “traiga” o “dé”. La conducta a seguir por parte de los varones es muy clara a partir de las interpretaciones equívocas de las mujeres, lo más prudente es callar y atar la bolsa.

Este juego con las formas verbales resuena en los últimos versos del entremés de Francisco de Quevedo, *El caballero de la tenaza*, en el que el protagonista –un tacaño– mantiene un diálogo con doña Anzuelo –una pedigüeña– que intenta obtener alguna ventaja material del caballero, para ello lo invita a su casa. Hacia el final de la pieza se produce un jocosos diálogo de voces múltiples entre los hijos de la dama y el protagonista:

TODAS:	“En el real de las hembras grandes alaridos dan”
TODOS:	Los hombres los dan mayores,

COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

	porque les piden el real.	
NIÑA:	¿Qué responde Cupido?	170
TODAS:	Pido.	
TENAZA:	¿Si me piden ribete?	
TODOS:	Vete.	
NIÑA:	¿Qué ha de dar un hidalgo?	
TODOS:	Algo.	175
TENAZA:	Quien la bolsa no guarda ...	
TODOS:	Arda.	
	A todos nos acobarda	
	pido, vete, algo y arda.	

(2011: 509-10,166 -79 vv.).

Los dos primeros versos enunciados juegan con el intertexto del romance tradicional del cerco de Zamora (“Gritos dan en el real, / que a don Sancho han malherido”). La antítesis entre las “hembras” y los “hombres” se construye a partir de la dilogía presente en el uso del sustantivo “real”. La acepción del vocablo trabaja en dos planos, el real como campo en el que acampa el ejército y la unidad monetaria. Así, las mujeres gritan para ir al ataque de los hombres y estos responden de forma análoga al ser requeridos monetariamente. Tal como Amor se había convertido en salteador para el atribulado Sancho; Cupido responde “pido”, jugando con la rima en eco, recurso que es aprovechado humorísticamente en los versos subsiguientes. Hacia el final del pasaje, la condena es eterna para “quien la bolsa no guarda” y se infiere como máxima o norma de conducta universal que “a todos nos acobarda / pido, vete, algo y arda”.

En el acto II con el plan en marcha, Sancho enuncia un extenso parlamento en romance en el que rememora a doña Ana y a Inés cómo fue el viaje en el galeón en compañía de don Juan y Leonardo, el arribo a Cádiz y paseo por la ciudad, el hospedaje brindado por don Fernando y la herida que sufriera accidentalmente en una corrida de toros, lo que da pie a la sátira dirigida contra los médicos y su oficio:

desatacado y sin blanca,	1055
que los que al remedio acuden,	
primero las faltriqueras	
que las heridas descubren.	
Tres semanas he gastado	
en que la herida me curen ...	1060

(I, 380, 1055-60 vv.).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Malherido y sin dinero, la recuperación de la salud le lleva al gracioso más de lo esperado dado que por elipsis -“los que al remedio acuden”- que no son otros que los médicos no revisan las heridas sino las faltriqueras. Desde esta perspectiva “he gastado” se resignifica, no sólo por el tiempo que le ha llevado recuperarse, sino también alude por el dinero invertido en el tratamiento. El blanco satírico elegido, el oficio del médico trabaja con la idea de la preeminencia del interés monetario por sobre el cuidado y la atención debida del paciente.

En dicho diálogo Sancho le responde con gran ingenio a Inés que lo había interrogado acerca de su ida a las Indias:

¿Pues qué más Indias que Inés? Por mostrarte el disparate que era a las Indias partir, a un poeta he de pedir que tu belleza retrate.	1095
Será el cabello el metal rubio, y el blanco la frente, una perla cada diente, y cada labio un coral.	1100
Pues, según esto, si ves a pie quedo en tu belleza cifrada tanta belleza, di, ¿qué más Indias que Inés?	1105

(I, 381, 1094-1106 vv.).

El parlamento se abre con la pregunta retórica que equipara a su amada Inés con las Indias. Y para demostrarle a la joven que no le hacía falta partir a dicho destino geográfico que era asociado con la riqueza, afirma que con el pedido de un retrato a un poeta es más que suficiente. Por lo tanto, el blanco de la sátira, es metaliterario y trabaja con los lugares comunes de los retratos femeninos en la lírica de herencia petrarquista y renacentista. Así Sancho desgrana las metáforas consagradas que trabajan asociando a cada rasgo descrito de la dama, léxico suntuario: el cabello es “metal rubio”; la frente, “el blanco”; los dientes, “perlas”; los labios, “corales”. La última redondilla sirve para que el gracioso le explique a la muchacha, que su belleza ha quedado así “cifrada” y reitera ahora la pregunta retórica que abriera el pasaje “¿qué más Indias que Inés?”. Lo que termina por

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

confirmar que el destino geográfico asociado con la riqueza, las Indias, está identificada por analogía con los atributos que describen la belleza de Inés. De esta forma, astutamente, Sancho logra distraer momentáneamente la atención y las incipientes sospechas y temores de doña Ana y su servidora.

Ya don Juan está en el hogar de doña Ana, bajo su nueva identidad “don Diego” a su vez don Diego es ahora “don Mendo”. La joven se siente atraída por el falso “don Diego” y Sancho, a quien don Juan encargara la estricta vigilancia de la dama, sucumbe ante la dádiva del recién llegado que le entrega unos doblones, lo que genera la reflexión en aparte:

¿A quién no dobla un doblón?  
¿Qué fuerza hay contra el dinero?  
¿Qué escudo contra un escudo? 1300  
Hará el oro hablar a un mudo,  
hará callar a un barbero.

(I, 387, 1298-302 vv.).

Es innegable no leer en estos versos la letrilla satírica “Poderoso caballero” de Francisco de Quevedo, cuya fecha de composición ronda el año 1602. Las tres primeras preguntas retóricas destacan el poder del dinero.

En la primera se juega con la derivación del término “doblón” que trabaja con una de las monedas circulantes en el siglo XVII y el verbo “dobla” lo que marca personificación mediante, que la moneda puede doblar / inclinar la voluntad de cualquiera. La segunda, resalta esta idea destacando que no hay fuerza que se pueda oponer al dinero. La tercera juega con la dilogía del término “escudo” y la refuerza con su reiteración: no se puede combatir al dinero sino es con más dinero. Por último se cierra con dos versos en los que se demuestra el poder milagroso del dinero que puede hacer hablar a un mudo y callar a un barbero, se trabaja con una construcción sintáctica en paralelo y con la antítesis en los términos que cierran los versos y que trabajan con los receptores del milagro aludido.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Los juegos de palabras que proponen los versos precedentes juegan con la complicidad del espectador y la antanaclasis en particular trabaja en el plano polisémico de los vocablos elegidos para lograr dicho efecto de sentido.

En el acto III, don Juan sigue manteniendo su mentira ante el asombro de Celio que ve a "don Diego" en extremo parecido a su verdadera identidad. Para despejar cualquier sospecha nuestro protagonista comenta que el verdadero "don Juan" se encuentra en Madrid pretendiendo oficios lo que genera dos brevísimos intercambios con el criado:

CELIO:	¿Con dineros?	
JUAN:	Con servicios.	1995
CELIO:	Dios le dé paciencia.	
JUAN:	Amén.	

(I, 406, 1994-7 vv.).

El diálogo vuelve sobre uno de los blancos recurrentes en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y de la lírica del momento: el ataque a la corte y sus corrupciones, como en este caso el frustrado intento del pretendiente. La pregunta de Celio desnuda la forma apropiada de obtener el éxito en el mundo cortesano: con el dinero. La respuesta de don Juan genera una antítesis ya que contrasta dicha posibilidad con el paralelismo sintáctico en la construcción: "con servicios". Celio encomienda a Dios la paciencia del pretendiente lo que genera el amén de Juan que termina por aceptar que la empresa en dichos términos no se encamina al éxito.

El joven observa con desesperación como su amada, doña Ana se inclina por su falsa identidad ("don Diego") y presa de las dudas y la confusión, tiene celos de Juan y hasta lo llega a acusar de estar pretendiendo a Julia, otra dama. Don Juan, atribulado y confuso, mantiene un diálogo con su criado en el que manifiesta su enojo y despecho ante la actitud de Ana. El criado intenta consolarlo:

JUAN:	Si ella me tuviera amor ...	
SANCHO:	¡Plugiera al cielo que así me lo tuviera el Sofí!	2120
JUAN:	Inés, ¿no fuera mejor?	

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

La amarga expresión de deseo de don Juan obtiene una respuesta irónica de Sancho que valiéndose de una exclamación retórica, contradice el concepto de su señor mediante la hipérbole que marca que él desearía ser amado así por el Sofí casi un imposible. El gracioso le insinúa que a él le gustaría ser adorado de tal forma. El caballero confunde el título dado a los reyes persas del siglo XVI o a los seguidores del sufismo con el diminutivo de Sofía, "Sofí" e interroga si para Sancho no le convendría ser amado por Inés.

SANCHO:	Dame que yo un bajá fuera, que con el Sofí privara; que a fe que Inés me adorara...	2125
JUAN:	Fueras moro, y no lo hiciera, porque Inés a Cristo adora.	

El caballero con su interrogante genera la explicación por extenso del gracioso que amplía el referente del vocablo usado ("sofí") al mencionar su deseo de ser un bajá para lograr así que el sofí fuera su privado, haciendo el juego de palabras extensivo a él (bajá) a Inés (sofí) y jugando con la dilogía del sentido de "privar", es decir, ser el privado y estar en privado. Los deseos de Sancho son impugnados por su señor que destaca que ello no puede ocurrir dado que Inés como buena cristiana solo adora a Cristo. Sin embargo, ahora Sancho va a desmentir tal religiosidad de su amada con un razonamiento que vuelve a tener como blanco la codicia y la ambición de la mujer.

SANCHO:	Es verdad; ¿mas que mujer por mandar y por tener no será mil veces mora?	2130
	Porque el poeta, no en balde haber dicho, considera: "a los moros por dinero, y a los cristianos de balde." Aunque en su trato inhumano lo postrero falta ya; que si un cristiano no da, no quieren ver a un cristiano.	2135

Su reflexión se inicia con una generalización: la mujer en su afán de ejercer poder y disfrutar de bienes materiales elegirá ser "mil veces mora". Dicha generalización puesta



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

de manifiesto con una pregunta retórica y con una hipérbole nos desnuda lo débil que puede ser la fidelidad y la convicción religiosa en una mujer a la hora de considerar hacerse de algún beneficio extra. Se responde citando dos versos de un famoso romance en el que doña Urraca manifestaba sus quejas al verse desheredada a su padre:

.....  
irme he yo por estas tierras  
como una mujer errada,  
y éste mi cuerpo daría  
a quien bieñ se me antojara,  
a los moros por dinero  
y a los cristianos de gracia.

Perteneciente al romancero viejo y con mayor precisión a los romances de tipo épicos nacionales, es decir, sabemos que su protagonista, doña Urraca había sido acusada de haber propiciado el asesinato de su hermano Sancho a manos de Vellido Dolfos. La imagen de la dama se convirtió de alguna forma, en la imagen de la mujer traidora que buscando alimentar su propia ambición no dudó en convertirse en fratricida. Los versos que se eligen del hipotexto fueron los que se convirtieron casi en proverbiales y coronan esta breve introducción en la que ya queda con claridad delineado el blanco de la sátira y que se proyecta a Inés y por elipsis a Ana y sus dudas.

La que ves más recatada, es cristiana solamente aquello que es conveniente para no morir quemada.	2140
La que ir a misa desea el domingo de mañana, no lo hace por cristiana, mas porque el galán la vea.	2145
Yo con más de alguna trato, de oro y seda, punta y punto, que si el Credo le pregunto, se queda en Poncio Pilato.	2150
La que vieres repasar en el rosario las cuentas, no reza, sino hace cuentas de lo que te ha de pescar.	

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

El gracioso razona que la religiosidad de la mujer está atada al interés material por lo tanto si el cristiano no puede dar algo, no querrá verlo. Solo mantiene la supuesta cristiandad siempre y cuando las circunstancias le resulten convenientes y le eviten “morir quemada”, metafóricamente, terminar condenada al infierno o pecar mortalmente. Si asiste a misa será simplemente porque desea que el galán la vea. Incluso cuando el propio Sancho afirma que ha tratado con alguna cuyo retrato metonímico la presenta vestida de seda y adornada de oro.

Al interrogarla sobre el Credo, oración que consta de doce artículos, afirma que se queda en Poncio Pilato. Lo que indica que se detiene apenas en el cuarto artículo: “Padeció bajo el poder de Poncio Pilato: fue crucificado, muerto y sepultado”. Lo que es prueba inequívoca de su falta de compromiso. Tal como los versos precedentes ilustraran la inconducta, el poco apego y la pecaminosidad del universo femenino se termina de ilustrar con la imagen sensorial visual de la mujer que pasa las cuentas del rosario, no rezando, sino haciendo cálculos de lo que puede obtener.

Todo el pasaje trabajó con una isotopía basada en las prácticas propias del catolicismo que en la sociedad retratada en la obra y en el referente histórico eran excluyentes y parte indiscutida de la identidad del reino. En consecuencia, las mujeres con su comportamiento hipócrita y poco respetuoso del dogma se transforman en herejes, en el otro peligroso tal como lo fueran moros y judíos. Mientras que las razas semitas habían sido expulsados o forzados a la conversión, en el caso de las mujeres la situación es mucho más grave ya que ellas se entremezclan disimulando su falsa condición.

JUAN:	Satírico Sancho, estás.	2155
SANCHO:	¿Pues cuándo yo--¡mal pecado!-- de ese pie no he cojeado?	
JUAN:	Como pecas, pagarás, que el que la culpa comete, la pena quiere llevar.	2160
SANCHO:	Es hablar, sin murmurar, lo que beber sin luquete.	
JUAN:	Buen plato, pero costoso, suele comer quien murmura.	

(I, 410-11, 2119-64 vv.).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Juan pone fin a las disquisiciones de su servidor con una afirmación de gran importancia: "Satírico Sancho, estás". Nótese que el adjetivo que evidentemente alude al recurso puesto en juego en el fragmento y el aludido con su pregunta retórica asume el cargo que se le imputa y en su afirmación cuasi refraneril asume por completo que esa ha sido su estrategia y que se hace de alguna forma extensiva a todas sus intervenciones en dicha clave en la comedia. Su señor le advierte que es pecado dicha conducta verbal asociando el término "satírico" al maldiciente como oportunamente analizáramos en el capítulo II al revisar las acepciones del término "sátira" y sus derivaciones en Covarrubias.

Para Sancho, en cambio, el hablar sin murmurar, equivale en paralelismo semántico y sintáctico a beber vino sin su rodaja de limón o naranja. Hablar sin murmurar es disfrutar de algo soso, de algo a lo que le falta un gusto distintivo. Su señor siguiendo con la analogía propuesta afirma que si bien es "buen plato" el precio por la murmuración bien puede ser alto.

En otro pasaje del acto, Sancho, se ha escondido en el aposento de don Juan para ser testigo de su accionar. El gracioso se duerme detrás de un pabellón y ronca, así lo descubren don Juan y don Diego, quien decide tropezar con él para darle un fuerte pisotón y así despertarlo. Cuando vuelve en sí, Sancho le cuenta a los presentes que estaba soñando con el juicio final:

	... Decir quiero las cosas que allí pasaban. Sobre un tribunal estaban un sastre y un escudero, que venían a juzgar	2235
JUAN:	¡Qué terribles desconciertos!	
SANCHO:	No se puede eso negar; pues, ¿quien habrá que no crea que es juicio universal la lengua de un oficial mientras hace la tarea? ¿Y qué vida, buena o mala, de un escudero se guarda, mientras a su dueño aguarda con otros en la antesala? Pues como llamar quisiesen los dichos dos a juicio,	2240 2245

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

usaron de un artificio  
porque todos acudiesen, 2250  
vivos y muertos, al son;  
y fue advertencia discreta; que  
en lugar de la trompeta,  
tañeron con un doblón.  
Al punto que el son oyeron, 2255  
no quedó muerto en la huesa;  
es verdad que más apriesa  
las mujeres acudieron.

La constitución del tribunal ya es llamativa: los encargados de juzgar a vivos y a muertos son un sastre y un escudero. Esta flagrante alteración del orden esperable y del concepto de quiénes deben administrar justicia se pone de manifiesto con los personajes involucrados, lo que arranca de un preocupado don Juan la exclamación: “¡qué terribles desconciertos!”. Sancho, entonces, valiéndose de dos preguntas retóricas brinda información acerca de la supuesta idoneidad de los convocados: así el oficial (el sastre) cuenta con su lengua para hacer “juicio universal” al tiempo que desempeña su tarea y el escudero, a la espera de su señor en la antesala, puede pasar revista a la vida ajena. En conclusión los encomendados para juzgar tienen en común la charlatanería.

Para conseguir que tanto vivos como muertos asistan a su llamado en lugar de sonar una trompeta, “tañeron un doblón”, la imagen sensorial auditiva y visual empieza a delinear otro rasgo más de estas particulares cortes de la muerte: el interés monetario es el que logra mover el orden del mundo de los vivos y de los muertos. Del inframundo, los que más rápidamente acudieron al tañido, tal como viene Sancho desglosando en intervenciones anteriores, son las mujeres.

Las almas, era de ver  
cómo a sus cuerpos volvían; 2260  
unas los desconocían  
y no quisieran volver;  
otras buscan diligentes  
un hueso que les faltaba...  
Una vieja me mataba 2265  
preguntando por sus dientes.  
A un gordo bodegonero  
una nalga le faltó,  
y al fin la mitad halló

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

en casa de un pastelero. 2270  
Una dama del deleite,  
que anegada muerto había,  
su cara desconocía  
porque estaba sin afeitte;  
y al fin fue carilavada 2275  
la tal señora a juicio;  
otra fue, por beneficio  
de las moscas, descarada;  
que la hubieron de comer  
con el gusto de la pasa. 2280

En la confusión, las almas animizadas vuelven a sus cuerpos, no con total éxito, ya que algunas no encontraban a sus organismos, otras los hallaban incompletos. Esta observación general da pie para que el gracioso recorra una galería de muertos que buscan alguna parte de su anatomía faltante y le permite así construir una serie de retratos risibles y teñidos de crítica: la vieja que busca sus dientes; un bodegonero que halla solo la mitad de una de sus nalgas en la casa de un pastelero; una prostituta que murió ahogada desconoce su rostro sin afeites por efecto del agua; otra asiste sin su rostro comido por las moscas "con el gusto de la pasa", es decir producto de sus arrugas y vejez los insectos la confundieron con dicha confitura. Todo lo que les falta a estos personajes es lo que se han empeñado en ocultar, disfrazar, disimular, son las armas de las que se valieron para engañar en vida a los demás.

Estando en aquesto, pasa  
arrastrando una-mujer-  
con ambas piernas quebradas,  
que eran las del mal ladrón;  
que él, con su antigua afición, 2285  
se llevó las de ella hurtadas.  
Quejóse en palabras tiernas;  
los jüeces que la oían,  
dijeron, "Todas habían  
de tener así las piernas." 2290

Otra mujer hace su aparición arrastrándose al usar piernas fracturadas que le dejó un ladrón (prueba de la pena sufrida) a cambio de las suyas. La mujer se queja ante los jueces de su condición, pero la respuesta críptica esconde una feroz crítica: todas las

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

mujeres deberían padecer esa condición en sus piernas. Lo que implica que así se tendría un mayor control sobre la conducta de las damas.

Aquí se dejó esta queja,  
por ver con furor insano  
a un ladrón y un escribano  
riñendo por una oreja; 2295  
mas quitólos de cuidados  
el sastre, que para sí  
la aplicó, dejando así  
a entrambos desorejados.

El caso siguiente presenta a un escribano y a un ladrón peleándose por una oreja, el sastre interviene y los deja a ambos "desorejados". Hay que recordar que en el lenguaje de germanía ser "corredor de orejas" era estar vinculado a actividades relacionadas con la alcahuetería. Una voz interviene:

"Todas las ha menester 2300  
el sastre," dijo un poeta;  
mas por la gracia discreta  
le mandaron parecer.  
Súpose que eran sus galas  
solamente murmurar, 2305  
y mandáronlo quemar  
entre cien comedias malas.  
Mas él, que no se desdeña  
a trueco de hablar, de arder,  
dijo, "¡Malas han de ser! 2310  
A fe que no falte leña."

Un poeta, burlescamente, comenta que dichas orejas las necesita el sastre volviendo sobre la imagen de alcahuete que se había construido al principio del pasaje, pero el comentario no es tomado con simpatía por los jueces que terminan por mandarlo a la hoguera junto a "cien comedias malas". No queda claro a qué dramaturgo se estaría aludiendo en estos versos, en la hoguera se permite el condenado pedir leña ya que reconoce "¡Malas han de ser!" lo que implica que es consciente de sus faltas y de su poca calidad literaria. Tal vez se esconda una velada mención a Lope de Vega aludiendo a su prolífica producción.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

"Todas las ha menester  
el sastre," dijo un poeta; 2300  
mas por la gracia discreta  
le mandaron parecer.  
Súpose que eran sus galas  
solamente murmurar, 2305  
y mandáronlo quemar  
entre cien comedias malas.  
Mas él, que no se desdeña  
a trueco de hablar, de arder,  
dijo, "¡Malas han de ser! 2310  
A fe que no falte leña."

Una dama de dudosa reputación, "dama de coche" pasa la noche con alguien que realmente no era de su interés solamente pensando en lo que podría recibir a cambio por la mañana: otra vez asoma el motivo de la dama pedigüeña. La condena que recibe implica pasar la eternidad en compañía de un hombre de mal aliento muy afecto a besar. Sin embargo, cuando el diablo es encomendado para trasladarla se niega ya que alega que en el mundo terrenal "más fruto ella sacaba". No obstante, otro de los encomendados recuerda que nadie que la haya gozado ha salido sin arrepentimiento del trance:

A cierta dama de coche  
acusaron de que había,  
con uno a quien no quería,  
dormido toda una noche.  
Ella dijo, "Aunque sin gana, 2315  
la pasé bien con pensar  
en lo que me había de dar  
el hombre por la mañana."  
Condenáronla a juntar  
por siempre, para escarmiento, 2320  
a un hombre de mal aliento,  
muy amigo de besar.  
El demonio rehusaba  
llevarla al reino profundo,  
diciendo que acá en el mundo 2325  
más fruto de ella sacaba;  
mas dijo otro resabido,  
"Llevarla es más acertado,  
que ninguno la ha gozado  
que no se haya arrepentido." 2330

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

A una mujer que usurpa el título honorífico de “doña”, tal como irónicamente se desliza, casada con un “noble tendero”, el escudero la condena a usar su verdadero nombre que para la época era más que común “Mari-García”:

Salió una doña María,  
mujer de un noble tendero,  
y mandóla el escudero  
llamarse Mari-García.

La vieja que busca con “aderezo”, “niñear”, es decir, por derivación del sustantivo “niño” lograr el retroceso artificial en el tiempo es mandada a azotar no con un látigo, sino con “cien-años”, metáfora y castigo feroz que cae sobre el pescuezo, sobre el cuello, lugar en el que el paso del tiempo se evidencia más notoriamente:

Quiso, a poder de aderezo, 2335  
una vieja niñear,  
y mandáronla azotar  
con cien años al pescuezo.

Un glotón que todo lo gasta en su alimentación recibe como punición la compañía de un ama de Salamanca, alusión metafórica a las estrecheces que se padecían en los alojamientos estudiantiles de la ciudad mencionada:

Un glotón, con mano franca 2340  
gastaba sólo en comer,  
y pusieronlo en poder  
de un ama de Salamanca.

A una mujer que se convierte por su inconducta (“desconciertos”) en prostituta, la condenan a andar “cargada de perros muertos”, es decir a no recibir la paga por el servicio brindado:

A una que por desconciertos 2345  
en ramera vino a dar,  
la condenaron a andar  
cargada de perros muertos.



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

A un anciano que intenta ocultar el paso del tiempo que develan sus canas tiñendo y pintándolas “por varios modos” es condenado a que todos vean la tinta que usa.

A un viejo que tiñe y pinta  
las canas por varios modos,  
condenaron a que todos  
le echasen de ver la tinta.

2350

A un colérico cuya conducta es resumida magistralmente en un verso “el decir y hacer nació”, es decir el uso de los infinitivos define la impulsividad del condenado en cuestión que es condenado a una tarea que requiere una gran paciencia: tejer medias.

A un colérico, en quien junto  
el decir y hacer nació,  
por pena se le mandó  
que hiciese medias de punto.

A una alcahueta se la condena a tratar con soldados y estudiantes, clientes deseosos y al mismo tiempo pobres si lo hay. Al joven que se ha casado por imprudencia solo lo salva su paciencia. Cada defecto es contrarrestado con una condena contraria al espíritu del pecado o la falta cometida como una forma de desnudar la falsedad de la inconducta.

A cierta vieja que amantes  
trataba de concertar,  
condenaron a tratar  
con soldados y estudiantes.  
Uno que por imprudencia  
se casó mozo, llegó,  
y éste sólo se salvó,  
por llevarlo con paciencia.

2355

2360

Luego de esta extensa galería, Sancho manifiesta que él también fue llamado a comparecer. En su caso la condena sobreviene por su inclinación a beber “negro vicio/ de beber” y tal como en los casos precedentes en el que el castigo se construye a partir de contrariar lo que en el mundo terrenal desarrollara el condenado: a él le toca un “demonio aguador” que lo traslada en una camilla improvisada que le hace doler las

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

costillas. El espectador sabe que dicho dolor se origina en el pisotón o la patada que le propinara don Diego para despertarlo.

Tras éste a mí me llamaron,  
en hora mala, a juicio,  
y por este negro vicio 2365  
de beber, me condenaron  
a que un demonio aguador  
me echase unas angarillas.  
Sentílas en las costillas,  
y desperté del dolor. 2370  
Como a Inés tan cerca vi,  
aun despierto voceaba  
que el demonio me llevaba,  
que es lo mismo para mí.

(I, 414-7, 2236-374 vv.).

El pasaje no hace otra cosa que mostrar una galería de condenados que por sus vicios o por su afán de aparentar merecen el castigo que reciben. Así como don Juan está empezando a sufrirlo en carne propia al ver que su amada se ha enamorado de la identidad que ha decidido fingir. Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español* ha vinculado en particular a este extenso pasaje a los *Sueños* de Quevedo “que es el modelo satírico más evidente en esta vena temática de la obra” (1995: 296).

La serie de los *Sueños* se inicia *Sueño del Juicio Final* que está compuesto hacia 1605. El narrador, luego de haber estado leyendo sobre el fin del mundo en un libro del beato Hipólito, sueña con el juicio final. La pieza cuenta con dos secciones claramente definidas tal como el pasaje anteriormente analizado: el llamado del tribunal con la asistencia de los muertos y el posterior juicio llevado a cabo por el tribunal. Si bien Quevedo entre los asistentes incorpora personajes históricos (Herodes, Lutero, Pilatos, entre otros) propone una serie de personajes que ejercen bajos oficios y que por sus aspiraciones terminan conformando una galería de figuras ridículas.

Cercano ya al desenlace de la comedia dicho pasaje no hace más que reafirmar la condena a la que se ha sometido el protagonista. Lola Josa en su artículo “Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia” observa que la comedia revisada “castiga

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

los fingimientos de identidad de los protagonistas en cuestiones de amor, ironizando sobre la falta de verosimilitud en tales situaciones dramáticas” (2004: 220).

En realidad, el castigo es momentáneo y está en manos de doña Ana quien no escapa como vimos en los pasajes satíricos del modelo de la mujer pedigüeña que constantemente se ataca durante la obra. Si bien, ella no pide nada material sí se siente atraída por el falso don Juan e implícitamente pasa a integrar la galería de las mujeres cambiantes, ambiciosas y poco leales que tanto ataca Sancho en sus pasajes satíricos. No es casual que el espacio elegido haya sido Sevilla espacio al que dedicamos nuestro análisis<sup>8</sup>. En semejante ambiente, en el que don Juan hace alarde como oportunamente señaláramos del dinero que posee, en el que el criado también reconoce el poder de un doblón, en que la belleza femenina es asociada con la riqueza de las Indias, todo termina por contaminarse y teñirse de sospecha.

La obra se resuelve con la aparición del verdadero don Diego que temeroso de perder a Julia descubre el enredo y doña Ana que confiesa a don Juan que siempre estuvo al tanto del engaño y lo acepta como esposo. Por lo tanto, el didactismo de esta comedia estaría en este desenlace: la felicidad solo es posible para todos si uno está dispuesto a volver a ser quien realmente se es, asumir la propia identidad.

### **3.2.4. *Las paredes oyen*: la maledicencia.**

*Las paredes oyen*, una de sus comedias más acabadas, tiene como protagonista a don Juan de Mendoza y a su rival don Mendo de Guzmán personajes que Millares Carlo citando a Edouard Barry considera que se identifican con Juan Ruiz de Alarcón y con el conde de Villamediana respectivamente (1947: I, 255). Castro Leal también recoge dicho dato y agrega que Fernández-Guerra vio la posibilidad de que se aludiera a Góngora y a Suárez de Figueroa, sin embargo, con gran criterio, desestima dichas observaciones y prefiere inclinarse a pensar que estamos frente a “un tipo que abunda en el mundo” (1943: 124).

La acción se desarrolla en Madrid y en Alcalá de Henares y nos presenta a don Juan de Mendoza, caballero discreto, pobre y poco agraciado enamorado de doña Ana de

---

<sup>8</sup> Ver la página 58 del presente capítulo.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Contreras, viuda atractiva y con seis mil ducados de renta. Ni bien se abre el primer acto, el protagonista pone de manifiesto los obstáculos inherentes a sus pretensiones amorosas. En confidencia con su criado, Beltrán, le señala cuál es el defecto capital de su rival, don Mendo de Guzmán:

Que calles te digo;  
y ten por cosa segura  
que tiene, aquél que murmura,  
en su lengua su enemigo.

(I, 264, 81-4 vv.).

Así, en una afirmación de corte general y admonitorio ya Beltrán anticipa cuál va a ser el elemento que ponga fin a las aspiraciones de Mendo. Versos más adelante, el criado desliza otra advertencia destinada a describir metafóricamente la conducta de su señor que se empeña en rondar la casa de Ana:

El mercader marinerero,  
con la codicia avarienta,  
cada viaje que intenta  
dice que será el postrero.

120

(I, 265, 117-20 vv.).

Por analogía, don Juan sería el “mercader marinerero” que por su amor no correspondido y tal vez también por la succulenta renta de doña Ana que es su “codicia avarienta”, se aventura a rondar la casa – “cada viaje”- y se autoengaña afirmando que será el último que haga. Su perseverancia da resultado: aparece Celia, la criada de doña Ana que si bien no está dispuesta a franquearle la puerta y le informa de la próxima partida de su señora, acepta facilitarle en cambio que haga entrega de una carta que afirma que pertenece a alguien de confianza, lo que vuelve a arrancar otra reflexión mordaz y amarga de Beltrán:

No hay pobre con calidad:  
si un villano rico fueras,  
a fe que nunca tuvieras  
en verla dificultad.

170

(I, 267, 169-72 vv.).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

En estos versos, se pone nuevamente de manifiesto cuál es el mayor obstáculo que sufre don Juan: su pobreza. El poder del dinero, tal es el tópico apenas esbozado en la figura del “villano rico” opuesto a la condición del protagonista lo que se convierte en otro rival a derrotar para alcanzar su objetivo: disfrutar de la compañía de la joven. Descorazonado, don Juan insiste en que lea la carta a solas para preservar mejor el secreto. Una vez sin testigos, le explica que la carta en vivo es él y que lo único que pretende es decirle que la quiere. Doña Ana permanece indiferente y además le responde que él no espere respuesta y que los separa su diferencia social.

Una de las secuencias satíricas de interés se va a dar en un diálogo que mantienen don Juan y Beltrán que se desarrolla en la calle en vísperas de la noche de San Juan. Doña Ana ha regresado de su viaje en el mayor de los secretos y se encuentra escondida en su balcón, mientras que los personajes masculinos observan el movimiento de las personas que los rodean. El gracioso, en tanto voz satírica, se embarca en un comentario sobre las conductas que afloran durante dicha festividad que recuerda el solsticio de verano.

El pasaje satírico se divide claramente en dos partes. La primera que abarca del verso 716 al 739 se centra en los efectos de la festividad en la población y el segundo cuyo disparador es la pregunta de don Juan, abarca desde el verso 740 al 783 y su blanco es la costumbre de pedir que trasciende al ámbito femenino y se extiende a otros actores sociales.

Que, noche de San Juan, hallo,  
si un peón sabe embestir,  
que suele solo rendir  
más que treinta de a caballo; 720  
que hay mujer que, en el engaño  
que en esta noche previene,  
librados los gustos tiene  
de los deseos de un año.  
Cuál llega al poblado coche  
de angélica jerarquía, 725  
y, siendo paje de día,  
pasa por marqués de noche;  
cuál sin pensar se acomoda  
con la viuda disfrazada,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

que, entre galas de casada, 730  
hurta los gustos de boda;  
cuál encuentra y desbarata  
una sarta de doncellas,  
de quien son las manos bellas  
engazaduras de plata; 735  
cuál se llega a las que van  
brindando los retozones,  
y trueca a mil refregones  
un pellizco que le dan.

El espacio connotado por la mención de la noche de San Juan, opera una inversión del orden y otorga una libertad inusitada a los personajes retratados. Se menciona al peón que adquiere en estas circunstancias una fuerza fuera de lo común tal como lo retrata la hipérbole: "que suele solo rendir / más que treinta de a caballo". La mujer, que hasta ahora nunca estuvo ausente de los fragmentos recorridos, "en el engaño / que en esta noche previene" tiene piedra libre para ver realizados, otra hipérbole más, lo que ha deseado a lo largo de un año. El paje que acompaña al coche de "angélica jerarquía", mediante el adjetivo se aluda al poder más encumbrado, se transforma en marqués y dentro de ese espacio goza de la viuda "disfrazada" "entre galas de casada", es decir, metáfora mediante la mujer goza "los gustos de la boda". La galería continúa y presenta haciendo uso de la reificación a "una sarta de doncellas" cuyo retrato metonímico ("manos bellas") alude a lo que a continuación se va a desarrollar: la diversión, el retozo, los refregones que aluden a los escarceos amorosos y pellizcos de la confusión de la fiesta.

JUAN: Quien los encuentros enseña, 740  
encuentre con un azar.  
BELTRÁN: ¿Es el azar encontrar  
una mujer pedigüeña?  
Si ése temes, en tu vida  
en poblado vivirás, 745  
porque ¿dónde encontrarás  
hombre o mujer que no pida?  
Cuando dar gritos oyeres,  
diciendo, "Lienzo" a un lencero,  
te dice, "Dame dinero, 750  
si de mi lienzo quisieras."  
El mercader claramente

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

diciendo está sin hablar,  
"Dame dinero, y llevar  
podrás lo que te contente." 755  
Todos, según imagino,  
piden, que para vivir,  
es fuerza dar y pedir  
cada uno por su camino.  
Con la cruz el sacristán, 760  
con los responsos el cura,  
el monstruo con su figura,  
con su cuerpo el ganapán;  
el alguacil con la vara,  
con la pluma el escribano, 765  
el oficial con la mano  
y la mujer con la cara.  
Y ésta, que a todos excede,  
con más razón pedirá,  
pues que más que todos da, 770  
y menos que todos puede.  
Y el miserable que el dar  
tuviere por pesadumbre  
-ellas piden por costumbre-  
hago costumbre en negar; 775  
que tanto, desde que nacen,  
el pedir usado está,  
que pienso que piden ya  
sin saber lo que se hacen.  
Y así, es fácil el negar; 780  
porque se puede inferir  
que quien pide sin sentir,  
no sentirá no alcanzar.

(I, 282-4, 716-83 vv.).

La pregunta de Beltrán que es retórica por el tópico que inicia ("¿es el azar encontrar / una mujer pedigüeña?") nos recuerda como señalan Oleza y Ferrer que "en una calle como la calle Mayor no era nada extraño topar con mujer que solicitara ser regalada con alguna prenda de ropa, con dulces" y que la fama de pedigüeñas de las mujeres estaba "bien arraigada en la novela picaresca, el teatro y la prosa costumbrista del siglo XVII" (1986: 743). Si ese temor alimenta su señor, no puede vivir en un poblado ya que es imposible no hallar hombre o mujer que no pida.

Esta afirmación, también puesta de manifiesto en forma de pregunta, le da pie para presentar una galería de personajes signados por dicho vicio. ¿Qué tienen en común

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

el tendero que a voces anuncia sus telas y el mercader que guarda silencio? La antítesis los une en la espera de obtener, a cambio de sus mercancías, el dinero.

Dicha galería se amplía luego de la afirmación de que es condición para vivir “dar y pedir”: el sacristán, el cura, el monstruo con su figura (en una clara referencia autobiográfica y también dirigida a don Juan), el ganapán, el aguacil, el escribano, el oficial y la mujer. Cada personaje cuenta con su atributo correspondiente que los caracteriza metonímicamente en su accionar de dar y pedir: “cruz”, “responso”, “figura”, “cuerpo”, “vara”, “pluma”, “mano” y “cara”.

Se vuelve casi infaliblemente al primer blanco: la mujer. Ya que ella es quien supera a todos a la hora de pedir y de forma paradójica es quien más da (tal vez en una velada alusión erótica). Dicha conducta se justifica señalando que es inherente a su costumbre pedir como para el gracioso negarse. Incluso llega a pensar que el pedir en las mujeres es casi un acto reflejo (“que pienso que piden ya / sin saber lo que se hacen”) lo que justifica su actitud de negarse a otorgar lo solicitado ya que si se pide “sin sentir / no se sentirá no alcanzar”. El juego con los verbos y la derivación ayudan a construir este perspicaz razonamiento del gracioso.

Don Mendo y don Juan, en compañía del duque, llegan a la calle Mayor: la fiesta está en su apogeo y oyen dentro de una casa ruido de baile. Los comentarios de los personajes nos permiten ubicarnos en un ambiente de fiesta y diversión. El diálogo de voces múltiples se desarrolla teniendo como eje al duque que es quien recibe las explicaciones del caso de boca de sus guías.

El pasaje se divide en dos partes, tal como señaláramos, en el primer diálogo, don Mendo y don Juan ilustran al duque. El recién llegado a la corte necesita que lo informen - tal como sucede en *La verdad sospechosa* - que lo ilustren acerca de las costumbres, de las modas, y si bien puede ser un recurso propio de la comedia, en las producciones del momento se registra una abundante literatura de línea costumbrista dirigida a advertir a los lectores de la época sobre los peligros y hábitos de la corte<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620), Remiro de Navarra, *De los peligros de Madrid* (1646); Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana* (1654) y



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

MENDO:	Ésta es la calle Mayor.	
JUAN:	Las Indias de nuestro polo.	865
MENDO:	Si hay Indias de empobrecer, yo también Indias la nombro.	
JUAN:	Es gran tercera de gustos.	
MENDO:	Y gran cosaria de tontos.	
JUAN:	Aquí compran las mujeres.	870
MENDO:	Y nos venden a nosotros.	

El gracioso primero le marca en qué lugar se encuentran: la calle Mayor, espacio escénico de la diversión, bullicioso y lleno de atractivos. En verso esticomítico, don Juan acota casi como si fuera una aposición, otro dato inexcusable: “las Indias de nuestro polo”. Mediante la metáfora que asocia a la calle en cuestión con las Indias, don Juan quiere dar a entender que se encuentran próximos a las riquezas que no son otra cosa que las damas y las diversiones. Sin embargo, Mendo, corrige a su señor y le señala que en realidad están en las “Indias de empobrecer” lo que por elipsis alude al peligro que corrían los bolsillos.

Don Juan procede con la prosopopeya a catalogar a la calle como “gran tercera de gustos”. La calle Mayor se transforma así en Celestina, en la alcahueta que brinda en sus covachuelas, en sus negocios un sinfín de mercancías que pueden conquistar o al menos atraer a las jóvenes que se pretende conquistar. La calle permitía además numerosos encuentros galantes y era foco de la mancebía cortesana. De ahí también que las “Indias de empobrecer” aludan a estas estrategias de seducción. Luego del comentario de don Juan, aparece el de don Mendo que agrega un nuevo dato para el duque: si bien la calle Mayor es un facilitador para la conquista, para el joven es una “cosaria de tontos”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* en su tercera acepción, el término “cosario” se aplica a “hombre que conduce personas o cosas de un pueblo a otro”. En nuestro caso, declinado como femenino sigue trabajando con la prosopopeya y es la mujer la que conduce por sus calles, de un lado a otro a los tontos que se pasean. Para ilustrar mejor al novato duque, don Juan señala que “aquí compran las mujeres” y siguiendo con el cómico contrapunto, don Mendo agrega “y nos venden a nosotros” volviendo a la isotopía semántica que alude nuevamente por elipsis a la pedigüeñería.

---

*Día de fiestas por la tarde* (1660); Francisco de Santos, *Día y noche en Madrid* (1663), por mencionar algunos.

COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

DUQUE:	¿Quién habita en estas casas?	
JUAN:	Don Lope de Lara, un mozo muy rico, pero más noble.	
MENDO:	Y menos noble que tonto.	875
	Hacen dentro ruido de bailar	
DUQUE:	Tened, que bailan allí.	
JUAN:	San Juan es fiesta, de todos.	
MENDO:	Yo aseguro que van éstos más alegres que devotos.	
DUQUE:	¿Quién vive aquí?	
JUAN:	Una viuda,	880
	muy honrada y de buen rostro.	
MENDO:	Casta es la que no es rogada; alegres tiene los ojos.	
BELTRÁN:	(¡Bien haya tan buena lengua! Aparte ¡Vive Cristo; que es un Momo!)	885
JUAN:	Esta imagen puso aquí un extranjero devoto.	
MENDO:	Y, entre aquestas devociones, no le sabe mal un logro.	
JUAN:	Un regidor de esta villa	890
	hizo este hospital famoso.	
MENDO:	Y primero hizo los pobres.	
BELTRÁN:	(Por Dios, que lo arrasa todo.)	

(I, 286-7, 864-93 vv.).

El duque interroga sobre las casas que bordean el paseo, don Juan responde dando un dato concreto sobre un habitante que es “un mozo / muy rico, pero más noble” lo que conlleva en la dinámica del diálogo la rápida respuesta del gracioso que agrega “y menos noble que tonto”. Acto seguido, los detiene en el paseo porque oye que se desarrolla un baile, don Juan señala que es la fiesta de San Juan en la que participan todos y don Mendo acota al ver pasar gente que se deduce de sus versos: “Yo aseguro que van éstos / más alegres que devotos”. Es decir, en la fiesta se ve circular gente beoda, el duque sigue interrogando, brindando así la posibilidad de la intervención de los personajes que ofician de guías. Le explican que en la casa que señala vive una viuda, según el joven “muy honrada y de buen rostro” a lo que Mendo agrega como una ley general que la “casta es la que no es rogada”.

Todo este diálogo es observado por Beltrán quien en aparte destaca la maledicencia del rival de su señor mediante exclamación retórica -“¡bien haya tan buena

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

lengua. La siguiente exclamación no deja lugar a dudas: don Mendo es un Momo. Para la mitología griega y romana tal como lo señala Pierre Grimal en su *Diccionario* (1965) era la personificación del sarcasmo. El matemático y mitógrafo Juan Pérez de Moya dice de él en el capítulo XLIII de su *Philosophía secreta*: “El Momo fingieron los poetas ser un dios muy holgazán, que no acostumbraba entender en otra cosa sino en reprehender las obras y trabajos ajenos, así de los hombres como de los dioses” (1599: 207-8). Esta definición encaja perfectamente con la conducta maledicente que caracteriza a don Mendo.

En las dos siguientes intervenciones de don Juan, don Mendo comenta los supuestos beneficios obtenidos por un extranjero devoto y la construcción de un hospital por un regidor que primero “hizo los pobres”. Estos versos (890-2 vv.) pertenecen a un epigrama escrito por Villamediana en el que se aludía a un regidor Juan de Robles o Juan Fernández (Oleza y Ferrer, 1986: 103). El intertexto se proyecta a la figura del gracioso, ya que el citado personaje había sido famoso por sus sátiras en contra de los grandes de España y de don Rodrigo Calderón. En consecuencia, Beltrán se convierte en el portavoz de esta modalidad.

Quien cierra este pasaje es Beltrán que vuelve a quedar horrorizado con la lengua del caballero destacando que “lo arrasa todo”. Este pasaje funciona como una anticipación de la escena que cierra el acto, en ella, los tres personajes (don Juan, don Mendo y el duque) se aproximan al balcón de Ana, temeroso el galán de que el retrato de la joven despierte el interés amoroso del noble, se decide a hablar mal de ella destacando su fealdad y su ignorancia. Sin saberlo, la dama –que se encontraba en el balcón– ha oído palabra por palabra y se dispone a retornar a Alcalá, indignada.

Otro pasaje satírico lo encontramos, en el acto II que se abre con los comentarios de Beltrán a su señor, don Juan, y al duque sobre un juego de pelota. Lo primero que le señala su señor es la pérdida de tiempo y dinero que implica ese tipo de diversión:

DON JUAN: Mil cosas habéis perdido:  
el descanso, y el dinero  
y los toros.

BELTRÁN: ¿Que haya juicio  
que del cansancio haga vicio,  
y tras un hinchado cuero,

1060

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

que el mundo llama pelota,  
corra ansioso y afanado?  
¡Cuánto mejor es, sentado,  
buscar los pies a una sota 1065  
que moler piernas y brazos!  
Si el cuero fuera de vino,  
aun no fuera desatino  
sacarle el alma a porrazos.  
Pero, ¡perder el aliento 1070  
con una y otra mudanza,  
y alcanzar, cuando se alcanza,  
un cuero lleno de viento,  
y cuando, una pierna rota,  
brama un pobre jugador, 1075  
ver, al compás del dolor,  
ir brincando la pelota!

La respuesta de Beltrán no se hace esperar, condena el comentario de su señor señalándole que no se puede juzgar el cansancio que sobreviene de correr detrás de “un hinchado cuero, / que el mundo llama pelota”. Mediante el extrañamiento del objeto, el gracioso consigue empezar a hacer blanco de su ataque a dicha actividad y comenzar con una alabanza a la vida descansada. Estar sentado y “buscar los pies a una sota”, prosopopeya que alude al juego de cartas y genera la antítesis con la actividad anterior “que moler piernas y brazos”. No obstante, cabe una posibilidad para que nuestro personaje se entregue a tan agitada actividad: si “el cuero fuera de vino”, jugando con las diferentes acepciones del vocablo, lo llevaría a “sacarle el alma a porrazos”, hiperbólica imagen de la violencia-del-juego y metáfora en la que el “alma” no es otra cosa que el vino.

Refuerza su negativa a participar de semejante actividad al describir cómo se pierde el aliento tras “un cuero lleno de viento” y los peligros físicos que acarrea la actividad (“una pierna rota”) y en una imagen visual cinética marca junto a la metáfora el esfuerzo doloroso del juego: “ver al compás del dolor / ir brincando la pelota”.

JUAN: El brazo queda gustoso,  
si bien la pelota dio.  
BELTRÁN: Séneca la comparó 1080  
al vano presuntuoso;  
y esa semejanza ha dado

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

sin duda al juego sabor,  
porque no hay gusto mayor  
que apalea un hinchado, 1085  
mas, si miras el contento  
de un jugador de pelota,  
y un cazador, que alborota  
con halcón la cuerva al viento,  
¿por dicha tendrás la risa 1090  
viendo que a presa tan corta  
que, vencida, nada importa,  
corre un hombre tan de prisa,  
que apenas tocan la hierba  
los caballos voladores? 1095  
¡Válgaos Dios por catadores  
¿Qué os hizo esa pobre cuerva?

Tal como en el pasaje antecedente, don Juan y el duque intervienen en defensa de los pasatiempos atacados por Beltrán en esta sátira de corte costumbrista. El caballero alega ante la imagen dolorida del jugador que evocara Beltrán, que “el brazo queda gustoso / si bien la pelota dio”, describiendo así la satisfacción de una jugada bien hecha, con el uso de la metonimia se destaca tal como lo hiciera el gracioso una de las partes del cuerpo involucradas en la actividad física. Inmediatamente, Beltrán impugna dicho corolario basándose en Séneca, - cita de autoridad absolutamente insólita en el debate sobre un pasatiempo – que según él, comparó la pelota de cuero con el “vano presuntuoso”. El gracioso razona que nada genera más disfrute que apalea a “un hinchado”, a un vanidoso y entonces por analogía se traslada dicha sensación de contento al jugador de pelota y al cazador con su ave de cetrería.

Dicha mención le permite introducir a su siguiente blanco: el cazador y su actividad. A través de una pregunta retórica que trabaja con las imágenes cinéticas tal como se había construido cómicamente los movimientos de los jugadores de pelota. El contraste sugerido entre la presa pequeña e indefensa que huye acosada por un hombre y por “caballos voladores”. Prosopopeya mediante compadece a la cueva en la que se oculta la presa.

DUQUE: De la guerra has de pensar  
que es la caza semejanza,  
y así el ardid, la asechanza 1100

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

el seguir y el alcanzar  
es gustoso pasatiempo.  
BELTRÁN: ¿Mil contra una cuerva? Sí,  
bien dices; que son así  
las pendencias de este tiempo. 1105  
JUAN: Beltrán, satírico estás.  
BELTRÁN: ¿En qué discreto, señor,  
no predomina ese humor?  
JUAN: *Como matas morirás.*

El duque se encarga de interrumpirlo para explicarle que el sentido del ejercicio de la caza está vinculado con el de la guerra en el ensayo de las estrategias de persecuciones y ataques. Beltrán no tarda en retrucar poniendo el acento en la diferencia numérica, hiperbólica de quienes atacan una cueva e implícitamente lo traslada valiéndose de la analogía propuesta por el noble a las guerras contemporáneas: “que son así/ las pendencias en este tiempo”. Es este comentario el que arranca el adjetivo “satírico” de la boca de Juan, ya que Beltrán parece haber ido demasiado lejos al burlarse de la actividad de la caza y de la guerra que estaban unidas o asociadas con el duque y por transitividad con la nobleza.

Nuestro satírico o también “agudo” asocia dicha actitud a la discreción como manifestación de su inteligencia y lo hace sinónimo de humor (“¿En qué discreto, señor/ no predomina ese humor?”). Su amigo, no tarda en comentar “como matas morirás”. La sátira costumbrista está confiada al gracioso tal como se verá también en *La verdad sospechosa*.

No obstante la observación, Beltrán no parece acobardarse y por el contrario, contradice la afirmación de su compañero de andanzas y procede a describir los corros de Madrid.

BELTRÁN: En Madrid estuve yo 1110  
en corro de tal tijera,  
que la pegaba cualquiera  
al padre que lo engendró;  
y, si alguno se partía  
del corro, los que quedaban 1115  
mucho peor de él hablaban  
que él de otros hablado había.  
Yo, que conocí sus modos,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

	a sus lenguas tuve miedo, y -¿qué hago?- estoime quedo hasta que se fueron todos.	1120
	Pero no me valió el arte; que, ausentándose de allí, sólo a murmurar de mí hicieron un corro aparte.	1125
JUAN:	Si el maldiciente mirara este solo inconveniente, ¿hallárase un maldiciente por un ojo de la cara?	1130
BELTRÁN:	¿Fuera por eso peor? Espántome que eso ignores. Más que cien predicadores importa un murmurador.	1135
	Yo sé quién ni con sermones, ni cuaresmas, ni consejos de amigos sabios y viejos, puso freno a sus pasiones, ni sus costumbres redujo en gran tiempo; y solamente de temor de un maldiciente, vive ya como un cartujo.	1140

(I, 292-4, 1057-141 vv.).

En esta oportunidad, la sátira ataca a los cercos que se formaban para charlar en los que observa que el hablar mal se extiende hasta los propios progenitores y como si fuera poco se da cuenta de que la persona que abandonaba el grupo es automáticamente atacada por los circunstantes. Al tanto del proceder de sus compañeros y temeroso de sus lenguas, se decide a permanecer en el grupo hasta que este se disuelva. El fracaso no se hace esperar, se forma otro corro dedicado a hablar mal de él. Así se cierra el jocoso episodio que de alguna forma retrata la actividad que llevaron a cabo la pasada noche en sus paseos nocturnos y que ahora a modo de castigo debe padecer.

El pasaje termina con la interrogación indirecta acerca de que si un maldiciente atendiera al riesgo que implican sus comentarios hirientes, no se podría encontrar uno ni siquiera por el ojo de la cara.

Tal como en los pasajes anteriores Juan valiéndose de la interrogación y señalándole a Beltrán que su hipótesis sería aún peor obtiene la última reflexión que se hace ya extensiva a la conducta ya no de estos personajes condenables por la

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

murmuración y la calumnia sino a la conducta de quienes no participan pero temen dichos comentarios.

Por lo tanto, aparecen aquellos que temen más a un murmurador que a cien predicadores, estableciéndose una antítesis hiperbólica en la que el número no pesa, tanto como el poder de la palabra. Así que ni los sermones, cuaresmas, consejos aún provenientes de amigos o viejos pueden contra el temor que genera el maldiciente que empuja a vivir en recogimiento como indica la comparación “como un cartujo”.

La conversación sigue su cauce, sin la participación de Beltrán y los comentarios de los amigos se centran en describir con cuánta galanura ha participado de los toros don Mendo, dichas apostillas elogiosas sobre la belleza y prestancia del rival generan la sospecha en el duque quien, en aparte, no da crédito a los contradictorios juicios vertidos sobre el contrincante. Al retirarse a descansar el noble, vuelve a participar Beltrán de la conversación en la que cuestiona que su señor no se haya explayado descriptivamente en el espectáculo de tauromaquia presenciado:

	¿Por qué, señor, no has pintado caballos, toros y suertes?	1180
	Que con eso, y con tratar mal a los calvos, hicieras comedias, con que pudieras tu pobreza remediar.	1185
JUAN:	A que te cuenten me obligo, seiscientos por cada una. Pues supongamos que en una eso que me adviertes digo.	
	En otra, ¿qué he de decir? Que a un poeta le está mal no variar; que el caudal se muestra en no repetir.	1190
BELTRÁN:	Para dar desconocidos estos platos duplicados, dar aquí calvos asados, y acullá calvos cocidos.	1195

(I, 295, 1180-97 vv.).

Beltrán reclama en la pregunta por la ausencia de un detallado fresco que ilustre, lo que tal espectáculo ofrecía, y agrega que con eso y “tratar mal a los calvos” podría



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

escribir comedias, salir de la pobreza y ganar la exorbitante suma de seiscientos reales por comedia. La alusión trabaja con uno de los tipos más atacados por la comedia y la poesía satírica: los calvos. Don Juan un poco tentado evalúa dicha posibilidad pero pone el reparo en “que el caudal / se muestra en no repetir”, ¿velada alusión a la prodigalidad de Lope? No lo sabemos, pero podemos aventurar que es probable que implícitamente trabaje con su rival, Lope.

El gracioso ya tiene el remedio para dar “desconocidos / estos platos duplicados”. Para engañar al público degustante, nada mejor que ofrecer, siguiendo la isotopía el mismo manjar pero cocinados de distintas formas: “calvos asados”, “calvos cocidos”. Se desnuda la fórmula dramática siempre repetida de las descripciones pintorescas como las de “caballos, toros y suertes” que contenían fragmentos satíricos como así también el ataque a los calvos, a lo que era tan aficionado Quevedo. Se trata de una alusión, probablemente precisa, a una comedia fresca todavía en la memoria del público, tal vez proveniente del talento de Lope aunque no se encuentren mayores precisiones.

Hacia el final del acto, doña Ana ha sido engañada por don Juan, Beltrán y el duque quienes fingiéndose cocheros la trasladan de Alcalá a Madrid, pero el plan no prospera porque don Mendo logra desviar el coche y enfrentarlos.

En el acto III se retoma dicha acción y el duque disfrazado le manifiesta a la joven que no ha herido a don Mendo para evitar su humillación. Celia, la criada, tiene sus sospechas acerca de la real identidad de los involucrados y también comienza a influir en la conducta de su señora, hasta concluir sin error que uno de los cocheros no es otro que don Juan. El joven desenmascarado le confiesa a Ana que quiere su bien y cómo le refirió su hermosura al duque, de puro enamorado vino a servir de tercero. La dama le aconseja que pretenda su amor. Como no puede ser de otra forma el criado, Beltrán no tarda en cortejar también a Celia y le explica sus motivos:

	Aquí a Celia le decía que amo por compañía.	2255
ANA:	No es conclusión verdadera. ¿Satirizas?	
BELTRÁN:	No conviene; que eso puede sólo hacer	

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

	quien no tiene qué perder o qué le digan no tiene.	2260
	Pero yo, ¿cómo querías que predique sin ser santo? ¿Qué faltas diré, si hay tanto que remediar en las mías?	
ANA:	Tu gusto desacreditas con esa cuerda intención, porque a la conversación la mejor salsa le quitas.	2265
BELTRÁN:	Si ella es salsa, es muy costosa, señora; que, bien mirado, ni hay más inútil pecado, ni falta más peligrosa. Después que uno ha dicho mal, ¿saca de hacerlo algún bien? Los que le escuchan más bien, ésos lo quieren más mal. Que cada cual entre sí dice, oyendo al maldiciente, "Éste, cuando yo me ausente, lo mismo dirá de mí."	2270  2275  2280
	(I, 327, 2254-80 vv.).	

La afirmación de Beltrán no solo es jocosa sino que sigue en parte en el registro del comentario metateatral que cerrara el acto II: si su señor ama a la dama, a él por transitividad le corresponde una conducta similar, pero con Celia. Doña Ana no recibe con agrado dicho comentario al que desautoriza considerándolo que "no es conclusión verdadera" y reforzando su crítica con la pregunta "¿satirizas?". El verbo "satirizar" connota la censura de Ana ante la conducta oportunista de Beltrán. La respuesta del criado busca desligarse de la impugnación del interrogante y afirma que solo puede hacer eso quien no tiene nada que perder o quien no tiene faltas en su haber, lo que no es su caso. No puede señalar las faltas quien las posee como se encarga de destacar con su pregunta retórica el sentido implícito de "satirizar": atacar los defectos. No obstante el correcto razonar del gracioso, Ana le sugiere abandonar su "cuerda intención" ya que a "la conversación / la mejor salsa le quitas", la metáfora gastronómica apunta a la sazón, a la diversión, al gusto que otorga la presencia del comentario satírico a la charla.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Beltrán, demostrando una vez más su ingenio e inteligencia retruca explicando que la salsa “es muy costosa” manteniendo la isotopía y desarrollando en los versos siguientes en qué reside el costoso precio de “satirizar”. El término y su práctica adquieren una connotación de signo negativo al transformarse en “inútil pecado” y “falta más peligrosa”, ya que queda claro en ambos sintagmas la cualidad condenable de la práctica y su daño. Con claridad razona Beltrán al respecto en una redondilla en la que su rima abrazada le permite jugar con la reiteración y la antítesis de los términos “mal” y “bien”. En la que explica que una vez que uno “ha dicho mal” no obtiene “algún bien” y quienes escuchan dichos comentarios desean escuchar “más mal” estableciéndose un círculo vicioso en el que la maledicencia tiñe toda la situación y hace temer al que se ausenta sufrir los mismos comentarios.

Una vez que se retiran Beltrán y don Juan, Ana le confiesa a Celia que siente una gran decepción y desencanto por la conducta de don Mendo, y reafirma su preferencia por don Juan. La criada interroga si su señora le ha declarado su amor al joven, a lo que Ana responde indignada:

¿Tan liviana me has hallado?  
¿No basta haberle mostrado  
resplandores de favor? 2355  
CELIA: ¡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 2360  
las infantas de León.  
ANA: ¿Cómo?  
CELIA: Con tal condición  
o con tal desdicha nacen,  
que, en viendo un hombre, al momento 2365  
le ruegan y mudan traje,  
y, sirviéndole de paje,  
van con las piernas al viento.

(I, 329, 2353-68 vv.).

Celia cuestiona el mote de “liviana” señalando la constancia del amor de don Juan, que lleva ya para dos años y en los siguientes versos comenta que su señora parece desconocer las conductas femeninas que se exhiben en la comedia y en particular

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

menciona a las infantas de León. Su señora no parece estar al tanto, en consecuencia Celia explica y amplía en qué consiste: ni bien se ve un hombre, se cambia el vestido a uno de paje y se huye en su compañía “con las piernas al viento” aludiendo a la forma de montar de los varones, a la liviandad de la conducta y al lucimiento de las piernas femeninas cuando llevaban las calzas. Este era uno de los atractivos principales del disfraz varonil que las actrices adoptaban frecuentemente en el teatro, hasta tal punto que Lope recomendaba dicho recurso en el *Arte Nuevo de hacer comedias*:

Las damas no desdigan de su nombre,  
y, si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho.

280

(1976: 280-3vv.).

Alarcón lo usaría solamente en una comedia: *El tejedor de Segovia*. Antonio Castro Leal en *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra* en 1943 y años más tarde Alva Ebersole en “El teatro español visto por Juan Ruiz de Alarcón” (1959: 230) habían señalado dicha crítica presente en el fragmento. Desde otra perspectiva, Germán Vega García Luengos, observa que en los versos de Alarcón no solo se oculta la crítica al mecanismo impuesto por el Fénix de los ingenios, sino que se ataca en particular a la construcción de los personajes femeninos como “mujeres ‘arrojadas’ en sus obras” (2002: 577). Y la actitud prudente de Ana, lo confirma.

Eugenia Revueltas extiende el blanco de la crítica también a la creación de las figuras femeninas a manos de Tirso que son “capaces de abandonarlo todo, hasta el respeto que a sí mismas se deben, persiguiendo a unos galanes, que inconstantes las abandonan y que ellas se dedican a perseguir hasta lograr apresarlos en la complicada intriga de sus estrategias”... (1994: 207).

Millares Carlo y gran parte de la crítica han visto en este pasaje un caso de sátira *ad hominem* ya que a través de la embestida al comportamiento censurable de un personaje de ficción se otorgan las suficientes claves para descubrir con claridad el referente. El personaje aludido en el pasaje es Juana, la protagonista de la comedia de Lope, *Los donaires de Matico*, publicada en 1604 en la *Primera parte*. La joven adopta la

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

identidad del rústico Matico para seguir a su amante, el hijo del rey de Navarra que la ha abandonado. Es interesante notar que el ataque está en la voz de Celia y no ya en Beltrán quien parece luego de su última intervención, haber iniciado un camino de buena conducta verbal.

Don Mendo, mientras se recupera de la herida y presenta sus quejas al duque, no puede con su genio y ensucia la reputación de doña Ana al evaluar que las jóvenes viudas suelen tener amantes humildes, insinuando que tal vez los cocheros que la trasladaban habían podido tener algo que ver con la joven. La acción confluye en el jardín al que los personajes concurren y Ana termina por impugnar a don Mendo destacando que su rechazo pasa por su calidad maledicente.

La obra se cierra con el comentario de Beltrán que advierte; “miren que oyen las paredes / y, a toda ley, hablar bien” (I, 347, 2957-8). Y tal como destacáramos en los párrafos anteriores el gracioso ha cambiado su actitud y la prueba está en sus palabras finales y en su conducta a lo largo del acto que no registra ningún parlamento satírico en su boca. Parece que Beltrán se decidiera a seguir el camino difícil pero virtuoso de su señor que logra triunfar a pesar de su aspecto físico y sus limitaciones económicas tal como han notado Joan Oleza y Teresa Ferrer en su edición de la comedia, desde esta perspectiva el protagonista se erige en la personificación de un:

... comportamiento ejemplar como caballero y como amante, que hace de su vida un constante servicio a la dama, aun sabiéndose desdeñado y sin esperanzas, que la defiende contra las insidias y calumnias de los maldicientes, que empuña la espada para salvarla de las violencias a la que la quiere someter el amante repudiado .... (1986: XLVI).

El fracaso de don Mendo y el triunfo de don Juan no solo llevan implícito la derrota de la maledicencia y como ha notado Ellen Claydon el triunfo de la ideología del honor (1970: 149). Lola Josa cree ver en la victoria del caballero el progresivo abandono de la fórmula dramática de la comedia de enredo y sus convenciones: “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” (2004: 225).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

### 3.2.5. *Mudarse por mejorarse*: la ambición material.

En *Mudarse por mejorarse* estamos nuevamente en Madrid y con otra viuda como protagonista, doña Clara, mujer adinerada que alberga en su hogar a Leonor, su sobrina que ha quedado huérfana: dos mujeres que no cuentan con custodios del honor para resguardarlas. Don García que hace dos años (tal como don Juan) pretende a la tía, ha cambiado de objetivo y ahora busca conquista a Leonor, para ello se vale de la complicidad de su amigo, don Félix que se presta al juego distraendo a la viuda. El panorama amoroso se hace aún más compleja, con la entrada del marqués (tal como el duque de *Las paredes oyen*) que visita a Clara con la intención de presentarle a su amigo Octavio y termina perdiéndose enamorado de Leonor.

En un paseo la tía se dispone a explicarle a la sobrina por qué la calle Mayor tiene dicho nombre y el criado que las acompaña, Redondo, se ofrece a dar su versión de tal denominación:

..... La Calle Mayor  
pienso que se ha de llamar,  
porque en ella ha de callar  
del más pequeño al mayor; 480  
porque hay arpías rapantes,  
que apenas un hombre ha hablado,  
cuando ya lo han condenado  
a tocas, cintas y guantes; 485  
Y un texto antiguo se halla  
que dijo por esta calle,  
“Calle en que es bien que se calle;  
que no medra quien no calla”.

(I, 542-3, 478-89 vv.).

La primera hipótesis del gracioso apunta a una jerarquía a la hora de guardar silencio que iría del menor al mayor y que encuentra su lógica en la presencia de las “arpías rapantes”. La metáfora trabaja con la imagen del ave fabulosa con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña, a lo que se agrega la expresión coloquial que trabaja con la idea de la persona codiciosa que con arte o maña saca cuanto puede. El adjetivo, “rapante”, completa y funciona como epíteto ya que su acepción hace referencia a alguien que hurta. Dichas “arpías rapantes” se lanzan sobre su presa ni bien oyen su voz: “que

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

apenas un hombre ha hablado". La condena que sufre es "a tocas, cintas y guantes", es decir, a satisfacerlas con dichos regalos. Y como reza un texto antiguo que cita jugando con el sustantivo "calle" y con la derivación del verbo "callar", aprovechando la polisemia puesta en juego. Así quien quiera "medrar" en dicho espacio deberá guardar silencio. Clara desestima dicha razonada explicación tildando de "buen disparate. Tal como en otras situaciones analizadas, el comentario de la dama desencadena otro pasaje en el que razona acerca del valor del término "disparate":

REDONDO:	Por tal	
	lo he dicho yo. No lo ignoro,	490
	ni quiero pasar por oro	
	lo que es humilde metal.	
	Mas tu lenguaje condeno,	
	y es justo que se retrate,	
	porque si fue disparate,	495
	¿cómo lo llamaste bueno?	
	La mayor dicha consigo	
	que algún quejoso ha alcanzado,	
	pues llevo a ver celebrado	
	el disparate que digo.	500
	Desdichados y dichosos,	
	no los hace merecer,	
	pues hemos venido a ver	
	disparates venturosos.	
	Oye el ejemplo que pinto.	505

Si bien reconoce que no pretende que sus comentarios, "humilde metal" pasen por "oro" e impugna que si ha dicho algo "bueno" esto pueda ser considerado un "disparate" y se considera dichoso por haber conseguido ver celebrado su comentario. Medita que a los desdichados y a los dichosos en clara antítesis no llegan a sus respectivos estados por merecimiento e ilustra qué es un "disparate venturoso" valiéndose de ejemplos sacados de la comedia.

Comedia vi yo, llamada	
de los sabios extremada	
y rendir la vida al quinto;	
y vi en otra, que a millares	
los disparates tenía,	510
reñir al quinceno día	
con Jarava por lugares;	

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

y sus parciales, vencidos  
de la fuerza de razón,  
decir, "Disparates son; 515  
pero son entretenidos."  
Representante afamado  
has visto por sólo errar  
una sílaba, quedar  
a silbos mosqueteado; 520  
y luego acudir verías  
esta cuaresma pasada  
contenta y alborotada  
al corral cuarenta días  
Toda la corte, y estar 525  
muy quedos papando muecas,  
viendo bailar dos muñecas  
y oyendo un viejo graznar,  
y esto tuvo tal hechizo  
de ventura, que dio fin 530  
el cuitado volatín,  
que en vano milagros hizo.  
Y así el más cuerdo no trate  
por merecer, de alcanzar,  
pues nombre le ha visto dar 535  
de bueno a mi disparate.

(I, 542-3, 489-536 vv.).

El primer ejemplo trabaja con una comedia considerada "extremada" por los sabios, "rendir la vida al quinto", prosopopeya y elipsis marcan que la obra fracasa al quinto desatino. En otra que hiperbólica acumula los disparates "a millares" observa al empresario teatral de la época, Juan de Jaraba, pelear por conseguir más lugares al quinceno día de su representación, así rendidos ante la evidencia de que "disparates son; / pero son entretenidos" se sella el éxito de la obra.

La contracara de los dos ejemplos que ilustran el triunfo de los disparates en la comedia, se encuentra en el caso del "representante afamado" que por un mínimo error en su recitado ("por solo errar una sílaba") se ve acosado por los "silbos mosqueteados". La hipálage exhibe una de las prácticas más comunes y también más temidas por los comediógrafos y por los actores: los silbidos, los gritos de los hombres del patio, el público menos dócil y más desordenado del corral. Sin embargo, la inconducta de los mosqueteros contrasta con la pasividad de la corte que ha asistido durante la "cuaresma



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

pasada” a una representación y ha permanecido “muy quedos papando muecas”, embelesados ante un espectáculo muy primario en su planteo: dos muñecas bailando, un viejo graznando o imitando un ave y un volantín.

Bajo el reinado de Felipe IV los espectáculos teatrales gozaron de gran auge. Al respecto, Alva Ebersole brinda mayores precisiones:

En los teatros de Madrid, la temporada empezaba en octubre y terminaba el martes de Carnestolendas. Las representaciones se suspendían durante la Cuaresma. La afición del pueblo a las farsas era incontenible, y en compensación se permitían, durante esos cuarenta días, ejercicios acrobáticos o volátiles y comedias de muñecos. (1959: 229).

La redondilla que cierra el pasaje retoma el concepto que abriera cuestionando la adjetivación casi contradictoria que Clara otorgara a las disquisiciones sobre el nombre de la Calle Mayor. La ironía reaparece en las amargas palabras del gracioso: el cuerdo no ha de aspirar por merecimiento ya que ha sido testigo de que un disparate también puede ser bueno. Este pasaje precede a la verdadera intención de Redondo que es comunicarle a la tía que don García ha venido a visitarla acompañado por don Félix.

De alguna forma se da comienzo al disparatado pero no menos ingenioso plan del otrora festejante de Clara. El “buen disparate” se proyecta al plan de los caballeros y también al complejo mecanismo del enredo que comienza a desandar la comedia. Tal vez con las críticas que en este corpus ha deslizado Alarcón al género y a uno de sus cultores consagrados, también sea consciente que sus merecimientos como dramaturgos están atados o sujetos al “buen disparate” que sea capaz de plantear en el corral.

Ya en el acto II el marqués le declara su amor a Leonor, mientras tanto don García le explica a su cómplice, don Félix que pretende acelerar su casamiento con Leonor pero para retrasar el compromiso con la viuda planea fingirse celoso y ofendido por la presencia del marqués y le confía a Redondo este nuevo giro de los planes:

REDONDO: 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.  
GARCÍA: ¡Extraño capricho!

1345

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

REDONDO: ¿Extraño?  
¿Pues hay parca inexorable  
más cruel, más intratable,  
que un ministro el primer año?

1350

(I, 567, 1344-52 vv.).

El criado encarece sus virtudes siempre dudosas, por su condición y por la tradición que construye la funcionalidad dramática del personaje a la hora de la discreción y el silencio. Hiperbólicamente destaca que desde el Ganges hasta las costas occidentales del Mar Negro (Istro) será "más secreto y recatado" "que un recién ministro". Dicha comparación llama la atención de su señor que la califica de "extraño capricho" lo que hace que Redondo amplíe el concepto valiéndose de una pregunta retórica en la que la función política de un ministro novato se asimila a la de la parca lo que lo convierte en cruel e intratable.

La sátira política se asoma a través de la figura del ministro que celosamente durante el primer año de su gestión ejerce con disciplina y apego sus deberes, dicha fidelidad a la ley y a su misión es lo que lo vuelve "cruel" e "intratable" y evidencia que cuando dicho representante del poder se afianza en el cargo, el ejercicio celoso y aplicado de sus deberes se relaja.

Mientras tanto el marqués ronda la casa de Clara en compañía de su criado, Ricardo, e indignado observa las frecuentes entradas y salidas de su supuesto rival, don García. Ricardo con astucia le recomienda que antes de precipitarse presa de la furia busque informarse acerca de lo que sucede en tales movimientos, por lo tanto, cuando ven acercarse por la calle a Figueroa, el escudero de la viuda, lo llama para que su señor proceda a interrogarlo:

MARQUÉS: Dígame agora su nombre.

FIGUEROA: Figueroa.

RICARDO: (¡Una miseria! Aparte  
es de la casa de FERIA.)

MARQUÉS: Ése es sólo un sobrenombre.

FIGUEROA: No han de ser desvanecidos  
los pobres; que es muy cansado  
un hombre en humilde estado  
hecho un mapa de apellidos.

1650

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Aun con sólo un nombre, veo  
que no me dejan vivir, 1655  
y hay quien ha dado en decir  
que sin razón lo poseo;  
mas procuren de mil modos  
los malsines murmurar;  
que por Dios que al acostar 1660  
estamos desquitos todos.

(I, 576, 1646-61 vv.).

De forma perentoria el marqués exige saber el nombre del servidor, cuando éste dice su apellido, Ricardo ya impugna en aparte dicha etiqueta comentando en una exclamación retórica que nada bueno augura el apellido y que pertenece a la casa de Feria. Esta casa nobiliaria española originaria de la corona de Castilla, contaba con la familia Suárez de Figueroa como representante, lo que nos remite a la figura de Cristóbal Suárez de Figueroa.

Al analizar estos versos, Millares Carlo señala que en el verso 2498 de *Las paredes oyen* que el apellido Figueroa aparece ligado a una obra literaria. En su extensa exposición además de impugnar algunas hipótesis confusas y forzadas, se detiene en la figura del autor de *El pasajero* que en varios pasajes de su obra había hecho comentarios en los que aludía a Alarcón y a su defecto físico (1947: 977). El marqués desestima dicha posibilidad filiatoria comentando que es solo un sobrenombre.

El aludido comenta que su condición de carestía y su identificación con el grupo de los pobres le impide ser soberbio y que en su caso como hombre humilde la portación de varios apellidos (“mapa de apellidos”) es cansador. Justifica dicho razonamiento partiendo implícitamente de las sospechas vertidas por Ricardo al oír “Figueroa”, y se lamenta que con solo un apellido deba sufrir el acoso de quienes no lo dejan vivir y llegan hasta a negarle el derecho de usarlo. Cierra su alocución nombrando a los “malsines”, los maledicentes que murmuran y hacia el final del día ya se han desquitado. En este pasaje el blanco satírico es la difamación evocada en el apellido “Figueroa”.

Hacia el final del acto, el marqués ya se ha enterado del doble juego de su rival, don García, y decide también fingirse enamorado de Leonor y le pide ayuda en sus aspiraciones amorosas. Don García se niega alegando que otro caballero la pretende

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

desde hace más tiempo y que no puede revelar su nombre. Enfurecido el noble reafirma su intención y le prohíbe a su rival que frecuente a las damas.

En el acto III, Leonor en diálogo con Mencía comenta su creciente temor ante la posibilidad de que su tía se entere del cortejo de don García y los obstáculos a los que la relación se enfrenta. La criada sugiere que el poder y la porfía del marqués en breve lograrán la ambición del noble de hacerla su esposa y acto seguido pretende entregarle un papel que ha traído Figueroa:

LEONOR:	¿De Figueroa haces tú caso, Mencía?	
MENCÍA:	Hace libros.	
LEONOR:	El papel echa a mal.	
MENCÍA:	Pues por mil modos dice en ellos mal de todos.	2205
LEONOR:	Y todos de ellos y de él.	

(I, 591-2, 2202-7 vv.).

Tal como sucediera con Ricardo, ni bien oye el apellido del escudero, inmediatamente interroga a su servidora si acaso puede hacerle caso a él. Mencía alega que “hace libros” como fuente de autoridad, sin embargo, a Leonor no parece convencerla dicho argumento y agrega “el papel echa a mal”, en breve respuesta que se resignifica con la sátira en clave dirigida a la figura de Suárez de Figueroa que en esta comedia en particular parece erigirse en la figura por antonomasia de la maledicencia. La impresión en papel, el libro como el vehículo de la injuria aluden a *El pasajero* aparecido en 1617 tal como ha notado un biógrafo del escritor, Wickersham Crawford:

Cuando *El pasajero* apareció en 1617, Alarcón estaba ocupado en tres comedias para la compañía de Vallejo: *La prueba de las promesas*, *Mudarse por mejorarse* y *Las paredes oyen*. Esta última, que condena el vicio de la maledicencia, está especialmente dedicada a dar contestación, no sólo a Figueroa, sino también a los demás poetas que le habían injuriado. Alarcón dejó por un momento a un lado las dos primeras comedias, y terminó *Las paredes oyen* tan prontamente como pudo. (1911: 59)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> De la página 57 a la 62 el hispanista norteamericano detalla con gran precisión el creciente encono entre ambos escritores.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Mencía afirma entonces por elipsis que el escritor aludido dice mal de todos y al recorrer dicho libro uno comprueba que “todos” engloba a Lope, Cervantes y el propio Alarcón como los blancos de sus virulentos ataques. Y tal como completa Leonor esto genera un intercambio entre los atacados y el atacante: “y todos de ellos y de él”.

Este es el último fragmento satírico que contiene la obra y de alguna forma registra no solo un encono de tipo personal entre escritores sino también registra la desconfianza y confusión de la que es víctima Leonor ante el galanteo de los personajes y los papeles que circulan.

A partir de la llegada de un último billete que entrega Redondo disfrazado de mujer en la que don García duda del amor de su tía y la cita en la iglesia de San Sebastián para alejarla así de su verdadero objetivo: Leonor. Sin embargo, el marqués es el afortunado que llega antes y logra la mano de la joven precipitando así el casamiento de don García con Clara.

### **3.2.6. *Los empeños de un engaño*<sup>11</sup>: la mentira y sus caminos.**

Curiosamente esta comedia es la que menor cantidad de pasajes satíricos incluye en su desarrollo. Presenta la acción dramática en Madrid. Don Diego está enamorado en secreto de Teodora que vive junto a su hermano Juan en una casa de dos plantas en la que también habita Leonor y su hermano Sancho. Como no puede ser de otra forma, cada dama es pretendida por el hermano de la otra.

La acción se inicia con Leonor que en compañía de su criada Inés confiesa su disgusto ante la perspectiva de casarse con su vecino don Juan por el simple provecho que obtendría y no atendiendo al amor. Mientras conversan en la ventana de la casa observan la presencia de un forastero, don Diego de Luna, que en compañía de su servidor Campana, rodan sospechosamente la casa. Leonor sabe que este caballero pretende a Teodora y llama al criado para hablar con él. Para ocultar su amor, don Diego se finge enamorado de la dama.

Si bien Ruiz de Alarcón se caracteriza como se puede apreciar en las suscintas e imprescindibles referencias argumentales que hasta ahora venimos haciendo, por

---

<sup>11</sup> Cabe recordar que Calderón tuvo una comedia intitulada *Los empeños de un acaso* y sor Juana, *Los empeños de una casa*.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

plantear una compleja trama de parejas cruzadas, desencuentros e intromisiones de terceros generalmente provenientes de la nobleza, en esta comedia en particular tal como ha notado con criterio Antonio Castro Leal:

Pesa excesivamente sobre esta comedia lo complicado de su trama. Alarcón no encontró la manera de dar a su recargada estructura vigor y donaire arquitectónicos. (...) En su factura han quedado una serie de largos apartes explicativos –coordinadas con que los personajes fijan a cada momento su posición–, que, más que acentuar las figuras, les restan seguridad y firmeza. (1943: 121).

A raíz de dicha estrategia de escritura que da por resultado los extensos pasajes señalados por Castro Leal se reduce en cierta forma la intervención de los criados graciosos, ya que constantemente los protagonistas de los conflictos amorosos se ven obligados a reconstruir los engaños y estrategias puestas en juego.

El único pasaje satírico que encontramos es breve. Está localizado en el tercer acto, ni bien se abre la acción y está en boca de Campana, el servidor de don Diego que despide al marqués aliado del joven en la conquista de Teodora solo por vengarse de Leonor con las siguientes palabras:

Vivas, si llegan a verse premiados tantos cuidados por ti, más que dos casados que dan en aborrecerse.	2111
Vivas, marqués, más edades que una sisa, y que un pavés en casa de un montañés preciado de antigüedades.	2115
Y vivas, en conclusión, más que un ministro cansado de quien tiene un desdichado la futura sucesión.	2120

(I, 855, 2110-21 vv.).

La despedida cargada de ironía acumula al usar la enumeración, una serie de deseos que tienen en común la imposibilidad presente en las condiciones de su cumplimiento. Así la aspiración a que el marqués tenga (elipsis mediante) una vida longeva, se ata a los imposibles.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

El primero se focaliza en un blanco predilecto de la sátira como era la falta de armonía y el odio inherente al casamiento: “vivas (...) más que dos casados / que dan en aborrecerse”. La anáfora que abre la segunda redondilla, reitera el deseo de longevidad (“vivas, marqués, más edades”) comparando al destinatario con una “sisa”, que no era otra cosa que un impuesto extraordinario que no se podía mantener durante mucho tiempo ya que consistía en entregar, al mismo precio, menores cantidades de mercancía (aceite, vino, vinagre, carne, azúcar, etc.).

La mención del pavés que posee un montañés que se precia de sus antigüedades, alude al escudo que llegaba hasta los pies y que formaba parte de la protección que usaban los soldados en la Edad Media. Con el uso de la reificación se trabaja la idea de que el marqués será conservado tal como el pavés: durante mucho tiempo pero no por su utilidad sino por las pretensiones nobiliarias que el hidalgo montañés infructuosamente pretende sostener solo por la posesión material. En consecuencia el marqués vivirá años tan inútiles como el pavés.

La redondilla de cierre le desea una vida más larga que la de un ministro cansado de su función en la política y en la corte cuyo sucesor es calificado de “desdichado”. Los elementos mencionados: los casados que se aborrecen, la sisa, el pavés y el ministro tienen en común la corta supervivencia.

Hacia el final de la comedia se comprueba que las aspiraciones amorosas del marqués han tenido un destino similar a los elementos y personajes nombrados por Campana: no accede a la mano de Leonor y queda junto a don Sancho en el cierre sin pareja. Carmen Brenes, en su libro, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón* destaca que si bien no podemos señalar alguna virtud en concreto en el sistema de los personajes, sí podemos destacar que los caballeros involucrados comparten un defecto: se dejan arrastrar por la ambición desmedida (1960: 104).

### **3.2.7. La verdad sospechosa: consecuencias de la mentira.**

*La verdad sospechosa* nos presenta el caso de don García, mentiroso patológico y su derrotero en la corte. En particular esta comedia ha llevado a John Brooks (“*La verdad sospechosa: the source and the porpouse*”, 1932) entre otros a señalar la potencial

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

influencia de Terencio y Plauto en esta obra en particular. Otra posible fuente, aunque no se sabe a ciencia cierta si Alarcón tuvo efectivamente acceso al texto, según Richard Tyler (1986: 669), es el libro de ejemplos de Climente Sánchez, archidiacono de Valderas, y en particular pudo haberse inspirado en el *exemplum* intitulado "Mendacium pessimum est delictum".

Ni bien se abre el primer acto sabemos de la boca de su padre, don Beltrán que a raíz del fallecimiento de su hijo mayor, Gabriel, ha resuelto que su segundo hijo vaya a la corte y pruebe suerte. Informa además que el joven ha seguido la carrera de las letras, acorde para su categoría de segundón y además desea que Tristán, guíe en la corte al joven, no como criado, sino como consejero y amigo. Tal como ha notado John Brooks:

*It is in Salamanca that Garcia lays the scene of most of his fabrications. On several occasions the life and ideals of Salamanca are unfavorably compared to those of Madrid, and the inference is made that Salamanca's best will not pass muster in the Capital. The references to Gabriel, Garcia's brother who was educated at home, induce the reader to make a mental comparison of the two, and Garcia suffers by contrast. (1932: 249-50).*

Años más tarde, Serafín González, retoma este interesante contraste al señalar que el paso del protagonista de la ciudad de Salamanca a la de Madrid, implica el cambio de la juventud a la edad adulta, lo que establece el contraste entre la visión de una realidad idealizada y una realidad conformista, sombría (2003: 96). Esa función de guía a través de esa realidad plagada de convenciones, prohibiciones e hipocresías está en manos de Tristán como se aprecia en el desarrollo dramático.

El padre preocupado interroga al letrado que ha acompañado a su hijo durante sus estudios en Salamanca acerca de los vicios a los que el joven tiene mayor inclinación. Este responde que el muchacho suele no decir siempre la verdad aunque evalúa que puede perder dicho vicio con la madurez, con la autoridad paterna y con la estadía en la corte en la que considera que hay escuelas de honor. Ante lo que don Beltrán considera un juicio muy ingenuo con referencia a las costumbres y a las prácticas de la vida en la corte desarrolla una serie de observaciones al respecto:

Casi me mueve a reír  
ver cuán ignorante está  
de la corte. ¿Luego acá



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

no hay quien le enseñe a mentir?  
En la corte, aunque haya sido 185  
un extremo don García,  
hay quien le dé cada día  
mil mentiras de partido.  
Y si aquí miente el que está  
en un puesto levantado, 190  
en cosa en que al engañado  
la hacienda o honor le va,  
¿no es mayor inconveniente  
quien por espejo está puesto  
al reino? Dejemos esto, 195  
que me voy a maldiciente.

(II, 385, 181-96 vv.).

Así luego de comentar la risa a que lo mueve la ignorancia del viejo letrado refuerza dicho juicio con la pregunta retórica que insiste en la idea que desarrolla a continuación: en la corte se enseña a mentir. Y de forma proléptica el padre considera que si bien su hijo puede encarnar el prodigio en el arte de mentir, siempre habrá quien “cada día” le ofrezca “mil mentiras de partido”. La indefinición presente en el pronombre “quien”, sumado a la cotidianeidad (“cada día”) y la hipérbole (“mil mentiras de partido”) parece implícitamente disculpar el derrotero dramático de García o al menos justificarlo en semejante contexto: su hijo puede superar al que le dé de ventaja tantas mentiras.

Tal como señala el padre del joven, si miente el poderoso (“el que está en un puesto levantado”) afectando “la hacienda o honor” del engañado, es decir, su riqueza material o espiritual -disyuntivo mediante- puestas en el mismo nivel, es aún peor suponer, como desliza la pregunta retórica, que alguien de las altas esferas puede también mentir: “quien por espejo está puesto al reino”. Millares Carlo lee en esta elipsis una alusión a don Rodrigo Calderón, favorito de Felipe III cuya caída en desgracia debía estar próxima, para que el dramaturgo se atreviese a escribir así acerca de su persona. Este dato permitiría fechar la obra hacia 1619.

El pasaje se cierra con la autocensura de don Beltrán que luego de este último comentario no exento de un claro ataque *ad hominem* y político, se llama a silencio para evitar caer en el vicio de la maledicencia.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

En la escena siguiente, don García se pasea acompañado de Tristán por Las Platerías, lugar muy frecuentado en Madrid. No estamos frente a cualquier criado, este personaje ha estudiado, no comparte la conducta ni el móvil de su señor y se convertirá en víctima de las mentiras. Su no participación del binomio “galán-criado” implica una crítica al estatuto de la Comedia Nueva y hacia el cierre él también sufrirá otra de las farsas del protagonista. La distancia lo convierte en un modelo de criado moralizador de larga tradición en la comedia latina. En dicho paseo, el acompañante del joven elogia la vestimenta que lleva puesta su señor:

Divinamente, señor. ¡Bien hubiese el inventor de este holandesco follaje!	240
Con un cuello apanalado, ¿qué fealdad no se enmendó? Yo sé una dama a quien dio cierto amigo gran cuidado mientras con cuello le veía;	245
y una vez que llegó a verle sin él, la obligó a perderle cuanta afición le tenía, porque ciertos costurones en la garganta cetrina	250
publicaban la ruina de pasados lamparones. Las narices le crecieron, mostró un gran palmo de oreja, y las quijadas, de vieja,	255
en lo enjuto, parecieron. Al fin el galán quedó tan otro del que solía, que no le conocería la madre que le parió.	260

El elogio de Tristán da paso a la sátira costumbrista. Así luego de celebrar, procede a comentar su atuendo destacando el “holandesco follaje”. La metáfora que trabaja con la idea de la superposición y abundancia de la tela que componía el cuello o golilla. Desde comienzos del siglo XVI, la gorguera adquirió suma importancia pues tomó una forma especial y típica de cuello rizado o escarolado, pasando a denominarse cuello o

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

lechuguilla y su uso se extendió a los caballeros: “mostrábase el galán con su alto cuello bordado, o su voluminosa lechuguilla” (Puiggarí i Llobet: 1886, 208).

La didascalía implícita que nos señala el cambio de traje también lleva la connotación del cambio de estatuto de García: de estudiante a galán y consecuentemente a alguien que hará uso de esta nueva estrategia. No debemos tampoco perder de vista que nuestro protagonista encarna dentro del universo un atípico galán: pertenece a una clase elevada y ha heredado el mayorazgo como consecuencia de la muerte de su hermano. Estos rasgos particulares han sido apuntados con gran certeza por Oleza y Ferrer Vals (1983) y por Montero Reguera (2004) que señala que en pleno auge reformista esta caracterización permite vislumbrar que:

... esa crítica va dirigida a una clase social muy concreta: la clase dirigente del país que necesita, precisamente para poder cumplir su papel, estar libre de vicios, y aún más del de la mentira. Esa clase social es la alta nobleza, cuyos herederos se entregan al Rey para contribuir a gobernar el reino ... (2004: 1012).

Dicha lechuguilla, explica el citado estudioso, llegaba a tener dos y tres órdenes de encajes, desigualmente frisados. Así gracias a los oficios de la tela que transforman al cuello en uno “apalanado”, que forma celdillas como un panal. A tal punto “embellece” este artilugio de la moda que la anécdota que involucra a una dama que al ver a su amado sin dicho accesorio le pierde afición al descubrir: “ciertos costurones / en la garganta cetrina / publicaban la rüina / de pasados lamparones”. Los aludidos costurones, mediante lítote, no son otra cosa que cicatrices que tal vez connotan un pasado criminal o al menos no muy santo. La imagen sensoria visual, “el cuello cetrino”, tal vez aluda a su origen morisco por la tonalidad de su piel o tal vez a la falta de higiene que ocultaba la golilla. Como si esto no alcanzara, la ausencia de la prenda también deja ver, hace patente, las marcas (“publican la rüina”) de “pasados lamparones”, es decir, las secuelas de las escrófulas o tumefacciones de enfermedades quedan descubiertas sin el artilugio del adorno.

Si bien la transformación parece lógicamente afectar a la parte del cuerpo que se engalanaba con el atuendo, la metamorfosis monstruosa se extiende a las facciones del

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

otrora atractivo galán y con el uso de las imágenes visuales y el matiz hiperbólico se muestra un retrato desalentador: la nariz crece, la oreja muestra un palmo de tamaño, las quijadas envejecen y se muestran flácidas. El cambio operado lleva a que ni siquiera su madre llegado el caso pueda reconocerlo. Hasta la vestimenta en el universo de la corte se suma a la semiosis de la mentira y del engaño.

GARCÍA:	Por ésa y otras razones me holgara de que saliera premática que impidiera esos vanos cangilones. Que, demás de esos engaños, con su holanda el extranjero saca de España el dinero para nuestros propios daños. Una valoncilla angosta, usándose, le estuviera bien al rostro, y se anduviera más a gusto a menos costa. Y no que, con tal cuidado, sirve un galán a su cuello que, por no descomponello, se obliga a andar empalado.	265         270         275
---------	--	---

El joven considera valiosos los comentarios de su compañero y los aprueba al señalar que “me holgara de que saliera / premática que impidiera / esos vanos cangilones”. Estos versos hacen creer a Millares Carlo entre otros críticos que la comedia pudo haber sido compuesta cuatro años antes de que Felipe IV promulgara el 11 de febrero de 1623 la premática que buscaba moderar el lujo en el atuendo y en especial el de los cuellos, ya que estos intentos eran de dominio público aún antes de la aparición de esta resolución.

TRISTÁN:	Yo sé quien tuvo ocasión de gozar su amada bella, y no osó llegarse a ella por no ahujar un cangilón. Y esto me tiene confuso; todos dicen que se holgaran de que valonas se usaran, y nadie comienza el uso.	280
----------	--	-----

(II, 387-8, 238-84 vv.)

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

García incluso observa que los cuellos, asimilados metafóricamente al sustantivo “engaños” que además está en relación con la anécdota que Tristán refiriera. Considera que el gasto en dicho adorno provoca una fuga del dinero al extranjero y usarlo provoca el daño del reino. Sugiere que con una valona ya sería suficiente, adorno prescripto también por una premática de 1623. Y también aporta una imagen hilarante con referencia al galán que por no arruinar el cuello que luce anda “empalado”, rígido. Esto le da pie a Tristán para un último comentario que ilustra y amplía la rigidez impuesta por semejante arreglo que lo llevan a no acercarse a una dama por no ajar un cangilón.

El comentario que cierra la intervención del criado desnuda una ácida crítica: si bien parece la mayoría acordar en la validez del uso de la valona, nadie lo pone en práctica. Es decir, las leyes, las premáticas parecen respaldadas pero en la práctica son incumplidas.

Las medidas que emanaron de la corte en octubre de 1619 nunca pudieron ser puestas en práctica por la maquinaria burocrática de Felipe III, habría que esperar a 1623 para que resurgieran con renovados bríos de la mano del conde duque de Olivares.

El adorno fatuó que García no desea lucir, es el síntoma de una sociedad preocupada por la apariencia, por el lujo. Y es el espejo del joven que si bien se niega a participar de la moda y elige una postura moderada con su elogio de la valona, en su accionar demuestra con sus mentiras lo que Tristán pensaba respecto de las premáticas: todos hablan de ellas aunque nadie en la práctica las acompañe con su conducta. Y lo que es aún peor: don García luce el cuello que tanto critica lo que desnuda una vez más su conducta mendaz.

El protagonista interroga sobre las mujeres, tema más atractivo y de su agrado que las cuestiones de gobierno. Para ilustrarlo, se apronta Tristán:

Pues en lugar entras hoy  
donde Amor no vive ocioso.  
Resplandecen damas bellas  
en el cortesano suelo,  
de la suerte que en el cielo  
brillan lucientes estrellas.  
En el vicio y la virtud  
y el estado hay diferencia,

295

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

como es varia su influencia, resplandor y magnitud.	300
Las señoras, no es mi intento que en este número estén, que son ángeles a quien no se atreve el pensamiento.	
Sólo te diré de aquellas que son, con almas livianas siendo divinas, humanas; corruptibles, siendo estrellas.	305

El discurso de Tristán juega con la desrealización del espacio de la corte mediante la creación de una isotopía que trabaja con la idea de que dicho lugar es un firmamento en el que Amor habita y las damas son estrellas que responden en su caracterización a un orden astronómico determinado que se rige por valores humanos: vicio, virtud y estado. Por lo tanto, determinan la influencia de estos astros y son asimilados al resplandor y a su magnitud. Mediante esta lógica, quedan descartadas las señoras virtuosas que son ángeles.

El recorrido tiene como objetivo retratar a aquellas con "almas livianas" son oxímoron mediante "divinas" y "humanas", "corruptibles, siendo estrellas". Esa conjunción de cualidades interesa a la voz satírica para su alegórico retrato.

Bellas casadas verás, conversables y discretas, que las llamo yo planetas porque resplandecen más.	310
Éstas, con la conjunción de maridos placenteros, influyen en extranjeros dadivosa condición.	315
Otras hay cuyos maridos a comisiones se van, o que en las Indias están, o en Italia, entretenidos.	320
No todas dicen verdad en esto, que mi taimadas suelen fingirse casadas por vivir con libertad.	
Verás de cautas pasantes hermosas recientes hijas; éstas son estrellas fijas,	325

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

y sus madres son errantes.

En su jerarquía aparecen las “bellas casadas”, planetas, que son las que más “resplandecen” en compañía de los “maridos placenteros”, es decir, esposos complacientes que se valen de sus esposas para conseguir las dádivas de los extranjeros poderosos. Dentro de esta tipología astronómica, están aquellas cuyos maridos se ausentan en comisión, a las Indias, a Italia; por elipsis la ausencia del custodio del honor insinúa la inconducta de la mujer casada pero también la falsedad de aquellas que “taimadas” se fingen casadas para lograr una libertad en su inconducta que está vedada a la mujer soltera. La siguiente categoría, “estrellas fijas”, corresponde a las hijas, y sus madres a diferencia son “cautas pasantes” (madres astutas de ocasión), “estrellas errantes” que ayudan en sus *non sanctas* intenciones a sus hijas.

Hay una gran multitud de señoras del tusón, que, entre cortesanas, son de la mayor magnitud. Síguense tras las tusonas, otras que serlo desean, y, aunque tan buenas no sean, son mejores que busconas. Éstas son unas estrellas que dan menor claridad; mas, en la necesidad, te habrás de alumbrar con ellas.	330      335      340
--	---

A continuación aparecen las “señoras del tusón” que según Millares Carlo estaría aludiendo por asimilación con el vocablo germano “tusa” a perro (II, 1947: 1067), por lo tanto están las damas que pasean perras, que entre las cortesanas son las de “mayor magnitud”, las más brillantes. Esta referencia bastante absurda se anula con la definición brindada por el *Tesoro de la lengua*:

Es nombre francés, toisón, latine vellus; en español es lo mismo que vellón, el que se quita y esquila de la oveja o del carnero; y díjose vellón a vellendo, porque antes de hallar el arte de esquilar con las tijeras, pelaban a las dichas reses la lana.

2. De aquí tomó nombre la Orden de Caballería del Tusón, la cual instituyó el Duque Filipo de Borgoña, año 1429, cuya insignia es una cadena de oro

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

engarzada de pedernales y eslabones y por pendiente el vellocino, o sea, aludiendo al de Gedeón tan misterioso, o al vellocino dorado de Colchos, que Jasón y los Argonautas fueron a conquistar. Hay escritos libros particulares de la Orden de Caballería del Tusón, y de los maestros que ha tenido desde Filipo, Duque de Borgoña, hasta el rey Filipo III, Nuestro Señor. Podrás ver al padre Pineda en su *Monarchia*, Lib. 22, cap. 22. (...) Este nombre, tusón, puede traer origen de la lengua hebrea, tson, que vale pecus, tomando el todo por la parte. (1611).

José Luis Alonso Hernández en su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (1977) recoge la acepción de “tusona” asociándola con la prostitución, y el *Diccionario de Autoridades* agrega otros detalles no menos interesantes para este retrato: “Ramera, o dama cortesana. Pudo decirse así, porque les cortan el pelo por castigo, o ellas le pierden por vicio deshonesto” (1963: 380). Con respecto al “vicio deshonesto” es una inequívoca alusión a los estragos de la sífilis que provocaba la calvicie entre otros efectos.

A las “tusonas”, siguen otras que desean elevarse en su condición y están por arriba de las “busconas”: estas damas si bien no tienen tanta “claridad” pero en caso de necesidad (sexual) se puede “alumbrar” con ellas.

La buscona, no la cuento  
por estrella, que es cometa;  
pues ni su luz es perfeta  
ni conocido su asiento.  
Por las mañanas se ofrece  
amenazando al dinero,  
y, en cumpliéndose el agujero,  
al punto desaparece.

345

Dentro del firmamento de las damas, se detiene con mayor detalle en la buscona, a la que metafóricamente llamándola “cometa” ya que su luz no es perfecta, pero tampoco se sabe a ciencia cierta en dónde habita. En los versos siguientes se documenta su trayectoria, por la mañana aparece persiguiendo el dinero y cuando cumple con su augurio, ya que los cometas eran asociados con las predicciones. En el caso de la buscona, su predicción se cumple una vez que obtiene el beneficio material tan esperado.

Niñas salen que procuran  
gozar todas ocasiones;  
éstas son exhalaciones

350



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

que, mientras se queman, duran.  
Pero que adviertas es bien,  
si en estas estrellas tocas,  
que son estables muy pocas,  
por más que un Perú les den.

355

Las niñas que también forman parte de este orden celestial, no llegan a ser cometas quedan en “exhalaciones” que según los astrólogos de la época eran los meteoros, lo que hoy se conoce como bólidos o aerolitos. Es decir, que en el ardor de su ambición por gozar, se extinguen en su misma pasión. Tal como advierte, Tristán, el recaudo a tomar por don García es tener siempre presente que si encuentra a estas “estrellas” no encontrará estabilidad, fidelidad, en sus amores ya que no se conforman ni con la dádiva más hiperbólica: “por más que un Perú les den”.

No ignores, pues yo no ignoro,  
que un signo el de Virgo es,  
y los de cuernos son tres:  
Aries, Capricornio y Toro.  
Y así, sin fiar en ellas,  
lleva un presupuesto solo,  
y es que el dinero es el polo  
de todas estas estrellas.

360

(II, 388-90, 291-364 vv.).

La última advertencia se refiere a los signos del zodiaco y sus cualidades, Virgo y su alusión a la virginidad de las involucradas y los signos “de cuernos” que aluden jocosamente a los implicados en este orden estelar. Como cierre explica que el dinero es el polo magnético al que confluyen todas estas estrellas.

Estos retratos de las damas frívolas y cortesanos ociosos que exponen descarnadamente los vicios propios de un ambiente ya condenado como era la Corte, es también de cierta forma impulsor de la mendacidad del protagonista.

Advertido por su acompañante que corona sus reflexiones con la reformulación del conocido refrán (“A Dios rogando y con el mazo dando”) -“Que a la mujer rogando / y con el dinero dando”, (II, 392, 430-1 vv.)- para advertirlo de las consecuencias que conlleva su futuro encuentro con las damas. Ni bien se pone en contacto con ellas, don

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

García inicia su seguidilla de mentiras. Así les dice a Jacinta, Lucrecia e Isabel que hace más de un año que está en la corte y que se ha enriquecido en las Indias, y que en consecuencia pueden tomar las joyas que más sean de su agrado. Las jóvenes se despiden y nuestro galán hace las averiguaciones pertinentes para saber dónde vive Lucrecia.

Mientras tanto otros caballeros dialogan, don Juan y don Félix, el primero conoce al protagonista y destaca su condición de galán por encima de la de estudiante de fuste. Don Juan de Sosa necesita saber quién es el galán que ha brindado cena y música en el río, don García que se integra al diálogo, desliza otra mentira: se atribuye el festín y galanteo.

Sorprendido, Tristán no puede dar crédito a lo que oye, su señor apenas hace veinticuatro horas que se encuentra en la corte. Tal como analiza Christophe Couderc el equívoco del objetivo amoroso parte de que nuestro protagonista cree que la dama que más le ha gustado es Lucrecia y cuando su padre organice la boda, este equívoco se hará extensivo ya que el joven seguirá convencido de que es Lucrecia y no realmente Jacinta el objeto de su flechazo (2006: 169).

La descripción de la supuesta fiesta, plagada de opulencia y sensualidad, genera la admiración de Juan y Tristán que se sienten casi testigos del festín, aunque el servidor intuya que la mentira puede vencer a la verdad como por el momento parece demostrar García. Sin embargo, el acompañante vuelve a la carga e inquiera por la necesidad de mentir que parece tener el joven. García justifica su accionar argumentando que es parte de su estrategia contar cosas más asombrosas para generar envidias y superar hazañas.

En el acto segundo ya está puesta en funcionamiento la maquinaria de las mentiras de don García y la confusión que genera en quienes están en su proximidad.

En el acto tercero, don García sigue acumulando nuevos embustes y en uno de los diálogos que mantiene con su inseparable acompañante, reflexionan acerca de la actitud de Lucrecia en Las Platerías, en las que la joven se mostraba altiva y distante. El servidor le señala que:

DON GARCÍA: Y aun fuera bueno, señor,  
que conquistaras tu ingrata  
con dádivas, pues que mata  
con flechas de oro el amor.  
Nunca te he visto grosero,

2310

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

	sino aquí, en tus pareceres. ¿Es esta de las mujeres que se riden por dinero? Virgilio dice que Dido fue del troyano abrasada, de sus dones obligada tanto como de Cupido. ¡Y era reina! No te espantes de mis pareceres rudos, que escudos vencen escudos, diamantes labran diamantes.	2315           2320
GARCÍA:	¿No viste que la ofendió mi oferta en la Platería?	2325
TRISTÁN:	Tu oferta la ofendería, señor, que tus joyas no. Por el uso te gobierna; que a nadie en este lugar por desvergonzado en dar le quebraron brazo o pierna.	2330           (II, 446, 2307-30 vv.).

La sugerencia de Tristán retoma el tópico satírico de la mujer pedigüeña, y del efecto encantador y devastador del dinero por sobre el amor ya que “mata con flechas de oro el amor”. Sorprendido el joven, califica a su interlocutor de “grosero”, llama la atención sobre lo que considera una falta de decoro y respeto ya que dicho comentario tiene como blanco directo por elipsis a Leonor y se refuerza esta idea con la pregunta que cierra esta intervención: “¿Es esta de las mujeres / que se riden por dinero?” Consciente de lo poco apropiado del comentario deslizado, Tristán, cita el caso de Dido, lo que eleva a la joven, ya que si la reina se vio obligada a corresponderle a Eneas por sus “dones” y por “Cupido”. Y así refuerza su afirmación acerca de la conducta de Dido y de Lucrecia jugando con la dilogía del término “escudo”, asociado con el dinero capaz de vencer al escudo que se usa como protección militar y los diamantes solo pueden (dada su condición de dureza) tallar otros. En conclusión: la riqueza solo atrae a mayor riqueza.

García refuerza su reclamo comentando que Lucrecia se había ofendido cuando él le ofreciera un obsequio en el paseo del primer acto en la calle de Las Platerías. Sin embargo, tal prueba que exceptuaría a la joven de la tipología de la mujer pedigüeña no parece suficiente para su acompañante. Tristán, desconfiado, atribuye dicha reacción

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

simplemente a que la oferta la ofendió y no las joyas como cree García. Así concluye tajantemente que a nadie le infringieron tormento –quebrar un brazo o una pierna era la pena reservada para los grandes criminales – lo que se evidencia en el uso de la ironía. En conclusión, nadie condena la conducta del que pide, ni la del que satisface el pedido.

La defensa de Lucrecia por parte de García, parte de un error que le costará su felicidad: el juego de mentiras y confusiones que el joven ha generado para evitar casarse con Jacinta tal como manda su padre se vuelve en su contra. El protagonista ha estado enamorado de una mentira, de una confusión que él ha alimentado y creado desoyendo advertencias y como bien indica Serafín González:

El enamorado, parece sugerirnos el dramaturgo, vive más en sí mismo, en sus fantasías, que en el propio objeto en el que se proyecta su pasión. Mostrar el aspecto idealista del amor de García, y reconocerlo ampliamente como algo intenso, en este caso significa también llamar la atención acerca de lo que el mismo tiene de inventado, y no de conocimiento del objeto amoroso. Esto nos muestra el aspecto narcisista del personaje.

Entre la experiencia interior y el mundo exterior parece abrirse una distancia insalvable, y esto es parte de lo que nos revela el final. García no puede ejercer su libertad personal porque no logra salir de sí mismo, se ha dejado llevar por sus particulares percepciones y ello no le ha permitido ir más allá de las apariencias. (2003: 102).

García corteja a Jacinta creyéndola Lucrecia, por lo tanto, en este diálogo nuestro héroe defiende los valores de quien finalmente le será impuesta como esposa. La sátira llevada a cabo por Tristán muestra a García como un joven que a pesar de su condición de mendaz, es respetuoso de la reputación de su amada y en todo momento evita caer en la maledicencia. Y como oportunamente destacáramos, el protagonista ha perdido de vista a su real objeto amoroso, corre tras la imagen que él ha colaborado a crearse. Pocos versos faltan para que sufra las consecuencias de sus embustes, para que reciba el castigo de contraer matrimonio con la verdadera Lucrecia, para que vea cómo Jacinta finalmente se casa con don Juan. Eduardo Urbina ha destacado en su artículo “La razón de más fuerza: triple juego en *La verdad sospechosa*” (1987) que en realidad esta comedia exhibe:

... dos niveles fundamentales de engaño: 1) el mundo de comedia de las mentiras de don García, que llamo aquí contra-comedia, el cual está regido por el amor y el gusto y al que pertenecen su falsa Lucrecia (Jacinta) y la verdadera

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

que surgirá en él, y 2) la comedia de don Beltrán (a la que pertenecen en particular Jacinta, don Juan y Tristán), regida por el honor y el interés, exigiendo conformidad con la norma y una integración al orden simbolizado por el casamiento. Se trata de una comedia social, de una estructura teatral del vivir social, un *juego serio* en el que han de respetarse las reglas ante todo y sobre todo. (1987: 725).

Las reglas que viola nuestro protagonista en el ámbito ficcional y en el que corresponde al orden genérico se pagan de la peor manera: no llegando al objetivo ansiado. También en esta línea ha señalado Christophe Couderc que las mentiras de García no solo lo caracterizan como personaje sino que “se integran en la trama, o mejor dicho reproducen su movimiento, pues su intensidad va en aumento a medida que se acerca la conclusión de la comedia..” (2006: 179).

Recordemos cuáles fueron: en el primer acto se presenta como rico indiano y relata un fabuloso banquete en el Sotillo; en el segundo acto dice haber contraído matrimonio en Salamanca y en el último acto afirma haberse batido a duelo con don Juan. Todas ellas (a excepción de la primera) se caracterizan por la riqueza de los detalles y el cuidadoso armado de las circunstancias. La que describe el duelo tiene como particularidad hacer víctima del engaño a su servidor Tristán.

La progresión en las mentiras que urde el protagonista y de las que participan como víctimas el resto de los personajes explica la paulatina desaparición de los pasajes satíricos en boca de Tristán dado que deja de actuar en complicidad con su señor y se transforma en una víctima más. En otras palabras, las mentiras del joven tienen efectos dramáticos y sobrepasan los límites del decoro ya que “infringe las leyes de la honra propias de los aristócratas de la Comedia” (Couderc: 2006, 188). En consecuencia, la sátira se extiende no sólo al vicio o elemento extraliterario sino que también se vuelve sobre los mecanismos del propio género que la cobija.

### **3.2.7. *Todo es ventura*: el castigo del azar.**

Cercana en fecha y representada antes del 29 de enero de 1622, encontramos otra comedia ambientada en Madrid y Alcalá de Henares: *Todo es ventura*. En esta obra asistimos al derrotero azaroso de un hidalgo empobrecido, Tello, que es despedido por su señor don Enrique que no puede mantener a los criados que solía y que ve sus

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

pretensiones no satisfechas. El protagonista insiste en permanecer junto a su señor, pero es en vano y solo mientras su amo se despide, reflexiona ni bien se abre el acto I:

¡Bueno habéis quedado, Tello,  
sin amo y sin un real,  
sumado todo el caudal  
en un vestido y un cuello! 60  
Amigo no lo tenéis,  
ni aun conocido en la corte;  
pues si a dueño que os importe  
entrar a servir queréis,  
¿que poderoso señor 65  
para ello os ha de ayudar,  
si en Madrid se ha de alcanzar  
hasta el servir por favor?

(I, 617, 57-68 vv.).

Solo y desamparado, tal como deja entrever en el segundo verso de su alocución (sin señor a quien servir y sin dinero) su único caudal está invertido en “un vestido y un cuello” retomando así la sátira hacia el abuso que hacían las clases urbanas acomodadas del atuendo suntuario, y en particular<sup>12</sup> los cuellos. Ahora como reconoce el hidalgo, sin amigos, ni siquiera conocidos en la corte su situación es absolutamente crítica ya que como expresa en la pregunta retórica sin el favor de un “señor poderoso” nada se puede alcanzar en Madrid. La ciudad metonímicamente termina asociada a los manejos viciados de la corte, tal como señala la hipérbole que cierra su intervención, hasta “el servir” se alcanza de favor.

Sin embargo, siguiendo el lineamiento que propone el título de la comedia, será la ventura la que coloque al otrora hidalgo empobrecido en carrera en el mundo de la corte.

Tello sale en defensa de una dama, Leonor que en compañía de su criada Celia, son maltratadas por un galán que insiste en que la joven se descubra el rostro. El conflicto termina involucrando a don Enrique que interviene en defensa del hidalgo y la joven y termina por matar en la riña al galán. Cuando arriba la justicia representada en la figura de

---

<sup>12</sup> Remitimos a la mención y análisis oportunamente desarrollado con relación a *La verdad sospechosa* en la página 126 y siguientes.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

un alguacil acompañado del duque Alberto las sospechas recaen en Tello que es acusado de homicidio. No obstante, el noble sale en defensa del joven por pedido de Leonor y obliga al oficial de justicia a liberarlo, lo que genera el comentario satírico:

Pues menor inconveniente  
es librar un delincuente  
que indignar a un gran señor.

260

(I, 623, 258-60 vv.).

La observación del alguacil hace blanco en la corrupción imperante en el ámbito de la justicia, desnuda cómo el poderoso ("un gran señor") puede torcer la decisión tomada.

En la intimidad Tello relata en un extenso parlamento en romance su vida haciendo hincapié en su origen hidalgo, sus viajes a Nueva España, su final al servicio de don Enrique después de seis meses y se atribuye la hazaña de su ex señor. Alberto lo felicita creyéndolo, efectivamente, el héroe del duelo y le reclama por su supuesta modestia:

¿De modo que habiendo visto  
que estimé aquella desorden,  
lo negáades? ¡Qué bien  
vuestro valor se conoce!  
En vos, Tello, no han entrado  
las costumbres de la corte;  
que en ella los lisonjeros  
que cercan a los señores,  
diciendo lo que no hacen,  
en obligación los ponen;  
y vos negáis lo que hacéis  
prueba de valiente y noble.

370

375

(I, 626-7, 367-78 vv.).

Así, el duque parte en su apreciación de un error sobre la conducta y estatuto moral del personaje, por lo tanto, el elogio se carga de una particular ironía y complicidad entre Tello y el público que sabe que tal "valor" es inexistente. Los conceptos que se vierten a continuación a modo de elogio quedan de alguna forma vaciados de contenido y se vuelven contra el personaje y su capacidad de percepción.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Don Alberto elogia de alguna forma lo que el propio hidalgo se encargará de desmentir con su comportamiento a lo largo de la comedia: la inadecuación a las conductas de la corte. En esa observación se da pie a la sátira dirigida contra el ámbito de la corte y las conductas que genera, tema ya abordado por el hidalgo pero ahora en boca de un poderoso. Se vuelve a hacer blanco en los lisonjeros que acosan a los señores "diciendo lo que no hacen". Sin saberlo, el duque condena la conducta de su nuevo aliado sin tener noción de ello y así obtiene los calificativos de "valiente y noble". Este pasaje involucra a dos de los personajes importantes dentro del tramado de los enredos de la comedia que se dejarán arrastrar por la engañosa fortuna de Tello.

Mientras tanto, versos más adelante, en el claustro del convento de la Vitoria en el que el joven galán ha buscado asilo, Tristán señala la fortuna que tuvo don Enrique al no haber sido reconocido por las damas en el incidente que se cobrara la vida del caballero:

Ni ellas supieron quién eras, ni tú quién eran supiste; sólo en el difunto triste no fueron tus obras huera. ¿Sabes qué me ha parecido? Que en este caso presente lo mismo que al maldiciente poeta te ha sucedido.	395
ENRIQUE: Di cómo. TRISTÁN: Que porque huya de la sátira la pena, por más que le salga buena, no puede decir que es suya; y después que la memoria y entendimiento ha cansado, se queda con el pecado, y no se lleva la gloria.	400
Pues el mismo lance echaste. Pusiste en riesgo la vida, fuiste de un hombre homicida, y a nadie en ello obligaste.	405
	410

(I, 627-8, 395-414 vv.).

Tristán destaca que el desconocimiento fue mutuo lo que casi invalida su misión de cotejar o al menos de obtener el favor de la dama aunque lo único provechoso, curiosamente es el hombre que falleció en el duelo. Este extraño razonamiento lo lleva a



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

hacer la analogía que a continuación desarrolla e involucra a la figura del “maldiciente” tan cara al blanco satírico y al propio dramaturgo. El encabalgamiento con el sustantivo “poeta” que abre el verso siguiente destaca así la modalización o especificidad de la crítica.

No estamos solamente frente a cualquier “maldiciente” sino frente a un tipo muy conocido para nuestro autor: el poeta, es decir, los colegas que en más de una ocasión atacaran con ferocidad a Alarcón y a su obra. Lo que tendría en común con Enrique radica que tal como el poeta que produce una sátira de calidad, no puede mencionar su autoría a pesar del esfuerzo de la memoria y el entendimiento. Por elipsis queda implícito que la sátira es *ad hominem* o al menos el no poder revelar la identidad de su autor indica que dicha producción es riesgosa para su integridad. Concluye, como resumen los términos en antítesis, quedándose con el “pecado” y sin la “gloria”. De la misma forma, Enrique arriesgó su vida, se convirtió en un criminal (homicida, su pecado) y no logró conseguir que alguien correspondiera a su arrojo.

Tal como sucediera con su otrora servidor, especularmente, don Enrique también se verá prohijado por otro noble, el marqués que lo traslada a su hogar y afirma que el matador ha sido apresado. De esta forma, el joven y el hidalgo desconocen que el favorable golpe de fortuna y el desinteresado favor de los protectores ocultan en realidad las ambiciones amorosas que alimentan estos personajes por la dama en cuestión.

Hacia el final de este primer acto, se cuenta con un último pasaje de corte satírico a cargo del servidor del duque, Marcelo que se dedica a comentar su experiencia en la calle Mayor. El pasaje se dedica mediante el uso de la sátira costumbrista a retratar lugares conocidos para los espectadores de la comedia y que se vuelven autorreferenciales dado que son los espacios escénico en los que en líneas generales se desarrollan las comedias urbanas. Esta configuración espacial itinerante le permite al gracioso entrar en contacto con distintos estratos sociales y situaciones.

Yo, señor,  
salí a la calle Mayor,  
Sierra Morena en Madrid,  
pues allí roban a tantos  
mil damas ricos despojos,

755

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

	llevando armas en los ojos y máscaras en los mantos. Agradóme una tapada, y al punto desenvainó	760
	palabras con que me dio en la bolsa una estocada. Hízome sangre, y vertida gran parte del corazón -que los dineros lo son-	765
	me dio otra mayor herida; pues cuando yo pienso en vano que el demás caudal me deja, me pidió para la vieja que llevaba de la mano.	770
	Aquí, señor, perdí pie, y dije, "A vos, porque os quiero, doy, señora, mi dinero; pero a la vieja, ¿por qué?" Ella dijo, "No hagáis cuenta de lo que acabáis de dar; que quien me ha de contentar ha de tenerla contenta." Yo dije, "De vos me aparto; que quiero mas, ¡vive Dios!, no cobrar lo que os di a vos, que dar a la vieja un cuarto." ¿Donde estuvistes vosotros?	775
DUQUE:	Yo en el Prado, y sólo vi andar de aquí para allí y mirarse unos a otros.	780
CRIADO:		785

El primer lugar descrito mediante la analogía es la calle Mayor que es equiparada con Sierra Morena (752-83 vv.), espacio agreste y salvaje que servía de refugio a ladrones y a otro tipo de criminales. En consecuencia en dicho paseo las damas circulan munidas de "ricos despojos" que han obtenido portando "armas en los ojos" y "máscaras en los mantos". La isotopía trabaja con las damas-bandoleras que asaltan a los desprevenidos galanes tal como a continuación ejemplifica el propio Marcelo con su caso particular. Solo por sentir agrado por una "tapada" observó como la dama "desenvainó palabras" que le dio "en la bolsa una estocada". Hiperbólicamente, alcanzó apenas con manifestar su agrado para verse atacado y hasta herido ("hízome sangre").

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

La herida se localiza en su corazón ya que gran parte de la sangre que mana afirma que proviene de allí. Los dineros (aludidos en la mención a la bolsa) aparecen como afectos caros prosopopeya mediante. Sin embargo, la herida mayor sobrevino cuando la dama-bandolera, buscó con su pedido beneficiar a la vieja que la acompañaba. Se dirige a su interlocutor y afirma que dicho pedido lo conmovió a tal punto de hacerle perder pie y al interrogar a la bella asaltante acerca de la pertinencia de darle dinero a la anciana, la respuesta lo espanta y lo aleja: la dama afirma que quien busca contentarla a ella por transitividad deberá hacerlo con su acompañante. Antes de aceptar tamaña imposición (“dar a la vieja un cuarto”) prefiere renunciar.

DUQUE:	¿Tú, Fabio?	
FABIO:	Yo en la comedia.	
DUQUE:	¿Pareció bien?	
FABIO:	No, señor,	790
	con ser divino su autor;	
	porque si no se remedia	790
	esta nueva introducción	
	de los silbos, es forzoso	
	que pierda el más ingenioso	
	a los versos la afición.	
DUQUE:	Comedias que no agradaron,	795
	nunca alcanzaron silencio,	
	porque también a Terencio	
	muchas en Roma silbaron.	
	Cuando la comedia es buena,	
	nadie ofenderla podrá	800
	que la muchedumbre da	
	al malicioso la pena;	
	porque al vulgo cortesano,	
	en sabio, recto y agudo,	
	abatir banderas pudo	805
	el auditorio romano.	

(I, 637-9, 752-806 vv.).

El duque interroga a sus servidores acerca de los derroteros que han seguido en la corte. El criado refiere su paseo en el Prado (785-7 vv.) destacando que lo único que pudo ver fue “unos” y “otros” andar y mirarse, aludiendo inequívocamente a los coches y los paseos que se desarrollaban en dicho espacio como un modo de cortejo y entretenimiento.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Fabio, en cambio, concurrió a la comedia (788-846 vv.) y señala la costumbre novedosa de los silbos de la que el propio Alarcón fuera víctima y una de las más sufridas que lleva que el autor "más ingenioso" se aleje del ejercicio de la dramaturgia. El duque matiza opinión señalando de forma general usando el plural, "comedias", que no fueron del gusto del público no alcanzaron "silencio" connotando la presencia de estos bulliciosos espectadores. Por transitividad asocia la gloria de la obra con el mutismo y para reafirmar su afirmación justifica mediante la proposición consecutiva que hasta el propio Terencio fue víctima de los silbos. Según Millares Carlo, el autor latino vio en dos oportunidades frustrado el estreno de *La Hecyra* ("La suegra") (I, 947: 1045)

A modo de conclusión general parece considerar que los silbos arbitrarios y dirigidos tanto a los dramaturgos talentosos e insufribles señalando que cuando "la comedia es buena" no hay posibilidad de ofensa. Es interesante observar que adjetivo se usa: al "malicioso" corresponde la pena. Es decir, no se califica a la producción dramática sino que se repara en la condición moral de su autor. Por último, contrasta la calidad del público de la corte ("vulgo cortesano") a la de sus antecesores ("auditorio romano"). Nótese el contraste entre los contemporáneos del duque y del espectador, ya connotados negativamente con el sustantivo "vulgo" frente al aséptico y objetivo "auditorio". La adjetivación permite establecer la localización de ambos colectivos.

Una vez más "cortesano" y su familia de palabras se asocian negativamente al ámbito de Madrid frente al gentilicio "romano" que evoca por elipsis a la figura de Terencio anteriormente mencionada con su carga consagratoria. Los espectadores romanos cuentan con el saber, la rectitud y la agudeza; virtudes en las que han sido abatidos por sus egregios antecesores. Dicha comparación tal vez, debido a la propia experiencia de Alarcón no solo esté dirigida a reconvenir y matizar la observación de Fabio sino tal vez esté pensada para advertir y reprender a los propios asistentes a la comedia.

Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español* (1995: 43) enumera al pasar esta sátira dirigida contra los mosqueteros, quien brinda mayores precisiones es Alva Ebersole:

Arma preferida de la mosquetería era la de silbar lo que no les gustara de una comedia. Parece que hasta 1613 no se generalizó el uso de ella en el teatro,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

pero desde entonces fue cosa frecuente oír los efectos terribles, que no respetaban a nadie, ni comediantes ni comediógrafo, Alarcón, por su defecto físico, parece haber sufrido más ataques de esta clase ... (1959: 230).

Los servidores, el paje, Marcelo y Fabio disputan por convertirse en camarero del duque, quien solo dispone de dos plazas y les propone que estas sean otorgadas a aquel que pueda brindarle alguna nueva de Leonor lo que genera la reflexión desencantada de Fabio que razona ante el particular modo de seleccionar servidores:

De modo, por esta cuenta,  
que los premios no se dan  
hoy, conforme fuera justo,  
al que más y más fiel  
ha servido, sino a aquel  
que ha servido más al gusto.

865

(I, 640, 861-6 vv.).

El personaje desencantado toma conciencia de que en el presente de la acción dramática y también en el del espectador, "los premios" no son otorgados con el criterio de justicia que apunta a exaltar la cantidad y la fidelidad de los servicios hechos sino al que conforma el gusto de su señor sin importar medios ni fines. En realidad, sin saberlo con certeza, desnuda la verdadera intención de los nobles que han cobijado a hidalgo y caballero no por desinterés sino alentando satisfacer secretamente sus gustos con Leonor y con Belisa tanto el Duque como el Conde.

En el acto segundo, el marqués que ha refugiado en Alcalá a don Enrique encarga a Tristán que lleve un billete a Leonor sin firma para no generar sospechas y se finge interesado en Blanca para despistar a su competidor. Para cumplir la tarea Tristán debe disfrazarse, mientras lleva a cabo su cometido delante de Enrique y el noble desliza una serie de comentarios satíricos a medida que completa su nueva apariencia.

ENRIQUE:           ¿Qué cabellera te pones?  
TRISTÁN:           Ya las cabelleras bajan  
                          tanto, que se las encajan  
                          los pelados más pelones.  
                          Es disfraz acomodado  
                          para no ser conocido;  
                          que es un remedio aprendido  
                          en la corte, de un letrado.

1125

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

El pasaje se inicia con la pregunta que oficia de didascalia implícita en boca de Enrique que interroga sobre la cabellera o peluca que el servidor se está colocando. La respuesta da pie a que el servidor desarrolle el tópico satírico que atacaba a los calvos en el fragmento mencionados como “pelados más pelones”. El adjetivo “pelones” funciona como epíteto de “pelados” ya que su sentido está asociado con el que no tiene o tiene muy poco pelo. A continuación, explica que es el disfraz apropiado para su juego ya que “es un remedio aprendido / en la corte, de un letrado”. Disfrazar y ocultar un defecto físico es una de las “enseñanzas” que se pueden aprender en la corte y de un letrado lo que tiñe a dicho ámbito y a sus actores de una clara connotación negativa. En consecuencia, una vez más el ámbito cortesano termina asociado con la falsa apariencia que también involucra a las supuestas “desinteresadas” intenciones de los nobles.

MARQUÉS:	Pónese TRISTÁN un parche en un ojo	
	¿Qué es eso?	
TRISTÁN:	Un parche, y por Dios	
	que sé yo quien en su casa,	1130
	para no ver lo que pasa,	
	tiene puestos siempre dos;	
	que sus poltrones resabios	
	ponen, trocando despojos,	
	la bigotera en los ojos,	1135
	los antojos en los labios.	

(I, 647-8, 1121-36 vv.)

Tal como indica la didascalia explícita, el gracioso procede a colocarse un parche en el ojo. El marqués al igual que Enrique inquiera por la acción que se desarrolla ante él. La justificación no se hace esperar y también está asociada con otro blanco dilecto de la sátira: las víctimas de la infidelidad. La voz enunciativa afirma saber que hay quien en su casa sabe lo que sucede y usa en realidad dos parches. Elipsis y lítote mediante, se señala elusivamente que ciertos hombres saben de la infidelidad de sus mujeres. Los esposos terminan por acostumbrarse sin voluntad de cambio a tal particular situación presentada mediante el uso de la hipálage: “poltrones resabios”. Los “despojos”, metáfora que refleja la pobreza de lo obtenido en la insistencia de la negación termina por generar una situación ridícula: la bigotera, tira de gamuza u otra tela que se usaba para proteger los

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

bigotes termina tapando los ojos para no ver lo evidente y los anteojos (anteojos o gafas en la época) acaban puestos en los labios para callar lo que se sabe a voces.

En el tercer acto contamos dos pasajes satíricos, y como en las ocasiones anteriores en la voz de los servidores. Esta vez es Celia, la criada de Leonor que dialoga con su señora sobre los celos que padece Blanca por Enrique. La mujer aconseja a la joven sobre la conveniencia de aceptar finalmente al marqués para desengañar de una vez por todas a su rival: Blanca. Con este plan acordado, Celia se dirige a conseguir el falso favor del noble dando rienda suelta a un soliloquio:

Mi intención he conseguido.	1925
Al marqués quiero avisar, para que vaya a gozar de aqueste favor fingido. Los prometidos doblones me ofrezca, y salga después	1930
de su engaño; que esto es gozar de las ocasiones. Dama hermosa y de valor pretendida y festejada, enriquece a una criada, si sabe usar del favor.	1935
A dos manos he de hacer, ¡y al Amor ciego pluguiera dos mil galanes hubiera que pescar y entretener!	1940
Que es muy breve la fortuna que se funda en la belleza, y si la vejez empieza me he de quedar a la luna.	

(I, 673-4, 1925-44 vv.).

Lo primero que reconoce es que ha conseguido su intención y se revela que el consejo no apuntó a subsanar o a ayudar a la atribulada joven, sino que en realidad, ya cooptada su voluntad (el duque le ha regalado una sortija con un diamante verso 1060) el razonamiento hecho devela que nunca atendió a las necesidades de su señora sino a su propio interés como permite apreciar la hipálage: “favor fingido”.

“Los prometidos doblones” a los que se dirige a buscar, determinan el goce momentáneo por sobre la traición y la hipálage alude por elipsis al duque. Celia razona,

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

que si la dama es “hermosa y de valor” a lo que añade además “pretendida y festejada” se convierte en una fuente de riquezas. La sátira no solo se dispara al referente externo, la codicia, sino también a uno de los personajes emblemáticos de la comedia urbana: el criado que atiende mayormente al propio beneficio y no al de su señor.

La reflexión en la voz de Celia no sólo la caracteriza como personaje sino también la dinámica propia de este personaje dentro de la comedia que se retroalimenta a partir del somero retrato brindado de su señora. Por lo tanto, si su señora es objeto de deseo eso impulsa y condiciona su propio accionar como reconociera anteriormente pero además muestra que quienes momentáneamente parecen dueños de las conductas y de la acción son los nobles.

La dadivosidad de quienes se valen de la mujer está aludida en la hiperbólica mención “a dos manos he de hacer” y se complementa con la exclamación retórica en las que se le requiere al Amor que es adjetivado “ciego”, vuelve sobre la imagen ya cristalizada del caprichoso amor y sus consecuencias, que existan también hiperbólicamente dos mil galanes “que pescar y entretener”.

La proliferación de galanes (animalizados, asociados a los peces) le permitiría a la criada acrecentar su patrimonio material; sin embargo, como ella reconoce, este enriquecimiento debe darse con la mayor premura ya que “es muy breve la fortuna / que se funda en la belleza”. En los dos versos anteriores se alude a los cambios de la fortuna de por sí, caprichosa, y más aún si se la ata a un bien tan perecedero como la belleza. Tal como señala en los dos versos de cierre, si la vejez sobreviene, se ha de quedar a la luna: sin ver satisfechas sus aspiraciones monetarias.

El siguiente pasaje no está vinculado con la acción dramática y es un diálogo que se desarrolla entre Tristán y Belisa. El servidor hace blanco de su crítica a los poetas maledicentes y en particular a los que atacan a las mujeres:

Según eso, ¿cómo quieres  
que yo, que tanto las precio,  
entre en el uso tan necio  
de injuriar a las mujeres?  
Que entre enfados infinitos  
que los poetas me dan,

2270



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

no es el menor ver que están  
todos en esto precitos.

2275

Como se anticipara el objeto de crítica concreto de este pasaje es la sátira misógina. El cuestionamiento se inicia con una pregunta retórica que fija la posición de la voz enunciativa que afirma apreciar a las mujeres y ya revela que su blanco es el “uso tan necio” lo que reafirma su posición. El sustantivo “uso” revela que esta es una práctica común, y el adjetivo “necio” genera la hipálage y califica a los que llevan a la práctica dichos comentarios. El verso que cierra la pregunta retórica revela que dicho uso no es más que “injuriar a las mujeres”.

A continuación señala el vehículo de dicha crítica que abarca hipérbole mediante “enfados infinitos”, lo que más le molesta y se encarga de destacar que todos participan de esta práctica y están por lo tanto “precitos”: condenados al infierno por el pecado antedicho y la perversidad que se desprende de él.

BELISA:           ¿Que te dan muchos enfados?  
TRISTÁN:        Pues, ¿a quién no ha de cansar  
                      uno que da en gracejar  
                      siempre a costa de casados?  
                      Dacá el sufrido, el paciente...  
                      Hermano poeta, calla,  
                      y mira tú si en batalla  
                      mataste moro valiente.

2280

Belisa pregunta otra vez sobre los enfados, calificándolos esta vez, de “muchos” en lugar de señalarlos como su interlocutor de “infinitos”. La respuesta es otra pregunta retórica que apunta en primer término a los gracejos a costa de los casados, y en una enumeración que queda sugerida, inacabada con puntos suspensivos que lleva a insinuar que su interlocutora y el público evidentemente debían tener conocimiento de la tipología de los maridos retratados: el sufrido, el paciente. Luego apostrofa al “hermano poeta” le pide que calle y valiéndose de una analogía interroga indirectamente si es que “mataste moro valiente”, es decir, si es digno de escapar a la tipología.

La murmuración afean,  
y están siempre murmurando;  
siempre están enamorando,

2285

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

e injurian a quien desean.  
¿Qué es lo que más condenamos  
en las mujeres? ¿El ser  
de inconstante parecer? 2290  
Nosotros las enseñamos;  
que el hombre que llega a estar  
del ciego dios más herido,  
no deja de ser perdido 2295  
por el troppo variar.

La siguiente redondilla menciona a la “murmuración” y derivación mediante, con el uso del gerundio, señala que están (elipsis, de los poetas) “siempre murmurando”, el tercer verso establece un paralelismo sintáctico y semántico en el que equipara el murmurar al enamorar: “y están siempre murmurando; / siempre están enamorando”. Con el uso del nexos coordinante copulativo “e” agrega que además como si ya no fuera condenable hacer objeto de la maledicencia a quien se quiere se agrega “injurian a quien desean”. Las redondillas que se desarrollan a partir del verso 2297 interrogan sobre qué es lo que genera la mayor condena en las mujeres para luego desarrollar los tópicos de la sátira misógina e ir rebatiéndolos:

¿Tener al dinero amor?  
Es cosa de muy buen gusto,  
o tire una piedra el justo  
que no incurre en este error. 2300  
¿Ser fáciles? ¿Qué han de hacer  
si ningún hombre porfía,  
y todos al cuarto día  
se cansan de pretender?  
¿Ser duras? ¿Qué nos quejamos, 2305  
si todos somos extremos?  
Difícil, lo aborrecemos,  
y fácil, no lo estimamos.  
Pues si los varones son  
maestros de las mujeres, 2310  
y sin ellas los placeres  
carecen de perfección,  
¡mala pascua tenga quien  
de tan hermoso animal  
dice mal ni le hace mal, 2315  
y quien no dijere: ¡Amén!

(I, 683-4, 2269-316 vv.).

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

El primer defecto achacado a las mujeres es ser o parecer inconstantes, el gracioso lo contradice afirmando que dicha conducta es enseñada por “nosotros”, en clara alusión al sexo masculino. El hombre enamorado, tal como lo describe la metáfora, está “del ciego dios más herido”, y en consecuencia “no deja de ser perdido / por el troppo variar”. En estos versos se juega con la inversión del tropo que siempre calificaba a la mujer como “perdida”, ahora proyectándolo en el varón. Es la propia inconstancia masculina la que arrastra a las mujeres a comportarse de tal forma.

Otro tópico que se desarrolla a partir de la interrogación es el amor al dinero por parte de las mujeres. Tristán indica con ironía que es “de muy buen gusto / o tire una piedra el justo / que no incurre en este error”. Es decir, nadie está exento de pecado (“el que esté libre de pecado que tire la primera piedra”) como así también todos comparten el gusto por el dinero.

En tercer lugar se menciona la facilidad, la liviandad en la conducta sexual femenina que es impugnada valiéndose de una pregunta retórica en la que se deja en claro que es la conducta masculina la responsable de dicho comportamiento dado que las pretensiones de los hombres cesan al cuarto día por cansancio dando pie al desenfreno.

La dureza, otro defecto que se opone por antítesis al enunciado anteriormente, Tristán la disculpa atribuyéndola en realidad a todos por igual ya que de alguna forma nos dejamos llevar por los extremos.

De los tópicos anteriores, liviandad opuesto a dureza se derivan los conceptos que se desarrollan a continuación valiéndose del contraste de los adjetivos “difícil” y “fácil” ubicados ambos en la apertura de verso. Lo difícil lo “aborrecemos” y lo fácil no lo “estimamos”. Las reacciones de esa primera persona del plural que incluye a la voz enunciativa, a los personajes masculinos y al espectador marca la idea de que la experiencia es colectiva y aún tanto al referente intradramático (las inconductas y manipulaciones de los nobles) y el que se dispara a los colegas de Ruiz de Alarcón, cultores del género satírico y a los que con sus faltas arrastran a las mujeres al pecado. Lo dificultoso se convierte en aborrecible y lo fácil pierde con rapidez toda estima.

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

Cierra su argumentación haciendo explícita la tesis que implícitamente recorrió todo el fragmento: los hombres deben guiar a las mujeres (“los varones son / maestros de las mujeres”) ya que en ellas “los placeres / carecen de perfección”. La “maldición” de la última redondilla refuerza los versos antecedentes y califica a la mujer de “hermoso animal”. Este juicio de alguna forma también se hace extensivo a las damas de la comedia que en nada sospechan las trampas que han urdido los caballeros que las pretenden hasta que el final se desencadena y Leonor elige a Tello ante la resignación del duque y el marqués quienes se reconcilian.

### **3.2.9. *El examen de maridos*: memorial del enredo.**

La última comedia que nos ocupa en este corpus, *El examen de maridos*, se publicó atribuida a Lope de Vega en la *Parte XXIV* que fuera publicada en Zaragoza entre los años de 1632 ó 1633 tal como ha señalado Margarita Peña Muñoz en su artículo de 1989, “Los varios tonos de la relación Lope de Vega – Juan Ruiz de Alarcón”. Sabemos que fue representada en palacio en marzo de 1627 (Montero Reguera: 2004, 1010).

Esta comedia es una de las más originales y más logradas: nos presenta la historia de doña Inés, una mujer principal que reside en la corte, que a la muerte de su padre y sin hermanos que velen por ella recibe en el testamento una recomendación póstuma de su progenitor, “antes que te cases mira lo que haces”. En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales ....* de Correas figura: “antes que te cases mira lo que haces, que no es ñudo que deshaces” (1906: 53). El corte del citado refrán implica que nuestra protagonista se aboca a la tarea de selección que es lo que constituye el eje de esta comedia.

En compañía de su servidor Beltrán, la joven se dispone a llevar a la práctica el consejo de su padre. El plan consiste en aceptar todo recado, papel y mensaje de los pretendientes, dejando constancia de ellos en un libro cuyo título es “examen de maridos” en el que también se asienta la hacienda, calidades, costumbres, defectos y excelencias de los galanes. Si los requisitos satisfacen a Inés, le comunica al candidato que sigue en carrera. En la tarea cuenta con el auxilio de Beltrán, un hidalgo viejo.

En este planteo tan original y fresco en realidad como se irá desandando con el transcurrir de las acciones dramáticas se oculta una crítica descarnada a la mentira y a la

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

hipocresía, tal como deja entrever el conde en el diálogo con el marqués Fadrique luego de haberse anoticiado de la estrategia de la dama:

La fingida hipocresía,  
la industria, el cuidado, el arte  
a la verdad vencerán:  
más valdrá quien más engañe

255

(II, 927, 255-58vv.).

Lo que critica el pretendiente y anticipa en su comentario es la estrategia que pondrán en juego parte de los personajes como doña Blanca que inventa defectos inexistentes en el marqués. La enumeración parece poner en desventaja en la antítesis que se genera, a la verdad, que se enfrenta a la hipocresía, a la industria, al engaño, al cuidado y al arte que conforman un campo léxico que trabaja a partir de las estrategias dramáticas que se ponen en juego en el corpus revisado. Estos versos son importantes porque definen también a las conductas de ciertos rivales amorosos que en más de una ocasión han apostado al embuste para la consecución de sus planes. No obstante, los finales alarconianos –y este no será la excepción- desmienten la amarga afirmación final: “más valdrá quien más engañe”

Puesto en marcha el plan, la joven recibe en la sala de su casa al conde Alberto, a don Juan de Guzmán y don Guillén y cada uno procede a entregar su papel a Beltrán quien oficia de secretario. La escena genera el comentario de Ochavo criado del marqués en aparte:

Gusto es vellos  
cuidadosos y afectados,  
compuestos y mesurados,  
alzar bigotes y cuellos.  
parécenme propiamente,  
en sus aspectos e indicios,  
los pretendientes de oficios,  
cuando ven al Presidente.

415

(II, 932, 411-18 vv.).

Los versos pronunciados por el personaje retratan a través de la proxémica de los personajes lo insólito y risible de la situación. Los galanes se asemejan a los pretendientes

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

de oficios. Los cuatro adjetivos que se enumeran y que están dedicados a ellos los muestran contenidos y controlados: “cuidadosos”, “afectados”, “compuestos” y “mesurados”. Atildarse los bigotes y los cuellos son los aspectos e indicios que dan pie a dicha adjetivación. Esa compostura del pretendiente tanto a nivel administrativo como amoroso que ha retratado Ochoa se cargan de una innegable connotación satírica que opera no solo por el componente extraliterario con el que se evoca en los aspirantes a oficios que pululaban y recorrían incansablemente la corte tal como le había sucedido al propio Alarcón. También se dispara a nivel intradramático al desnudar uno de los transitados y esperables mecanismos del enredo amoroso: la aparición y el choque de intereses de los galanes. Por medio de este peculiar planteo de Inés este recurso disparador del conflicto dramático consagrado es “extrañado” y exhibido.

Sin embargo, el plan de la protagonista no es tan sencillo dado que debe salvar una serie de obstáculos: el reclamo del conde Carlos que la ha cortejado durante dos años y percibe como injusto y agravante esta nueva modalidad. La joven defiende su postura afirmando que amar por inclinación no es meritorio y sin saberlo se gana una rival: Blanca que ha sido desdeñada por el marqués quien por su estado heredado está obligado a concretar un matrimonio con una mujer de su linaje so pena de perder su título.

En el segundo acto, los celos y el despecho llevan a Blanca a hacer lo posible por entorpecer los planes de examinar de Inés. La dama celosa oculta su identidad presentándose como la criada de una mujer desdichada que se ha resuelto meterse a monja y muestra como prueba de la traición una caja de joyas con diamantes y comenta el precio. Quiere saber quién traicionó a su señora porque tal vez se encuentre entre los pretendientes. Beltrán le pide que si se lo revela que guarde el secreto y en aparte comenta:

(Quien fía  
secretos a una mujer  
con red intenta prender  
las aguas que el Nilo envía.)

1040

(II, 949, 1039-42 vv.).



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

El retrato espiritual no es más alentador: además de libre y jactancioso, “jamás se ha visto / una verdad en su boca”. Por lo tanto, el mal aliento deja paso al mal decir, a la mendacidad ya retratada en las comedias antecedentes. Paradójicamente, el marqués no es depositario de los defectos que se le achacan, sí quienes los enuncian y se encargan de denostarlos ante la desesperada Inés.

Beltrán es una víctima crédula de estos falsos testimonios, a los que se agrega la mentira de Clavela, la criada de Blanca que reitera los defectos ya mencionados: el mal aliento, el ser proclive a las habladurías y ser jactancioso a lo que añade la criada:

En una ocasión que me halló sola, en los lazos me prendió de sus dos brazos, y en la amorosa cuestión, a mis labios atrevido,	1745
con su aliento me ofendió tanto, que me mareó el mal olor el sentido. Por esto y por la opinión que tiene de mentiroso,	1750
hablador y jactancioso, tomé al fin resolución de resistir y de huir el ciego amor que le abrasa por mí; y así de su casa me fue forzoso salir.	1755

(II, 968, 1741-56 vv.).

En este pasaje se vuelve a poner en escena la actitud lascivia de los nobles, otra vez, pero en esta ocasión focalizado en el marqués quien seductoramente la atrapa entre sus brazos para ofenderla con su mal aliento. Los rasgos negativos llevan a la joven a escapar de sus requerimientos amorosos.

El desarrollo de la comedia contradice flagrantemente el testimonio de Clavela y muestra cómo la loable intención de Inés, choca con el mecanismo que le impone el universo dramático en el que se encuentra inserta. A pesar, de interpretar la recomendación de su padre del modo que ella evalúa correcta y pertinente, lo único que ha logrado fue desatar un tramado de engaños, mentiras y maledicencia. Pero esto era



## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

previsible en el comentario jocoso que abría la cadena de sátiras e ironías: "más valdrá quien más engañe".

La joven revisa los memoriales que le acerca Beltrán y pasa revista a los pretendientes a los que procede a descartar (II, 969-73, 1773-939 vv.). Los siete candidatos desestimados cubren la gama de tipos cortesanos. Don Juan de Vivero, joven gallego, noble y rico, es rechazado por jugador; don Juan de Guzmán, por su hinchada prosa gongorina; don Gómez de Toledo, caballero de Calatrava, por su demasiada edad; un señor apellidado Hurtado de Mendoza, pobre, con esperanzas de heredar una gran fortuna y pretendiente a un virreinato, por su temperamento colérico; don Alonso Pacheco, rechazado porque, si bien ya le han hecho merced de un hábito, la prueba de limpieza de sangre no lo ha favorecido, y el hábito no ha salido aún; don Guillén de Aragón aficionado al canto y a la poesía, cuyo caso queda pendiente porque trae pleito sobre la sucesión a un condado; don Marcos de Herrera, rechazado al parecer porque "Don Marcos y Don Pablo, Don Pascual y Don Tadeo, / Don Simón, Don Gil, Don Lucas", suenan a nombres judíos; el conde don Juan, rico andaluz que, como Arnesto de *La industria y la suerte*, se ocupa en negocios mercantiles, rechazado por ser viudo, y no por ser mujeriego, impuntual mal pagador:

DOÑA INÉS:	Dicen que es dado a las mujeres Condición que muda el tiempo casará y amansará al-yugo-del-casamiento.	1925
BELTRÁN:	No es puntual.	
DOÑA INÉS:	Es señor.	
BELTRÁN:	Mal pagador.	
DOÑA INÉS:	Caballero.	

(II, 973, 1923-28 vv.).

La dama confía en que el tiempo lo "amansará" gracias al "yugo del casamiento", volviendo a la sátira misógina, que está resignificada y renovada al ser la propia aspirante quien desmerezca la institución matrimonial que subyace a la selección y a la evaluación de los memoriales. Inés en su espacio de poder, la sala de su casa, en posesión de los

## COMEDIA URBANA EN RUIZ DE ALARCÓN

papeles muta su discurso y enuncia casi desde un lugar masculino las impugnaciones propias de las víctimas del sexo opuesto.

Las dos faltas finales enunciadas en versos esticomícticos por Beltrán y complementadas por las respuestas de Inés generan un juicio de valor universal: todos los grandes señores son impuntuales, todos los caballeros son malos pagadores. El mundo cortesano y su inconducta son retratados partiendo de dos defectos que se focalizan en faltas que automáticamente son asociadas con tipos sociales propios de Madrid y del espacio del poder.

En el acto III, se casan Inés y el marqués, aunque sorprendentemente la joven se inclinara por el conde. Dicho noble demuestra su altura y conducta honrada al señalarle a la joven que su elección solo está motivada por la invención de las mentiras que achacaban al marqués supuestos defectos. Los amigos nobles terminan tal como ha notado Carmen Olga Brenes erigiéndose en un modelo (1960: 97).

### 3.3. Conclusiones

Los fragmentos satíricos aparecen claramente en función de la trama dramática y su referente. No solo tiñen ciertos pasajes y conflictos sino que sirven para caracterizar a los personajes participantes del conflicto enredo sino que se proyectan inevitablemente al público asistente al corral ya que la inmediatez de la recepción del género teatral hace que se vehiculice con mucha claridad qué valores se buscan rescatar y qué vicios condenar.

Nuestro análisis se enfocó a relevar el peso de dichos pasajes en la estructura de las comedias, a estudiar qué personaje los enuncia y cuál es su peso en la trama. Como así también se registraron qué tipos sociales son satirizados, qué vicios son atacados, qué costumbres burladas y cuál es su andamiaje retórico. Nos propusimos superar la mera catalogación y estudiamos la relación semántica, estilística e ideológica presente en dicha elección.

La primera obra que analizáramos, *El desdichado en fingir* apenas contiene tres pasajes satíricos en voz de los criados Tristán y Sancho, sin embargo, a pesar de la poca presencia ya sientan los lineamientos de las obras restantes en cuanto a los blancos elegidos, a quienes enuncian, al patrón métrico y las figuras retóricas puestas en juego.

Los ataques están dirigidos al poder del dinero, a la maledicencia y al oficio del médico. En los tres casos la redondilla es el metro elegido y los recursos de estilo (elipsis, analogía, hipérbole) trabajan en el plano de la significación ya que la recepción y decodificación de la sátira es esencial contar con la competencia cultural y lingüística correspondiente.

En la siguiente obra, *La industria y la suerte*, se amplían considerablemente las intervenciones de corte satírico concentrándose en el primer y en el segundo acto. Los agentes enunciadores son Jimeno y Sancho, dos criados y como una curiosidad también contamos con un pasaje en boca de don Beltrán, anciano. La mayor cantidad se concentran en la figura del gracioso Jimeno que es el cómplice de Arnesto, el comerciante condenado, a pesar de su poder, a ver fracasar sus "industriosas" estrategias. Por lo tanto las críticas dirigidas al poder de la riqueza, la falta de arrojo y se vuelven hacia la figura de

## PERSONAJES URBANOS EN RUIZ DE ALARCÓN

su señor. El costumbrismo asoma en el paseo imaginario que realiza Jimeno en coche por la calle Mayor y el único caso de un ataque *ad hominem* está dirigido a Lope cuya figura se asocia al vicio de la fanfarronería. El verso privilegiado es el octosílabo: se usan redondillas, quintillas y romance. La inclusión de estos pasajes satíricos mayormente se llevan a cabo en intercambios que no incluyen más de dos personajes, al respecto es relevante citar a Anne Ubersfeld quien en su obra, *El diálogo teatral*, observa:

En el teatro, la paradoja del diálogo entre dos locutores es que siempre se habla delante de un testigo, delante de ese *él* imposible pero presente, que es también como el coro de la ciudad. El diálogo en el teatro es siempre un "diálogo a tres voces". (...) ¿Cuál es la función del espectador en el intercambio hablado por los locutores en escena? Para el escritor, lo vimos, el espectador es el destinatario soñado, pero también el destinatario real, con la inevitable separación entre uno y otro. (...) O bien es la figura de la colectividad (es el caso general en la tragedia) y, por consiguiente, de los valores que la fundan; el espectador se transforma entonces en el moderno sucedáneo del antiguo coro. (2004: 27).

En estos diálogos mayormente el destinatario es el público que comparte, si bien no estamos frente a tragedias, el sistema de valores y este elemento es esencial para entender las implicancias y complicidades que se generan con el público.

En *El semejante a sí mismo* los blancos de la sátira se amplían y se empieza a trabajar con la confección de galerías en las que desfilan series de personajes risibles por sus vicios o sus actitudes. Así el gracioso, Sancho, mediante el uso de la lítote hace desfilar ante los ojos de don Juan a la mujer pedigüeña, al comerciante toledano, al calvo, a la doncellita que ambiciona el casamiento, a la mujer fea que se descuenta años ... Lo que comparten todos estos personajes es su condición de ser habitantes de la ciudad, de deambular por sus calles con sus miserias y defectos físicos y espirituales auestas. Otra vez vuelve un comentario metateatral y satírico, cuando ya don Juan, cansado de las intromisiones de su criado le señala que su conducta es la del lacayo de comedia. En el segundo acto se concentran la mayor parte de los pasajes satíricos que reiteran tópicos como el de la mujer pedigüeña, el poder del dinero y la que se dirige al oficio del médico. Sin embargo, dos fragmentos concitaron oportunamente nuestra atención: en uno se usa el término "satírico" para referirse a Sancho y el otro retoma una estrategia discursiva

## PERSONAJES URBANOS EN RUIZ DE ALARCÓN

presente en otras manifestaciones satíricas como lo es plantear un “mundo al revés” que facilita el desfile de personajes que rápidamente se convierten en blanco. Por lo tanto las figuras retóricas que predominan son aquellas que permiten trabajar con el plano semántico de la lengua: las metáforas, las antítesis, las dilogías. En menor medida también el uso de preguntas retóricas y las derivaciones buscan reforzar en muchos casos los conceptos vertidos. Tal como oportunamente se señalara, también en esta comedia es indiscutible el predominio del verso octosílabo y los pasajes relevados mayormente están escritos en redondillas con una mínima presencia del romance. En esta obra los comentarios satíricos aparecen a lo largo de los tres actos, modalidad que se va a mantener constante al menos en la mayoría del corpus a excepción de *Las paredes oyen* y *El examen de maridos*.

En *Las paredes oyen*, la mayor parte de los comentarios satíricos están en la boca de Beltrán, el fiel criado de don Juan. Su primera intervención condena el vicio de la murmuración que va a ser central en esta comedia para condenar a Mendo, el rival del poco agraciado protagonista. Otros temas recurrentes asociados con la circulación de los personajes por el ámbito urbano son: el poder del dinero, el pedigüño, la sátira de oficios (el mercader), la sátira costumbrista (el juego de pelota y la actividad de la cacería). La fiesta de San Juan permite que otra vez se recurra a la presentación de una galería de personajes urbanos con sus defectos. En esta comedia también contamos con un comentario satírico de tipo metateatral que cuestiona en primer término la progresiva “cristalización” del ataque a los calvos. También encontramos otro ataque dirigido a la figura de Lope de Vega en la boca de Celia, criada doña Ana, que condena la liviandad de las mujeres en la comedia que recurren al disfraz varonil aludiendo en particular a *Los donaires de Matico*. Del mismo modo que don Juan en *El semejante a sí mismo* le recriminaba a su criado su costumbre de satirizar, aquí se produce una situación análoga en la que es doña Ana la que interroga retóricamente (“¿satirizas?”) a Beltrán para reconvenirlo.

En *Mudarse por mejorarse* también contamos con un criado, Redondo, encargado de volver una vez más sobre el tópico de la mujer pedigüña y asimilar, con un comentario

## PERSONAJES URBANOS EN RUIZ DE ALARCÓN

metateatral, al criado de comedia con la figura del ministro novato que es discreto a la hora de guardar un secreto porque recién se inicia en su cargo. La curiosidad de esta comedia, con relación a sus pasajes satíricos, reside en que ataca a una costumbre arraigada en los espectadores más díscolos del corral, los mosqueteros, que solían silbar si la obra no era de su agrado. La sátira *ad hominem* reaparece pero su blanco es Suárez de Figueroa que termina convirtiéndose por antonomasia en el sinónimo de la maledicencia.

La obra que contiene la menor cantidad de pasajes satíricos es *Los empeños de un engaño* y están en su totalidad concentrados en el tercer acto a partir del verso 2100, es decir, próximos al desenlace de la obra. Como en otras ocasiones ya relevadas, es Campana, un gracioso, quien enumera en un deseo de larga vida, en apenas siete versos, algunos blancos que se aferran a sus prerrogativas: la institución del casamiento, el hidalgo montañés, el ministro cansado. Tal vez como lo sugiriéramos, la complejidad de la trama dramática que obliga a abundantes recapitulaciones, no deja mayores oportunidades para la inserción o participación de los agentes cómicos.

Sorprendentemente, *La verdad sospechosa*, al ser comparada con las obras antecedentes y posteriores contiene apenas tres pasajes satíricos, dos en el primer acto y uno en el segundo. Sus enunciadores, Tristán, el criado del mentiroso don García y Beltrán su padre no hacen más que volver sobre otros tópicos anteriormente mencionados: la corte como el espacio de la mentira, la sátira costumbrista a partir del uso de la golilla y otras prendas, la misoginia representada en la inconducta femenina. Estimamos que tal concentración y brevedad se deben a que en realidad el recorrido del protagonista, García, no es otra cosa que un viaje signado por la mentira que genera el conflicto dramático, la confusión y que finalmente lo convierte en víctima de su propio enredo. En consecuencia, la comedia en sí, terminaría proyectándose al corpus y al sistema aurisecular como un dispositivo satírico *per se* ya que el mentiroso no hace más que desnudar el mecanismo del enredo, confrontarlo con el orden imperante y sufrir las consecuencias de su propio discurso.

Las dos últimas comedias del corpus no muestran mayores innovaciones que las antecesoras. *Todo es ventura* cuenta con abundantes pasajes que se presentan una

## PERSONAJES URBANOS EN RUIZ DE ALARCÓN

concentración de pasajes satíricos a lo largo del primer acto hasta ir disminuyendo paulatinamente hasta el tercero. Los criados de los protagonistas vuelven a atacar a las mujeres, a la corte, al poderoso, al maledicente, a los silbos en la comedia, a los calvos y a los cornudos e incluye un pasaje metateatral dedicado a la codicia de las criadas.

En *El examen de maridos* sucede un fenómeno similar al de *La verdad sospechosa*: los pasajes son reducidos, se concentran en los dos primeros actos y están mayormente en la boca de Beltrán el asistente de la protagonista, Inés. Los blancos vuelven a ser la hipocresía, las mujeres chismosas, la sátira costumbrista que ataca al uso de las fuentes. Tal como en el caso del derrotero de don García, la propuesta de doña Inés desnuda y satiriza un socorrido recurso del enredo: el desfile y la competencia de los galanes. Paradójicamente, tal como García que busca insertarse en la corte en base a las mentiras y la apariencia; Inés inútilmente busca desarticular el mecanismo del cortejo, imponiendo el del examen para terminar siendo víctima de su propia estrategia ya que los informes que le lleguen de su verdadero amor, son fraguados por una rival que no se resigna. Por lo tanto, tanto Inés como García se convierten, involuntariamente, en agentes satirizables y terminan por desnudar con sus conductas y ambiciones los mecanismos cada vez más complejos del juego de la comedia.

¿Por qué las comedias urbanas concentran dentro de la totalidad de la obra alarconiana la mayor cantidad de pasajes satíricos? En parte la respuesta parece darla Ellen Claydon en su libro *Juan Ruiz de Alarcón: baroque dramatist* (1970):

The enredo action is characteristic of Alarcón's urban comedies because in the light of verisimilitude, it shows the interaction of many people living in a semi-intimate atmosphere ; philosophically, it becomes the proper framework for a world in which the great moral issues encompassing infinity and eternity have been reduced to less important moral problems involving the relationship among human beings, and aesthetically, because these two circumstances produced a taste for confusion and tension, as well as for the sense of relief produced by the clarification of the engaño. It is interesting to compare the use of engaño in the tragicomedies with enredo (a chain reaction of engaños amounting to a continuous action) in the dramas of social comedy. (1970: 113).

## PERSONAJES URBANOS EN RUIZ DE ALARCÓN

La necesidad de crear una atmósfera verosímil para situar el desarrollo tan complejo en cuanto a la interacción y las relaciones que se establecen entre los personajes, lleva a la presencia de los pasajes satíricos de corte costumbrista señalados como así también la recurrencia en los retratos espirituales de los habitantes del entorno urbano y sus tipificaciones surgen una y otra vez. Del mismo modo nos resulta interesante notar que los comentarios metateatrales, ya sea para desnudar estrategias propias de los personajes como así también las conductas de los espectadores del corral de comedias vuelve una y otra vez proyectándose al interior del armado intradramático y también como un guiño para el espectador.

En su gran mayoría quienes enuncian los pasajes satíricos, son los personajes que en estos juegos amorosos son los que menos tienen para perder: el gracioso, el criado, el criado que está en condiciones de tomar distancia de su señor, de especular en torno a las conductas de ese mundo de damas y caballeros urbanos, cuya lealtad puede ser cooptada por el mejor postor. No necesariamente como se ha visto en el análisis hecho de forma pormenorizada en el apartado anterior, el ataque está unido a una intención moralizante, en realidad el ataque se proyecta al interior de la obra y al referente externo que cuenta con la aprobación social ya que se condenan unánimemente los vicios de las figuras retratadas, de sus conductas y costumbres.

Las figuras retóricas que construyen mayormente estos pasajes trabajan en el plano semántico y no presentan gran complejidad, su efecto más que nada reside en hacer reconocibles y ridículos a los blancos de la sátira. En consecuencia, se trabaja con metáforas, antítesis, en menor medida con imágenes sensoriales visuales, y en un plano ya de juegos lingüísticos contamos con dilogías y derivaciones.

En cuanto al uso métrico, oportunamente señalábamos, que Ruiz de Alarcón, no presenta grandes experimentaciones o variaciones, mayormente todos los pasajes cuentan con el octosílabo como metro básico y mayormente se desarrollan en redondillas, apenas seguido por el romance.



## CAPÍTULO IV

### Comedia heroica en Ruiz de Alarcón

#### 4.0. Introducción.

En la construcción y defensa del esquema de valores sociales y del proyecto político de los primeros años del gobierno de Felipe IV junto al conde duque de Olivares, surge un corpus de obras que en el registro de la presencia de elementos satíricos en la dramaturgia de nuestro autor han concitado la atención de la crítica que las ha catalogado, adoptando criterios taxonómicos distintos, como “heroicas”, “morales” y “trágicas”: *Los favores del mundo*, *La amistad castigada*, *El tejedor de Segovia*, *Los pechos privilegiados*, *Ganar amigos*, *El dueño de las estrellas*, *La crueldad por el honor*.

Como anteriormente señaláramos, los enfoques críticos no logran definir a qué subgénero pertenecerían estas comedias y se han inclinado por agruparlas siguiendo un criterio temático. Antonio Castro Leal en *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra* las clasifica bajo el sintagma “comedia heroica” y atribuye el surgimiento de esta modalidad dramática a los cambios políticos que antes apuntáramos:

Pueden haber concurrido a ello, separada o conjuntamente, los cambios políticos de España a partir de la caída del Duque de Lerma, o el progreso natural de la comedia hacia campos más amplios –que se puede señalar en la obra del propio Lope de Vega-, o el deseo de Alarcón de tocar temas de mayor sentido humano que los conflictos convencionales de amor, honra y celos. Este tercer período se puede fijar de 1619 a 1622 y comprende obras como *Los pechos privilegiados*, *La crueldad por el honor*, *El dueño de las estrellas*, *Siempre ayuda la verdad* y *El tejedor de Segovia*. (1943: 74).

Sin embargo, dentro de su corpus decide excluir a *Ganar amigos*, ya que según su sistema cronológico-temático no entraría en lo que él llama “tercera etapa” de la producción alarconiana e incluye una obra de las consideradas dudosas: *Siempre ayuda la verdad*. Serafín González en *La búsqueda del centro: los avatares del protagonista en la comedia alarconiana* (2008) sigue dicho enfoque y propone un análisis partiendo del personaje central de las obras.

Lola Josa en su libro, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón* (2002: 111), elige otra etiqueta para el mismo criterio temático y habla de “dramas políticos”: *Ganar*

*amigos, La amistad castigada, Los pechos privilegiados* y agrega como “drama de honor” a *El tejedor de Segovia*. Dos años más tarde en un artículo aparecido en la revista *Theatralia*, “Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia” amplía el corpus de su última categoría –drama de honor- agregando *La crueldad por el honor* (2004: 217).

Jules Whicker en *The plays of Juan Ruiz de Alarcón* (2003) propone otra clasificación, también ya existente y atendiendo al sistema de personajes: “comedias de privados”. Su hipótesis de lectura se basa en el relevamiento del elenco de los personajes de dichas obras, así todas aquellas que incluyan a la alta nobleza (príncipes reinando y reyes) entran en la categorización propuesta (2003: 172). En consecuencia, el corpus crece y termina por incorporar obras de diversos períodos y temáticas como *La manganilla de Melilla*, por citar un caso y no ayuda a ordenar o al menos a plantear un criterio de clasificación que establezca con mayor claridad las líneas temáticas, semánticas y dramáticas de Ruiz de Alarcón, tal como ha ocurrido con sus comedias urbanas.

Teresa Ferrer Valls propuso una interesante aproximación a los “dramas de privanza” en su artículo “El juego del poder: los dramas de la privanza”. Si bien parte de un corpus de obras de Lope de Vega, las conclusiones a las que arriba han resultado muy productivas e interesantes a la hora de revisar nuestra serie de Ruiz de Alarcón. Para que una comedia pueda ser efectivamente considerada como de privanza, el conflicto entre el noble y su privado debe ser inequívocamente central, es decir, los elementos intradramáticos de la obra en cuestión deben atender “más al conflicto dramático que plantea la pieza, y que debe situarse en el eje central y no limitarse a ser un conflicto colateral o secundario.” (2004: 24).

Por último queremos detenernos en las apreciaciones que Maria Grazia Profeti propone a la hora de caracterizar a la “comedia heroica”:

La razón fundamental del interés de la comedia heroica es que en efecto el argumento histórico especialmente de historia clásica, puede preciar de un fin didáctico; aparece por lo tanto “moral” y “docto”, capaz de elevar al auditorio, de enseñar. (2000: 111).

En el corpus estudiado pudimos comprobar que los protagonistas son sometidos a la prueba de mantenerse leales a sus valores y a sus señores, a pesar de las

conspiraciones y obstáculos que se ven obligados a superar. En estas tragicomedias el conflicto amoroso está protagonizado por personajes elevados que conlleva la confrontación entre la esfera de lo público, lo político y lo privado.

John H. Elliot en su clásica obra, *España y su mundo: 1500-1700*, señalaba que el principal objetivo del conde-duque de Olivares en sus años junto a Felipe IV (1621-43) fue:

... restituir España, y en especial Castilla, a la grandeza de que había gozado bajo Carlos V y Felipe II. A su entender, los logros de los monarcas españoles del siglo XVI se habían visto socavados por la ineptitud y corrupción del régimen anterior al suyo, el del duque de Lerma y de su hijo y sucesor, el duque de Uceda" (1990: 203-4).

El intento reformista de Olivares con el apoyo de Juan Ruiz de Alarcón y tal como señala José Montero Reguera en su artículo, "Nobleza, mentira y reformación de costumbres (sobre el sentido de *La verdad sospechosa*)", al referirse al proyecto dramático del letrado, admite ser leído "como vehículo difusor del código de conducta nobiliaria que se quería imponer en los primeros años del gobierno de Olivares y, al tiempo, se mostraba en franca sintonía con el ambiente de reformación de costumbres que caracterizó el primer tercio del siglo XVII" (2004: 1012).

#### **4.1. Delimitación del corpus alarconiano: datación y características.**

Para la datación de las obras hemos seguido el cotejo propuesto en el prólogo de *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, (1988) en el que Oleza y Ferrer hacen una minuciosa confrontación de los datos recabados en la edición, ya clásica, de Millares-Carlo, el estudio métrico de Bruerton y las apreciaciones de Castro Leal en sus trabajos.

A pesar de las discrepancias registradas en determinadas dataciones de las obras revisadas, tenemos los casos de aquellas en las que los teóricos y estudiosos coinciden sin mayores discrepancias: *Los favores del mundo* (1616-17), *Ganar amigos* (1617?-18?), *La amistad castigada* (1621), *El tejedor de Segovia* (1619-22), *Los pechos privilegiados* (1620?-25?), *El dueño de las estrellas* (1620-23?), *La crueldad por el honor* (1621-22?).

En el siguiente apartado daremos cuenta del cruce de dichas coordenadas ideológicas e históricas en el análisis y relevamiento de los fragmentos satíricos del corpus oportunamente seleccionado y descripto.

## 4.2. Funcionalidad de los elementos satíricos en la comedia heroica.

Tal como señaláramos en las páginas precedentes, en las obras analizadas se hacen evidentes que los pasajes satíricos de este corpus reflejan la preocupación, cada vez más acuciante en el universo dramático, por la evocación de un pasado glorioso y de un sistema de valores que en la España de Felipe IV parecía cada vez más alejado y remoto.

En el derrotero de los protagonistas se ponen a prueba su templanza y cualidades para enfrentar situaciones que no solo involucran intereses personales sino que comprometen directamente la suerte del reino y de sus súbditos.

### 4.2.1. Los favores del mundo: fuego de Dios en amores / y privanzas en Madrid.

*Los favores del mundo*, considerada por Millares Carlo una comedia de transición entre la de caracteres y la heroica (1947: I, 63) está ambientada en la España medieval, en Madrid durante el año 1448 y tiene como protagonista según hace constar el anotador y prologuista a un personaje histórico: Garci Ruiz de Alarcón. Se sabe que fue hijo de Fernán Martínez Ruiz de Alarcón. Tanto Hartzenbusch (1952: XVII) como Fernández Guerra (1871: 457) coinciden en señalar que la acción toma lugar durante el reinado de Juan II, padre de Enrique IV.

Si bien las observaciones de los críticos tienden a señalar las inexactitudes e infidelidades históricas en las que incurre el dramaturgo, es importante notar que la acción dramática está ambientada en la lejana Castilla medieval, contemplada muchas veces desde el siglo XVII con nostalgia como el reflejo de una grandeza y reservorio moral que día a día contrastaba con un presente cada vez más decadente y corrupto.

El primer acto se abre con la llegada de nuestro héroe, García Ruiz de Alarcón, en compañía de su servidor, Hernando, a la ciudad de Madrid. El noble hace seis años que falta de la corte y alaba la belleza de la ciudad lo que da pie que en compañía de su servidor brinden un decorado verbal que permite la introducción de un extenso pasaje satírico cuyo blanco es la mezquindad e interés femeninos estableciendo una analogía con la arquitectura de las casas que contemplan:

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

HERNANDO: ¡Hermosas casas!  
GARCÍA: Lucidas;  
no tan fuertes como bellas. 10  
HERNANDO: Aquí las mujeres y ellas  
son en eso parecidas.  
GARCÍA: Que edifiquen al revés  
mayor novedad me ha hecho,  
que primero hacen el techo, 15  
y las paredes después.

Los cinco primeros versos se enfocan en establecer la mencionada analogía, si bien García nota a partir de la exclamación retórica y personificación de las casas que hace Hernando -“¡Hermosas casas!”- que son “lucidas” pero no “fuertes” siguiendo con la prosopopeya. Este recurso permite que el criado introduzca una cuasi comparación entre la edificación y la conducta femenina y por lo tanto trace una analogía ingeniosa:

HERNANDO: Lo mismo, señor, verás  
en la mujer, que adereza,  
al vestirse, la cabeza  
primero que lo demás. 20  
GARCÍA: Bizarras las damas son.

Lo interesante es la observación de García con respecto a las técnicas para edificar de la época, cuyo referente queda bastante esquivo al referir que primero las casas son comenzadas por el techo y se continúan por las paredes. Lo que da pie a la segunda analogía en la que Hernando destaca que la mujer lo primero que “adereza” es la cabeza. Sin embargo, su señor se detiene en la bizarría de las damas.

HERNANDO: Diestras pudieras decir  
en la herida del pedir,  
que es su primera intención.  
Cifrase, si has advertido, 25  
en la de mejor sujeto,  
toda la gala en el peto,  
toda la gracia en el pido.

El criado no se da por vencido y lo corrige “Diestras pudieras decir” para ahora marcar el tercer punto de este retrato físico-moral, destacando a través de la metáfora su mayor habilidad: “la herida del pedir / que es su primera intención”.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Implícitamente así como nuestro noble es hábil, tal como los de su estamento en el manejo de la espada, las damas también por elipsis saben combatir y herir mortalmente la economía o la bolsa de su víctima al pedir. Y para mal de males, su calidad de pedigüañas no se oculta ya que el obtener el beneficio material es su primera intención. Se completa esta idea del pedido beligerante en el paralelismo sintáctico que se construye en “toda la gala en el peto / toda la gracia en el pido”. Toda la elegancia y la sensualidad femenina se presenta mediante la metonimia en el pecho, que es aludido metafóricamente a través de la palabra “peto” que era la protección de la armadura que cubría dicha parte del cuerpo. La seducción, la gracia de la dama se cifra en sus requerimientos materiales, es decir en el “pido”. Las palabras de cierre trabajan con la similitud de los sonidos, es decir, con la metátesis.

Tanto la intención crüel sólo a este fin enderezan, que si el "Padre nuestro" rezan, es porque piden con él. Hoy a la mozuela roja que en nuestra esquina verás, dije al pasar, "¿Cómo estás?, Y respondió, "Para aloja."	30      35
--	------------------------------

(I, 69-70, 9-37 vv.).

La siguiente redondilla es aún más aguda en los conceptos vertidos acerca de esta conducta, ahora es una “intención cruel”, por hipálage se traslada la crueldad de la dama a su pedir, y es el único fin que ellas parecen perseguir. Y el remate hilarante pero no por ello menos feroz: “si el Padre nuestro rezan, / es porque piden con él”, deja al descubierto que ni la religiosidad parece detener las aspiraciones materiales de las jóvenes. Por lo tanto, el rezo queda asociado al pedir material y así las damas se transforman en cuasi herejes. Para terminar de ilustrar estas observaciones brinda a modo de corolario un ejemplo sacado de su propia experiencia: del encuentro con una mozuela pelirroja que ante la pregunta formal sobre su estado respondió de forma automática con el pedido de una bebida refrescante: “para aloja”.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Mientras continúan con su paseo, el joven recuerda que el real objetivo de su viaje es buscar vengarse de un agravio sufrido, lo que lo lleva, en un recurso típico de la comedia a brindarnos en detalle su protohistoria que está estrechamente vinculada a la lucha contra los moros y que aquilata así su valía. El nombre del ofensor se revela: don Juan. En este diálogo, Hernando intenta disuadir a su señor de que siga atormentándose por lo sucedido y le sugiere:

HERNANDO:	Diviértete, considera	85
	cómo está en caniculares	
	con ser pobre Manzanares,	
	tan honrada su ribera,	
	que de él dijo una señora,	
	cuyo saber he envidiado,	90
	que es, por lo pobre y honrado,	
	hidalgo de los de agora.	

(I, 71, 85-92 vv.).

El Manzanares aparece personificado a partir del adjetivo “pobre” al igual que su ribera calificada de “honrada”. Tal como señala Millares Carlo en su nota a este verso: “Las alusiones de los escritores españoles y de los viajeros de otros países que visitaron la corte hispana en el siglo XVII a la exigua cantidad de agua del río madrileño en verano constituyen un lugar común” (1947: I, 879-80).

Inmediatamente resuena el refrán “pobre pero honrado” y se nos confirma con el microrrelato de la señora que lo asimila al hidalgo de “agora”. García es un hidalgo, es por transitividad el Manzanares, pobre y honrado. La observación sobre el estamento de la hidalguía no está dicha directamente por Hernando ya que sería un ataque a la condición de su señor que ha llegado a la corte para vengar un agravio. En consecuencia, está puesta en la boca una señora y el efecto que se consigue es interesante ya que se traslada el juicio desfavorable y jocoso a la voz femenina, lo que le resta autoridad ya que como se expresara en los versos antecedentes, la dama está siempre atenta como veremos más adelante a las riquezas de los jóvenes transeúntes que pasean por la costanera del río. Así, un fragmento de inequívoco contenido satírico costumbrista nos plantea un retrato espiritual del protagonista que será su patrón de conducta a lo largo de la obra.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Cuando logra dar con su rival, García manda a Hernando a espiar la conducta de don Juan quien a su vez en una escena espejada se halla espiando, enviado por el rey, a Anarda y a Julia. La primera de las jóvenes que se sabe en un espacio abierto y pausible de ser cuestionada por su conducta, afirma que no sube a saludar al coche del rey por resguardar su honor. Don Juan le cuestiona su rigor y en una vuelta de tuerca sorpresiva se produce accidentalmente el encuentro con García que decide defender a la dama. Esto da pie al enfrentamiento entre el agraviado y el ofensor. Don Juan es vencido y cuando García se dispone a ultimarle, cambia de idea y termina por perdonarle la vida ya que nuestro personaje reconoce que su victoria mayor ha sido vencerse a sí mismo (I, 75, 192-6 vv).

La dama se siente particularmente molesta con el joven ya que considera que la actitud del desconocido –quien la involucrara en un duelo en público, en pleno paseo- ha puesto en entredicho su conducta, su honra. Por lo tanto, cuando García se acerque a cortejarla la dura respuesta no se hace esperar:

ANARDA:	Vanas las lisonjas son, cuando con lo que intentastes, de ningún modo guardastes el decoro a mi opinión. ¿Qué dijeran los que están buscando que murmurar, viendo a mi lado matar un hombre como don Juan?	225
---------	---	-----

(I, 76, 221-8 vv.).

El enojo de la joven se anticipa a las murmuraciones de las que hubiera podido ser víctima si don Juan moría a manos del hidalgo. Mientras tanto un allegado al príncipe, Gerardo, informa que el noble desea ver a los jóvenes involucrados en el fallido duelo. García antes de partir le encomienda a su criado que averigüe la identidad de las jóvenes. Anarda ahora se finge enojada y le confiesa a Julia que se siente enamorada del forastero.

Al observar a Hernando, cuando está por partir lo llama, “caballero” lo que dispara la reflexión jocosa del servidor:



COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

HERNANDO:	Extrañé la nueva forma, cuando me vi caballero, si bien no soy el primero que en la corte se trasforma. Mas son vanas intenciones cuando con pobreza lidio que es el dinero el Ovidio de tales trasformaciones. Pero si puedo serviros, dama, sin ser caballero, mandadme.	325           330
-----------	--	--

El criado en los primeros versos se confiesa sorprendido de la nueva etiqueta recibida y comenta que “no soy el primero / que en la corte se transforma”. Por lo tanto, asoma ya el tópico de las apariencias falsas en el mundo de la corte y si bien él reconoce lidiar con la pobreza, afirma que “es el dinero el Ovidio / de tales transformaciones”. Así mediante la personificación del dinero y su asociación con el poeta latino, autor de las *Metamorfosis*, puede obrarse semejante cambio. La antonomasia que sugiere en dicho verso, indefectiblemente trabaja con el poder transformador de la riqueza. Ni bien Anarda intervenga en el intercambio el diálogo dará un giro predecible:

ANARDA:	Pediros quiero ...	335
HERNANDO:	Pues bien podéis despediros. ¿Para pedirme, decid, sólo me llamáis las dos? Animosas sois, por Dios, las mujeres de Madrid. Que pida la que se ve de mí rogada y querida, ¡vaya! Mi amor la convida, y pues pido, es bien que dé. Que la mujer que hablo yo en la iglesia, tienda o calle, me pida, ¡vaya!, el hablalle ya por ocasión tomó. Mas, ¡llamarme, hacerme andar, y luego pedirme! ¿Es cosa el dar tan apetitosa, que he de andar yo para dar?	340           345       350

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

La joven pronuncia “pediros quiero”, el acto de habla nos remite a la reflexión hecha por el gracioso sobre la base de la mujer pedigüeña en los versos precedentes y dispara su acalorada reacción. Califica a las mujeres de Madrid de “animosas” y desarrolla en qué situaciones toleraría verse requerido. Las ocasiones que ameritan una respuesta positiva son aquellas a las que el criado haya rogado y querido, a las que haya hablado en la iglesia, tienda o calle. En consecuencia, tenemos una gradación que vuelve sobre los versos antecedentes, de la mujer que tiene el mayor derecho a pedir por ser depositaria del amor a las que ocasionalmente pueda cruzar en espacios abiertos y públicos. Hiperbólicamente Hernando asume que el solo dirigirles la palabra ya habilita el pedido. Ante la respuesta brindada Anarda no se da por vencida e intenta modalizar su acto de pedir, tratando de minimizar el supuesto “precio” de su requerimiento:

ANARDA:	Lo que pediros intento, sólo hablar ha de costaros.	
HERNANDO:	De eso bien me atrevo a daros cuanto os pinte el pensamiento.	355
ANARDA:	Oíd, pues.	
HERNANDO:	Decid, señora.	
ANARDA:	Que me digáis sólo quiero quién es aquel forastero que al oído os habló agora.	360
HERNANDO:	Con que vos, señora mía, antes quién sois me digáis, os lo diré; y no tengáis lo que os pido a grosería, porque sin saber a quién, decir quién es no conviene puesto que enemigos tiene.	365

La insistencia de la dama permite esbozar un interesante retrato psicológico del personaje. Su insistencia, el tomar la iniciativa al seguir a Hernando, la muestra como una mujer atrevida y dispuesta a todo para lograr sus objetivos. Este segundo intento contrasta con la reserva de Hernando que se decide a preservar la identidad de su señor para evitar exponerlo a mayores peligros. La prudencia del criado asombra a la joven:

ANARDA:	¡Qué cauto sois!
HERNANDO:	Hago bien;

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

	que en la corte es menester con este cuidado andar; que nadie llega a besar sin intento de morder.	370
ANARDA:	Si así ha de ser, yo me llamo doña Lucrecia Chacón.	
HERNANDO:	García Ruiz de Alarcón es el nombre de mi amo.	375

La reserva de Hernando tiene como blanco la corte y las conductas que allí se generan: “que nadie llega a besar / sin intento de moder”. Es decir, se vuelve sobre el tema de la apariencia, de las conductas hipócritas que en realidad ocultan otra intencionalidad tal como lo deja entrever el uso del verboide “morder” que trabaja con la idea de la ferocidad y de una lucha cuasi animal por el poder. Planteados los versos a modo de máxima o refrán se extienden de forma general dicha conducta a todo aquel que habite la corte y su espacio. Finalmente, el criado rompe su propia palabra y revela el nombre de su amo. La observación se comprueba inmediatamente en la mentira de la joven que elige ocultar su identidad dando un nombre falso.

ANARDA:	¿Es caballero?	
HERNANDO:	¿Tan mal os informa su apellido? La Mancha no lo ha tenido más antiguo y principal. Y sin el nombre, el sujeto os pudiera haber mostrado su calidad.	380
ANARDA:	¿Es casado?	
HERNANDO:	No, sino hombre muy discreto.	

(I, 79-80, 325-84 vv.).

Anarda no parece percibir las resonancias aristocráticas de los apellidos del hidalgo lo que muestra su ignorancia y además su interés: “¿es caballero?”. La pregunta a modo de respuesta y la mención de la región de La Mancha son credenciales suficientes para Hernando.

La siguiente pregunta muestra más claramente su intención cuando inquiriere por el estado civil lo que genera una última intervención de tono satírico por parte del

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

interpelado: “no, sino hombre muy discreto”. La discreción se une a la soltería e implícitamente tiñe de una connotación negativa al matrimonio. El diálogo se continúa desarrollando con unas intervenciones en aparte de Julia que le pide mayor prudencia a su señora. La tercera pregunta no se hace esperar:

ANARDA:	¿Es rico?	
HERNANDO:	¡Gracias a Dios que llegamos al lugar!	390
	Si queríades preguntar sólo ese punto las dos, ¿qué sirve parola vana y hablar de falso primero?	
	Bien sé que apunta al dinero toda aguja cortesana	395

(I, 81, 389-96 vv.).

El irónico agradecimiento de Hernando busca desnudar la falsedad de sus interlocutoras que son acusadas de tener un discurso falso: “parola vana”, “hablar de falso”. Lo que le permite acuñar la metáfora que muestra una vez más el interés material de las damas unida al ámbito de la corte: “bien sé que apunta al dinero / toda aguja cortesana”.

Versos más adelante, el intercambio satírico entre Anarda y el servidor continúa al inquirir la joven por el nombre completo de su interlocutor:

HERNANDO:	Hernando es mi nombre.	425
ANARDA:	¿De qué?	
HERNANDO:	Hernando, cerrilmente, que no le sirve al sirviente más que el nombre el sobrenombre.	
ANARDA:	Mucho tu modo me obliga. Gusto me ha dado tu humor.	430
HERNANDO:	Eso, hablando a lo señor...	
ANARDA:	Dile, Julia, que nos siga, como que sale de ti.	
JULIA:	(Tu mismo fuego me abrasa.) Aparte Ven a saber nuestra casa, que he de hablarte.	435

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

El criado, jocosamente, comenta que lo que más le sirve es el “sobrenombre” lo que además se proyecta como una observación metateatral relacionada con el personaje tipo de la figura del donaire. La joven lo felicita por el humor y le sugiere a su acompañante, Julia, en aparte, que le pida a Hernando que las siga sin sospechar que la criada está también consumida por el amor (“tu mismo fuego me abrasa”):

HERNANDO: Harélo así.  
¡Pobretilla! ¿Ya me quieres?  
Las armas de amor trajimos,  
que un hombre a matar venimos,  
y hemos muerto dos mujeres. 440  
(I, 82, 425-40 vv.).

Hernando, acepta gustoso y dispara un comentario que desnuda otro mecanismo propio de la comedia nueva: la presencia del elemento amoroso en la trama dramática. El gracioso se vale de la metáfora, “las armas del amor” para explicar cómo en apariencia el primer objetivo de su señor ha terminado (“un hombre a matar venimos”) en el cortejo amoroso (“hemos muerto a dos mujeres”). Los versos citados entre paréntesis trabajan con la derivación del verbo de “matar” y el participio “muerto” para hacer hincapié en el inesperado éxito amoroso que no se condice con el éxito a nivel personal de su señor.

García Ruiz de Alarcón se presenta ante el príncipe y en extenso parlamento da sus antecedentes guerreros y nobiliarios, entre los que desliza un mordaz comentario sobre el valor de la espada por sobre la lengua, dirigiendo el blanco de la sátira a su rival don Juan y a la maledicencia imperante en la corte:

oye a quien ha ejercitado  
más la espada que la lengua.  
(I, 83, 451-2 vv.).

La reificación de la lengua la pone al nivel de la espada en la capacidad de generar daño. Sus triunfos y valor en la guerra contra los moros en la frontera generan la envidia en la corte. Ese es el arma del que se vale de don Juan para echar a correr rumores y mentiras que logran malquistarlo con el noble. García decide castigar, diríamos ejemplarmente, a los maledicentes:

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

los autores del engaño  
de que resultó mi ofensa,  
los dos de tres arrojé  
al mar desde una galera.  
Por las bocas me ofendieron,  
y entró la muerte por ellas.

570

(I, 86, 567-72 vv.).

Dos de los ajusticiados encontraron su final ahogándose y tal como señala, si por la boca salió la ofensa, por ella entra la muerte. Así la afirmación de que “por las bocas me ofendieron” no deja lugar a dudas de lo que se condena. Nótese que la maledicencia está asociada al “engaño” y en consecuencia a la “ofensa” tal como deja en claro García.

Acto seguido, el protagonista brinda un re-narración del encuentro accidental y posterior duelo con don Juan. El príncipe se decide a recibirlo y reconoce que los antecedentes del joven provocaron el malestar antedicho, ahora García se convertirá en vasallo en el hogar del noble.

Sin embargo, no todo está dicho, ya que el príncipe se debate entre apresarlo tal como lo había pedido Anarda y así dar rienda a su pasión o respetar los antecedentes de su nuevo servidor. Decide ceder ante su impulso amoroso con la confianza de que explicado su proceder el hidalgo será comprensivo y lo comprenderá. El hidalgo, inocentemente, reflexiona acerca de cómo la fortuna lo ha favorecido.

La obra sigue avanzando con los pasos de enredo amoroso que involucran tanto a Hernando y su cortejo a Julia. La intención del conde Mauricio en una escena nocturna de visitar a Inés. En la calle, la nocturnidad propicia el juego de confusiones que lleva a pensar a García que el conde debe ser “dueño” para sentirse tan celoso por su presencia y viceversa. El acto se cierra con el protagonista y su criado que son testigos de cómo Anarda rechaza a Mauricio.

Ya en el acto II, el príncipe conversaa al cobijo de la noche con García y don Juan. Cuando se retiran, Hernando que ha sido testigo de la conversación en la que el noble comenta que desea abrir su corazón a su nuevo servidor da pie a un soliloquio en el que se reflexiona acerca de la nueva vida que ahora tienen:

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Temprano, por vida mía,  
en el uso hemos entrado  
alto. ¡Somos de palacio! 1125  
Trasnochar, ir a dormir  
al amanecer, vivir  
de prisa, y morir de espacio,  
si el cielo no lo remedia.

Las reflexiones de Hernando se inician tomando como eje el cambio de fortuna que han experimentado junto a su señor y que por lo tanto también han alterado las costumbres vinculadas con el sueño. Trasnochar, descansar recién al amanecer, genera la antítesis que resume la vorágine: se vive rápido y paradójicamente esto implica simultáneamente una muerte lenta. Germán Vega García-Luengos en su artículo destacaba que “La corte es desarreglada en modo de vida” (2002:570). Lo interesante es que inmediatamente Hernando desliza un comentario metateatral:

La sátira encaja aquí, 1130  
mas no ha de haber cosa en mí  
de lacayo de comedia.

La primera actitud del joven es autocensurarse no está dispuesto a permitirse comentarios disonantes: “la sátira encaja aquí”. Debido a esta nueva posición más ventajosa de la que goza con su amo, reflexiona al respecto “no ha de haber cosa en mí / de lacayo de comedia”. No obstante, la sátira tendrá lugar en el revés de la trama de su discurso ya que se encadena una serie de suposiciones acerca de su conducta si se inclinara por seguir su impulso satírico:

¡Cuál a la corte pusiera  
algún poeta, si el caso  
y el lacayo en este paso 1135  
de la comedia tuviera!  
¡Cuál pusiera yo a su alteza!  
¡Qué libremente le hablara;  
y qué poco respetara  
su poder y su grandeza! 1140  
Luego me apartara de ellos,  
cuando a graves cosas van  
él y mi amo y don Juan.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

La primera exclamación retórica trabaja con la idea de que la corte podría ser un blanco más que interesante, con la presencia de un poeta y un lacayo, personajes de los que adolece la presente comedia. La segunda, se focaliza en la posibilidad de criticar a su Alteza y por consiguiente, no atenerse al poder y a la grandeza de la investidura real. Incluso especula con la hipotética posibilidad de apartarse de sus compañeros cuando trataran asuntos serios. Todas estas hipotéticas situaciones que no llegan a cumplirse, salvo en la imaginación y discurso del criado, atacan el vicio de la maledicencia que inequívocamente aparece asociado con el universo de la corte. En los versos siguientes comenta que su alejamiento de la reunión sería en vano:

¡Mal año! Por los cabellos de otra parte me trajera,	1145
y en todo el caso me hallara, que el príncipe aun no fiara quizá a los dos, si pudiera. Y estando en lo más famoso,	1150
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	1155
concluyera un hombre vil.	

En estos pasajes, Hernando comenta que su supuesto alejamiento sería interrumpido de forma violenta por el príncipe quien “por los cabellos / de otra parte me trajera” ya que como comenta no se fía por completo de los otros dos confidentes. Acto seguido comenta cuál sería su actitud frente a la necesidad de conversar en privado el poderoso, en compañía de su amo y don Juan. Nótese la ironía “el señor criado”, es decir, en medio de los notables asciende en su estamento y su aporte a la reunión consiste en relatar “un cuento muy mohoso, / o una fábula pueril / de la zorra y el león” que le permitiría aportar su conclusión a pesar de la importancia del asunto. Así del “señor criado” se cae en “hombre vil” por lo inapropiado de su intervención. Antes de dar cierre a su ensoñación, termina por comentar:



COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

No, no. El criado, servir;  
con el rey, la gente grave;  
aconsejar, el que sabe,  
y el que predica, reñir.

1160

(I, 102-3, 1123-60 vv.).

La redondilla de cierre reflexiona acerca de las obligaciones y el entorno que deben rodear al rey. El criado se limitará a servir, el rey a rodearse de gente grave consciente de sus capacidades: quien sepa que aconseje y el que predique que discuta. Si bien el tono del soliloquio poco tiene del humor de los antecedentes, la sátira se hace presente en el planteo de un orden y conducta hipotética de lo que no debería pasar y que en la realidad sucede en el universo de la comedia y en el correlato real. Por lo tanto, la jocosidad ausente, el tono admonitorio se resignifican al cuestionar un lugar común del teatro aurisecular y se proyecta en un renovado recurso.

Mientras tanto el príncipe en compañía de García y don Juan han llegado caminando a las puertas del hogar de Anarda. La desilusión y amargura del joven hidalgo no se hacen esperar: un segundo soliloquio cuestiona lo que la fortuna le ha otorgado, ¿de qué le sirve la privanza frente a una pena amorosa? Tal como en el duelo, García es capaz de un nuevo acto de auto-vencimiento, antepone la lealtad de su privanza al amor que siente por Anarda. Al intentar mantener la calle despejada para que el príncipe galantee, se enfrenta a Mauricio a quien hiere en el pecho y en un posterior diálogo con Hernando, el privado anticipa la injusticia de la que será víctima:

Antes a mí me mataran;  
que a los ingratos no imito,  
que animan para el delito,  
y en la pena desamparan.

1380

(I, 190, 1377-80 vv.).

El vicio que ataca el desencantado protagonista es el de la ingratitud que en breve lo tendrá como víctima y como exhibe la antítesis de los verbos “animan para el delito” y “en la pena desamparan”. El cortejo del príncipe avanza con Anarda que en secreto disfruta de saber que García está en palacio y al servicio del noble.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Cuando García queda a solas con su señor, este le reprocha y le llama la atención por lo acontecido con Mauricio. El hidalgo una vez más da rienda suelta a su desesperación: la fineza se ha tornado en error, el arriesgar la vida en ofensa, el privado casi debe ser un astrólogo para desentrañar los mandatos reales, otra vez más es invocada la Fortuna.

En el acto III la situación del protagonista sigue sujeta a los vaivenes producto de las reacciones caprichosas de su señor, a tal punto que cuando lo ven entrar a los aposentos reales, unos pajes comentan por lo bajo, anticipándose a su nueva caída en desgracia:

PAJE 1:	Agora entra Alarcón.	
PAJE 2:	Él no imagina que está el mar por el cielo.	2240
PAJE 1:	¿Llegar osa? Corre Faetón a su fatal rüina.	

(I, 133, 2239-41 vv.).

El comentario del paje 2 pone de manifiesto el desconocimiento total que tiene García de su situación. Mediante el uso de la antítesis y la metáfora, el personaje señala que el privado se cree que se halla en “el cielo” cuando en realidad se encuentra en “el mar”, es decir, al borde del naufragio.

Esta imagen de un mundo al revés que el privado no parece percibir se completa con el paje 1 que desliza un intertexto clásico: “Corre Faetón a su fatal rüina”. Faetón, símbolo de la osadía, termina asociado al político inexperto que corre a la desgracia y que se proyecta al ámbito de la monarquía española como la alegoría de su decadencia. La sátira política encubierta hábilmente en estos versos, que apenas son enunciados por dos personajes innominados y sin proyección en el trazado dramático de la obra no solo tiene como destinatario a García y su pronta caída, sino también se proyecta a 1616-17, años en los que se ciernen las sombras de la decadencia sobre el duque de Lerma y su hijo, el duque de Uceda.

Pérez de Moya en su libro *Philosophía secreta* (1995) se refiere a los propósitos pedagógicos que la fábula de Faetón contiene:

Y también para reprehender a los que saben poco y peor usan de las ciencias; y que los grandes imperios, y administraciones, y república, no se han de

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

encargar a mozos ni a hombres de poco saber, mas a sabios y experimentados (1995: 244).

Covarrubias en el *Tesoro de la lengua* (1611) se detiene en el plano alegórico del mito y comenta:

Otros quieren que sea dotrina moral, dándonos a entender que los gobiernos de reynos, repúblicas y cosas de gran consideración, no se deven cometer a hombres moços, imprudentes y poco experimentados, a pena de que ellos perecerán, dexando abrasadas y destruydas las provincias.

El privado, debido a su propia inexperiencia y juventud, sirve a un aspirante a monarca que es muy joven y vive sujeto a sus caprichos y aspiraciones amorosas. García no tardará en ser abrasado por el rey-sol en su caída.

El príncipe, sospechado de haber sido responsable del incidente con Mauricio, es enviado por su padre a Toledo, por lo tanto, la tarea de cuidar de Anarda, recae en García que ahora es ascendido a caballero mayor. Dicho título que ahora le es otorgado, no era un título menor, ya que era el jefe de palacio encargado de la dirección y gobierno de la caballería del rey y con el tiempo, tal como lo atestiguaría el caso del conde duque de Olivares, sería una categoría que superaría al del mayordomo mayor y aún al del "sumillero de corps".

El ascenso meteórico se verá interrumpido cuando Julia, enamorada de García y dispuesta a la mentira más cruel, revele en confidencia al príncipe los sentimientos que el joven busca acallar. Como era esperable estalla la furia: García tal como Faetón no puede evitar la caída, de caballero real pasa sin transición a ser expulsado de la corte, en un nuevo cambio de fortuna. Su otrora rival, don Juan, compadecido ante esta caída feroz, se queda a solas con el príncipe y lo advierte sobre su reacción violenta e instándolo a ser piadoso, le comenta que Julia solo le ha referido el pensamiento de Anarda y no sus acciones.

En el tercer acto, García interroga a Hernando por el estado de salud de Mauricio, quien afortunadamente no ha sufrido más que una herida sin mayores riesgos. El servidor al ver a su señor, vestido de camino, con ironía pregunta:

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

GARCÍA:	¿Esto es irte, o es huir? ¡Fuego de Dios en amores y privanzas de Madrid!	2570
HERNANDO:	¿Esos dos polos quisiste con tus dos manos asir? A entrambos pierde de vista el ingenio más sutil, y el que más alcanza, dice que ha de conservarse aquí Ganímedes con embuste, y con dinero Amadís.	2575

La respuesta del hidalgo contiene la rabia acumulada que se manifiesta en la exclamación retórica que une mediante la conjunción copulativa los elementos que lo han arrastrado a la caída: “¡Fuego de Dios en amores / y privanzas en Madrid!”. La metáfora sintetiza con toda claridad el conflicto dramático de la comedia. Dios, o el príncipe, para el universo de la corte madrileña, han llevado a nuestro Faetón a abrasarse en los vaivenes de su apasionado señor.

Hernando presenta al espacio de la corte, Madrid, de forma casi onírica, habitado por dioses caídos en desgracia, mujeres-aves que acosan con sus pedidos, entre otros fenómenos. Lo primero que le señala el servidor es que por más inteligencia que se tenga de la única forma de conservar a Ganímedes, es decir al seductor copero de los dioses, es mediante el engaño y a Amadís, el valiente y desinteresado caballero andante, mediante el soborno del dinero. Metafóricamente, entonces, la forma de conciliar los intereses del galán y el caballero es mediante la conducta desleal del engaño y del soborno. Hasta Cupido ha sido víctima de esta lógica perversa:

Anda en cueros por las calles despreciado el dios Machín, y como se ve tan pobre y ciego, ha dado en pedir.	2580
En amaneciendo dios, ya en chinela, ya en chapín, de los nidos salen bandas de busconas a embestir, todas buscando el dinero, no al galán sabio o gentil.	2585

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Quien no tiene, es un demonio, 2590  
y quien tiene, un serafín.  
Ninguno cumple deseo,  
si bien lo adviertes, aquí;  
que el pobre jamás llegó  
de sus intentos al fin; 2595  
y el rico, si no desea,  
¿cómo lo puede cumplir?

Por las calles de Madrid, despreciado, desnudo (“en cueros”) y ciego está el pobre Cupido, hecho un “Machín”, es decir, un hombre rústico ya dispuesto a mendigar para subsanar su pobreza. Con la llegada del amanecer aparecen las damas pedigüeñas, esta vez presentadas metonímicamente por el calzado que lucen: “ya en chinela, ya en chapín”. A continuación son animalizadas: “de los nidos salen bandas / de busconas a embestir”. Todas salen a buscar el dinero, no al galán sabio o gentil. La única medida con la que un galán puede transformarse en demonio o serafín, nótese los extremos planteados por la antítesis, se basa en la posesión del dinero. Pero la dificultad de satisfacer deseos supera al capital, el pobre jamás llega a su objetivo; el rico si el deseo no lo impulsa, tampoco lo concreta. Para cerrar este aterrador paseo comenta:

Porque antes de desear  
alcanza el rico en Madrid.  
Sin estos inconvenientes, 2600  
considero yo otros mil,  
que es un asno el que en la corte  
con ellos quiere vivir.

Madrid es el espacio que satisface hiperbólicamente aún antes de desear. En estas condiciones tal como señala la voz del criado, querer vivir en la corte convierte al deseante en un “asno”, mediante la animalización, quien quiera pertenecer a dicho ámbito es un ignorante, un ser embrutecido. Para finalizar en los últimos dieciséis versos aparecen retratados los oficios, blanco favorito de la sátira, focalizados en aquellos trabajos humildes que recorrían las calles de la corte:

Un lencero, ¿a quién no mata  
con un cuerpazo hasta allí, 2605

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

dando voces como truenos,  
que hacen los perros huir?  
¿A quién no cansa un barbón  
con un tiple muy sutil,  
lastimero y recalzado, 2610  
diciendo, "Hilí portuguí?"  
¿Quién sufre un burro aguador,  
que me sabe distinguir  
a mí de un poste, y se aparta  
del poste, y me embiste a mí? 2615  
¿Quién sufre un cochero exento,  
cuya lanza cocheril  
rompe más entre cristianos  
que entre moros la del Cid?

Primero aparece el vendedor de lienzos capaz de matar con su "cuerpazo" y "dando voces como truenos" que hiperbolizando la comparación presente hacen huir a los perros. Luego se presenta a un hombre bien barbado con su voz aguda mendiga aduciendo su condición de portugués. En el desfile contamos con un "burro aguador", es decir el transporte del que se vale el aguador o tal vez por transitividad opera otra vez la animalización que si bien puede distinguir un poste del yo lírico y sin embargo terminar embistiendo a este último. Cierra este desfile la figura de del cochero que usando "lanza cocheril", es decir su vara o látigo que se vuelve tan temerario y destructor en su accionar como sucedía con la lanza del Cid entre los moros, así mediante una hipérbole y la analogía cidiana presentan una figura peligrosa para los transeúntes. El hidalgo no puede menos que preguntarle a su criado si todo lo anteriormente enumerado lo entristecen:

GARCÍA: ¿Esas cosas te dan pena? 2620  
HERNANDO: Éstas me la dan a mí,  
que son con las que se roza  
la jerarquía servil.  
Y si cosas tan menudas  
me desesperan así, 2625  
¿cuál estará entre las grandes  
el que juzgan más feliz?  
¡Buena pascua! Vamos presto.  
Nunca tan cuerdo te vi,  
que aquí todo es embeleco, 2630  
todo engaño, todo ardid.  
Al que promete aquí menos,

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

y al que cumple más aquí,  
el pronóstico de Cádiz  
no se la gana a mentir.

2635

Hernando responde que en realidad son las que le atañen a su propia condición, es decir a quienes como él rozan “la jerarquía servil”, es decir, los criados. Así le sugiere a su amo que partan ya que allí, en la corte, “todo es embeleco, / todo engaño, todo ardid”. Nótese la repetición de “todo” en que estigmatiza a dicho espacio asociándolo con la mentira y el artificio. Quienes prometen poco y los que cumplen se encuentran tal como el pronóstico de Cádiz: mintiendo. Termina su alocución señalando:

Coche y Prado son su gloria,  
y ésta se reduce al fin  
a mirarse unos a otros,  
y andar de aquí para allí.  
Pero las postas son éstas.

2640

(I, 143-44, 2569-640 vv.).

Para estos innominados habitantes a lo que se reducen sus aspiraciones de gloria es a “Coche y Prado”, el vehículo como lugar de intrigas, galanteos, y paseo justamente por el paseo del Prado, famoso también por dichas actividades. Tal como destacara Germán Vega García-Luengos con referencia a los coches: “De los problemas circulatorios, sociales y morales que estos vehículos causaron en el Madrid de la época son testigos las abundantes referencias documentales y literarias que nos han llegado.” (2002: 564). El mundo de la corte y sus intrigas palaciegas en pos del poder con el que García ha tenido una experiencia tan poco positiva se reduce una vez más a los intereses banales y los valores frívolos.

A punto de partir, hidalgo y criado son detenidos por don Juan que les pide que permanezcan en la corte ya que el príncipe ha sido víctima de una lengua vil. Los enredos amorosos se aceleran y así quedan desenmascarados Julia y don Juan, y para poner punto final García es recompensado casándose con Anarda.

Millares Carlo con referencia a esta obra destaca que los valores que se buscan transmitir es que “no hay que fiarse de los valores inconstantes de la fortuna” y que

termina por perdurar “el juicio de la posteridad y el testimonio de la conciencia” (1947: 64). Sin embargo, James Parr considera que el tema tratado por la comedia, es el problema de la Fortuna (1974: 200). Pero quien percibe la dimensión política del derrotero de García es Castro Leal que considera central “el conflicto entre el príncipe vasallo y el vasallo digno” (1943: 112). Acertadamente nota que la figura innominada del príncipe y que sólo reconocemos por su estatuto de poder y nobiliario “está pintado con una ironía que escapa generalmente a los críticos. En este personaje, como en tantos de la vida pública, la moral es una y la vida es otra” (1943: 114). Y es entre estas instancias en las que se debate García, el hidalgo. Es interesante señalar que con respecto a la etiqueta elegida para el protagonista ha notado Jaime Concha en “El tema del segundón y *La verdad sospechosa*” refiriéndose al padre de dicho protagonista que la elección muy común:

...el nombre de este último figura muy poco en el teatro de Alarcón y, en una oportunidad, con claro sentido autobiográfico: Garci-Ruiz de Alarcón, en *Los favores del mundo* que, como se sabe, está en el frontispicio de los tomos publicados por el mexicano. Precisando, entonces, se sugiere, con esta dualidad de nombres, un contraste entre lo angélico y lo autobiográfico o, mejor, entre el yo y ese Otro por definición “diferente a sí mismo”. (1988: 263).

Para el citado crítico García o Garci encarnaría los padecimientos experimentados por el propio Alarcón en el mundo de la corte, no obstante, la coincidencia no creemos que la lectura en clave sea tan transparente y preferimos inclinarnos por la doble moral que rige a la vida de la corte.

#### **4.2.2. *La amistad castigada: la lealtad quebrantada.***

En el caso de *La amistad castigada* como señala Millares Carlo “trátase de una comedia moral, en la cual se plantea el problema de si la amistad justifica o no un acto de deslealtad para con el monarca” (1947: II, 98).

En el reino de Sicilia el rey Dionisio II pone a prueba a su servidor Filipo. Tal como en la obra precedente, el componente amoroso de la trama se vuelve en un elemento de peso que condiciona las conductas del monarca como así también somete a prueba la lealtad de servidores y allegados que se debaten entre la ciega obsecuencia y la verdad.



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

El rey que protagoniza esta tragicomedia se encuentra perdidamente enamorado de su sobrina Aurora, hija de su cuñado Dión, hombre poderoso que se puede volver contrario si se atreve a gozarla. Pero no es el único obstáculo a superar: la joven está destinada a casarse con un noble en Cartago como una estrategia política que busca pacificar los reinos.

Dionisio además sufre las conspiraciones de su corte, por lo tanto le pide a su hombre de confianza, Dión que se finja malquistado con el poder para infiltrarse y desenmascarar a los conjurados. No deja de lado de sus preocupaciones a Aurora, que es pedida por su padre para casarla con Policiano, el rey se niega pero no revela las razones. Mientras tanto la trama amorosa se complejiza, otro noble, Ricardo aspira también al amor de la pretendida por el rey y su hermana, Diana, está enamorada de Policiano. Sin embargo, cuando Filipo otro de los privados del rey también está enamorado de la hija de Dión le revela al joven que si continúa con sus aspiraciones, deberá enfrentarse al monarca, Ricardo muestra su fidelidad y renuncia a su amor.

Filipo se encuentra en la casa de Dión, a la espera de la joven para hacerle llegar un recado del rey (es aquí cuando se enamora), mantiene un diálogo con Turpín el criado. Lo primero que señala el gracioso anticipa el enamoramiento del noble al comentar que su señor es una mujer hermosa, lo que lleva a Filipo a afirmar que jamás la ha visto. Turpín le responde con astucia:

Pues estarás  
enamorado por fama;  
que es muy señoril acción  
a una famosa beldad  
amarla por vanidad,  
más que por propia afición.

530

(II, 116, 527-32 vv.).

Lo que el gracioso ataca con su mordaz comentario es el convencionalismo del amor cortés, del amor de oídas que en realidad según su óptica descarnada esconde el vicio de la vanidad más que el sentimiento elevado por la dama. Filipo inmediatamente niega que dicha situación sea la que lo ha impulsado a visitar a la dama. En una segunda

observación Turpín desconfía una vez más de su interlocutor y comenta:

.....O querrás  
Andar muy cauto conmigo.  
Pues de tu mayor amigo  
confiar no debes más  
que de mí. Buen desengaño  
puedo dar de mi sujeto:  
no guarda mejor secreto  
un ministro el primer año.

540

(II, 116, 537-44 vv.).

El criado advierte en un gesto metateatral que el noble no puede confiar en nadie a la hora de desahogarse, así se pone en pie de igualdad al supuesto depositario de confianza y de reserva "tu mayor amigo" y el criado. Para la lealtad se compara maliciosamente con un ministro durante el primer año de gobierno que con tal de conservar su puesto se comporta con total y absoluta discreción. El comentario satírico se dispara también a la dinámica del drama ya que Turpín a continuación va a intentar sonsacar sin éxito alguno al valido que con firmeza se niega a revelar la intención de su visita. Ni bien ve a la joven, queda perdidamente enamorado. En el cierre del acto I, Filippo en soliloquio manifiesta su enamoramiento y debate cuáles son sus posibilidades de acceder al amor de la joven: no le importa perder la vida por conseguir a la dama, ya que al rey la joven no le corresponde.

En el acto segundo, Filippo le refiere al rey el enojo y rechazo de la joven. El efecto que se desencadena es aún peor de lo esperado por el privado: el rey está dispuesto a todo para lograr el amor de Aurora. Filippo le suplica que no anteponga sus pasiones a la conservación del reino, pero el rey está sordo a las desinteresadas recomendaciones de su valido. Mientras tanto Ricardo intenta averiguar cómo ha quedado el compromiso entre Policiano y Aurora, ahora que Diana ha hecho público que el joven no había cumplido con su promesa amorosa. Turpín le informa a Ricardo previa entrega de una hermosa sortija que sospecha que el compromiso se ha roto:

Esto han de hacer los amantes  
para hacer hablar los mudos;

1140

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

que escudos vencen escudos,  
diamantes labran diamantes.

(II, 132-3, 1140-3 vv.).

La afirmación general y tajante de Turpín entra en diálogo con la afirmación anterior sobre la discreción, y así el blanco satírico abreva en la tradición del tópico del poder del dinero y se vuelve hacia su propia conducta. La dádiva suelta la lengua del servidor y es el camino que deben seguir en toda comedia los amantes si desean información desnudando el socorrido recurso y caracterizando el proceder de los servidores. Hiperbólicamente el obsequio obra milagros y tiene poderes asombrosos: hace hablar a los mudos. Dilogía=mediante, los escudos, la moneda derrota a los escudos que protegen al guerrero y los diamantes pueden llegar al imposible de tallar una piedra de igual dureza.

El anillo ha soltado la lengua del criado que explica cómo se ha roto supuestamente el compromiso y le recomienda hablar con Dión, previo tener una entrevista con Aurora. Ricardo accede a plantear sus sentimientos a la joven con un resultado negativo, ella no está dispuesta a ceder ante las súplicas. El discurso logra finalmente su cometido y cuando se retira el pretendiente, Aurora se encuentra reflexionando sobre la posibilidad de consultar con su padre y autorización mediante, otorgar su mano. Cuando se encuentra con Turpín, le cuenta que ha triunfado y el criado devuelve la sortija al ver que de poco sirvió su intervención, luego el joven procede a dialogar con Dión en presencia del gracioso que en aparte se lamenta:

¡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!

1415

El lamento del juglar que se aplica por transitividad al propio enunciador del pasaje resume magistralmente en forma de máxima lo que le ha acontecido: se ha

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

quedado sin nada, no ha podido sacar provecho de la ganancia otrora obtenida. Las dos redondillas que se desarrollan a continuación presentan la conducta que se debe seguir si uno pretende enriquecerse o medrar. Así, mediante reificación, si uno como “esponja” busca absorber la riqueza de su señor, deberá ganar su liberalidad valiéndose de lisonjas:

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;	1420
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,	1425
ella vieja y pobre yo.	1430

(II, 140, 1412-31 vv.).

La segunda le atañe al propio Turpín, que como reconoce, ha perdido la oportunidad de enriquecerse valiéndose de la belleza de la mujer, tal como él pretendía, con Aurora. Cierra con dos redondillas en las que suplica al cielo que cubra el suelo de Sicilia con amantes, con el uso de la hipérbole y la reificación, para que pueda entonces vender los favores de Aurora ahora transformada en “Aurora-Amor”. Es decir, la joven encarnaría en su persona la representación del amor.

El pedido de la lluvia de amantes tiene la idea de subsanar el futuro que los espera si la joven no consigue candidato: la vejez para ella, la pobreza para él. El pasaje se vuelve autoreferencial y metateatral ya que las frustradas expectativas del gracioso ponen en jaque su funcionalidad dramática y cuestionan el socorrido recurso presente en la línea amorosa de la comedia: la dádiva, el soborno que logra quebrar las lealtades de los criados. La sátira no solo se dirige como mencionáramos en párrafos anteriores a la inescrupulosa actitud del medro sino que también se dispara a los propios mecanismos intradramáticos puestos en juego.

La trama amorosa se hace más compleja y hacia el final del acto cuando Filippo se decide a confesarle a Aurora su amor, la joven lo advierte sobre los obstáculos que deberá

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

salvar: su padre la ha prometido a Policiano, el rey la adora con locura y ella debe conservar su recato.

En el acto III, el rey ha despachado en un largo viaje a Dión mediante un ardid para poder estar a solas con Aurora. El joven valido, enterado de la trampa, se siente disgustado ante la conducta de su señor que confronta con Policiano, le niega la posibilidad de pretender a Aurora, le recuerda que primero pretendió a Diana y por lo tanto se debe a ella. Cuando entra Turpín respondiendo al llamado del monarca, suponemos al salón del palacio, tiene un intercambio jocoso con el rey que busca poner a prueba el ingenio, la agudeza del servidor y procede a interrogarlo a raíz de un comentario en el que Turpín especula sobre su suerte adversa:

que aunque puedo yo haber sido  
rey también, al fin agora  
me tiene la ciega autora  
de las dichas abatido

2160

(II, 160, 2160-3 vv.).

El gracioso sigue lamentándose por la pérdida económica e hiperbólicamente y considera que de haber conservado la sortija hubiera podido ser rey. Culpa de su desgracia, mediante la elipsis, al cambio de la Fortuna: “la ciega autora de las dichas”. De alguna forma se equipara en el padecimiento al rey pero bien sabemos que los padecimientos de Turpín están vinculados a la posibilidad de medrar y si tiene algo común con el monarca es que ninguno piensa en replantearse sus apetitos desatados. El monarca interroga algo sorprendido:

TURPÍN: ¿Tú puedes también, Turpín,  
haber sido rey?  
REY: ¿Pues no?  
TURPÍN: ¿Satirízame?  
Si yo  
fuera tan necio, ¿qué fin  
mereciera de tu agravio?

2170

(II, 160, 2168-72 vv.).

Es interesante notar cómo el rey siente que Turpín lo está haciendo blanco de la burla con el comentario que anteciedera. El gracioso se da cuenta del riesgo y asocia

automáticamente “satirízame” con el término “agravio”, estamos una vez más en la delgada frontera que separaba a la sátira de la ofensa *ad hominem* tal como señaláramos oportunamente en capítulos antecedentes.

El rey quiere entonces que el servidor de Aurora demuestre cómo podría haber llegado a ser monarca y le ofrece como premio si logra con su argumentación convencerlo, una cadena (2544 v.). La conducta del monarca en esta curiosa interacción con la figura del donaire lo rebaja en su dignidad y dista bastante de su dignidad y lo convierte en un galán más. Turpín explica que si un rey muriera en combate, se descompusiera, sus despojos se integraran al pasto y luego un carnero lo comiera y en consecuencia terminaría formando parte de su carne. Finalmente, si su padre concurriera a comprar dicha carne y la comiese, concluiría por pasar a él a través de su madre y en consecuencia él podría ser rey. Cuando obtiene el ansiado premio Turpín le desea:

Vivas dichoso	2205
más que un vecino enfadoso,	
que un deseo, que una pena,	
y más que una imposición;	
más que un ministro cansado,	
de quien tiene un desdichado	2210
la futura sucesión.	

(II, 161, 2205-11 vv.).

La dicha que se le desea al rey no puede ser más ambigua, ya que la felicidad a alcanzar tiene muy poco de extraordinaria, si apenas uno puede vivir más dichoso que los siguientes términos enumerados: “que un vecino enfadoso”, “que un deseo”, “que una pena”, “que una imposición” y “que un ministro cansado”. Si el objetivo, la placidez, a alcanzar apenas supera al malestar del vecino y a las molestias y angustias que generan el desear y el dolor, es poco el objetivo a alcanzar. Si se puede superar un impuesto (“una imposición”) de los tantos que padecía el pueblo español en el siglo XVII o se puede superar el agotamiento del ministro que espera la sucesión real de la que depende su futuro. En conclusión, la sátira a la que el rey rehuía con su admonición, se filtra en estos equívocos deseos que parecen indicar que no hay nada más lejano que la felicidad para quien está en el ejercicio del poder.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

El monarca requiere que Turpín lo sirva y le ofrece dos cadenas más de pago. Indignado Filippo se resuelve a oponerse a las intenciones de su señor; por lo tanto busca a Dión para pedir la mano de Aurora y confesarle que el viaje que le espera es la estrategia de la que se vale su señor para poder dar rienda suelta a su lascivia: así ayudado por su nuevo cómplice logra entrar a la casa de la joven en la medianoche.

El final se precipita y en el jardín de la casa se encuentran todos los personajes: el rey, Turpín, Filippo, Diana, Ricardo, Policiano. Aurora con una espada amenaza al rey y si bien defiende la figura real, argumenta que si el gobernante es tirano está en Dión el despojarlo de su poder. Ante el parlamento de la joven y su razonamiento, el rey se arrepiente y restituye la corona a Dión. No obstante, le espera el castigo del destierro tal como a Filippo no tanto por haber seguido en sus intentos al rey sino como señala el anciano por haber violado el secreto revelándole a él las verdaderas intenciones.

Filipo paga por haber roto la lealtad, la amistad que desde esta perspectiva debió conservar hasta las últimas consecuencias. El valido ha roto el código de conducta nobiliaria, así tal como señala José Montero Reguera, en su artículo "Nobleza, mentira y reformación de costumbres (sobre el sentido de *La verdad sospechosa*)" en el marco de las reformas de los primeros años del gobierno de Olivares, esta comedia seguiría dicha línea reformista (2004: 1012). También dentro de esta línea puede tomar una nueva dimensión la conducta de Aurora quien se presenta como una mujer que mantiene sus ojos bien abiertos ante el empecinamiento del amor:

... juegan el juego del amor de manera ingeniosa, discreta y esencialmente pragmática, pues no se empecinan en un amor, sino que, reservadas y avizoras, siguen atentas las acciones de sus amantes y si ellas, de alguna manera menoscaban su honra o la estima que tienen de sí mismas, están prontas a abandonar al amante ... (Revueltas: 1994, 200).

La conducta de la dama es de una gran prudencia. Y dentro de esta lógica de lealtades contrasta con la caída de Filippo, la suerte que corre Turpín, quien ciegamente ha obedecido al rey ganándose el reconocimiento de Dión que premia dicho accionar manteniéndole el oficio que tenía.

Si bien, como señala Ellen Claydon, en la obra analizada el rey es depuesto por su conducta injusta y pasional (1970: 165), no deja de sorprender que el gracioso cínico e

interesado conserve su lugar sin castigo. En otro estudio, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Carmen Brenes se destaca la lealtad de Dión y la de Ricardo, y la ingratitud por parte de Dionisio, el rey (1964: 104-5) pero nada dice del premio al gracioso, ni del castigo sufrido por Filipo.

Tal como señala Castro Leal el planteo ideológico de la comedia se sintetizaría en la pregunta: “¿la amistad justifica un acto de deslealtad al rey?” (1943: 155). ¿Qué lealtad busca un rey, la de un interés como en el caso de Turpín que no duda en traicionar a sus señores a cambio de dádivas? Si bien estamos frente a una figura tradicional del donaire en la comedia, con su vicio de medrar a cuestras, no deja de ser llamativo, que quien casi ridiculizara la figura real atribuyéndose la posibilidad de reinar gracias al proceso natural de una cadena alimenticia, no vea castigo.

En realidad, la figura de Turpín se mantiene leal a sí mismo a diferencia de Filipo que si en el inicio de la obra alimentara los planes lujuriosos de su señor termina por traicionarlos hacia el final.

#### **4.2.3. *El tejedor de Segovia*: el vasallo más leal.**

*El tejedor de Segovia* se desarrolla en la región homónima y en la sierra de Guadarrama. La acción se abre con el conde don Juan, hijo del privado del rey Alfonso, que en compañía de su servidor se encuentra asediando la casa de Teodora. Lo que desconoce el joven díscolo es que ella está casada con Pedro Alonso, un tejedor segoviano, nombre y oficio falsos que en realidad esconden a don Fernando Ramírez. Infructuosamente golpean a la puerta, hasta que el servidor de la casa, Chichón les abre porque sale a comprar un poco de vino para su señor. El noble se vale de un ardid para entrar por fin a la casa, Fineo, sirviente del conde se finge Chichón y así logra trasponer la puerta, para luego tener un sangriento enfrentamiento con Pedro/ Fernando que mata a uno de los acompañantes del noble. Fernando termina preso y Teodora a resguardo en otra casa.

En prisión, el fingido tejedor se encuentra con su amigo Garcerán quien cree reconocerlo como Fernando, el que supuestamente fuera hallado muerto en Madrid, hijo de Beltrán Ramírez que falleciera en público suplicio siendo alcalde de la ciudad. Gestan



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

un plan para la fuga y logra liberar a los presos y Fernando en un acto de arrojo feroz se arranca los pulgares para liberarse de las esposas. En la casa del marqués se comenta que el escándalo provocado por el accionar del joven díscolo ha dañado su reputación.

Mientras tanto el primer pasaje satírico aparece cercano a la finalización del acto primero. En el patio de la casa del embajador en la que Chichón por orden de su señor resguardara a Teodora, dialoga con Fineo, criado del conde que le confiesa que su señor "ha perdido el seso" por la joven. Intenta convencerlo de que llame a la joven y como un argumento irrefutable para Chichón le ofrece una cadena. El custodio de Teodora comenta ante la dádiva:

Por cierto que has predicado  
tan eficaz, que imagino  
que si te oyera Calvino,  
hubiera su error dejado. 740  
Y el epílogo en un toro,  
en un tigre, hiciera efeto,  
pues cerró, como discreto,  
la oración con llave de oro.  
De tu palabra me fio, 745  
y del valor y el poder  
de tu dueño, para hacer  
tal deslealtad contra el mío.

(II, 589, 737-48 vv.).

La ironía de la primera redondilla reside en que la acción que cerró el discurso de Fineo fue la entrega de la cadena y su argumentación en realidad se redujo a pedirle a Chichón ayuda para lograr doblegar la voluntad de Teodora. La eficacia nada tuvo que ver con las palabras o su estructura argumental y la mención de Calvino y la posibilidad de que no incurriera en su "error religioso" agrega una cuota de comicidad y una de las pocas ocasiones en que la sátira es *ad hominem*. Claro está, que el blanco se encuentra en la sociedad presentada en el cosmos ficcional del teatro y en su referente real absolutamente condenado.

Es decir, Calvino podría haber sido convencido mediante una dádiva material para no haber dado pie a la Reforma. Por lo tanto, su crítica e impugnación a la iglesia católica hubiera tenido una consistencia muy poco seria de haber sucumbido ante una

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

cadena, tal como Chichón. Pero este efecto milagroso que obra la cadena además la tendría en un toro, en un tigre, en animales salvajes e irascibles, por lo que da a entender que nada o nadie en la naturaleza puede mantenerse incólumne ante el poder de las dádivas.

Fineo es comparado con un discreto ya que ha tenido la inteligencia tal como lo dice la metáfora de cerrar su oración "con llave de oro", aludiendo a la cadena y también inequívocamente a la voluntad de Chichón que ha cambiado y se ha abierto ante la nueva propuesta. Como indica en la redondilla de cierre, confía en la palabra de Fineo, en el poder y valor del conde y reconoce su propia deslealtad. La deslealtad de Chichón ya tuvo su antecedente en la figura de Turpín en la obra anterior, *Los favores del mundo*, en la que obtenía una cadena a cambio de ayudar al rey.

Inmediatamente, el ex servidor de Fernando se presenta con su nuevo amigo en los aposentos de Teodosia que al indagar quiénes son, es sorprendida con la afirmación "Dos criados del conde mi señor" (II, 590, 563-4 vv.). La joven inquiere si realmente está en presencia de Chichón, este responde:

Mi presunción 765  
a Chichón no te responde;  
que después que sirvo al Conde  
me llamo ya don Chichón

(II, 590, 765-8 vv.).

Así al cambiar de un humilde tejedor a un conde, por transitividad el gracioso deduce que también se ha elevado en su condición social: ahora es don Chichón, por lo tanto no responde a su nombre sin la partícula honorífica. Y agrega:

Si te admiras desto, fía 775  
que no soy solo al que ha dado  
para volar a privado  
plumas la alcahuetería

(II, 590, 773-6 vv.).

Incluso ahora se considera no solo depositario de un título como en los versos antecedentes, sino que ahora se auto ascendió a la categoría de privado, como tantos

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

otros que gracias a la tercería se han elevado. Se vale de la sinécdoque “plumas” que alude a su calidad de ave que rápidamente se ha elevado y que de alguna forma también reflejan la conducta de determinados nobles para llegar a un lugar de privilegio: la alcahuetería.

En el acto segundo don Fernando y Teodora se encuentran en la sierra de Guadarrama, encabezando un ejército de bandoleros. En su deambular dan con un alguacil que cuenta que ha sido enviado por el conde don Juan a inquirir si Garcerán de Molina está escondido en Madrid. Fernando, ahora como bandolero necesita saber si el oficial porta dinero:

D.FERNANDO:       ¿Qué dinero llevas?  
ALGUACIL:           Poco.  
D.FERNANDO:       Pues, ¿no has hurtado en estos días?

La segunda pregunta de Fernando da pie a la sátira contra los oficios, ya no quiere saber si tiene algo de valor, le interesa saber cómo es que no ha robado. Es la oportunidad para que sea el propio involucrado el que destaque las “bondades” y “sobresaltos” de su ocupación. El espacio de la corte, llamativamente, está perdido, no por los delitos, sino por su ausencia, los que delinquen son los pobres (de quienes poco o nada puede obtenerse) y los ricos siguen un camino correcto y ajustado, en realidad, movidos por la avaricia:

ALGUACIL:	Anda muy corto el oficio; que está la corte perdida. Sólo delinquen los pobres,	1055
	no peca la gente rica, que la corrige y ajusta, no la virtud, la avaricia. Por no arriesgar el dinero,	1060
	no hay agraviado que riña, en los pleitos se conciertan, en las mujeres varían. Y si hallamos con su dama alguno por su desdicha, por no incurrir en la pena, antes muere que reincida.	1065

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

La tacañería ha logrado acallar el sentido del honor, ya que los agraviados no riñen en los duelos, terminan por ponerse de acuerdo en los pleitos y también los custodios del honor también han abandonado su función. Incluso los amantes eligen morir en lugar de reincidir con la dama para no “incurrir en la pena”:

Décimas nunca se logran;  
que si alguno determina  
ejecutar, luego hay ruegos,  
conciertos y tercerías.  
Y al fin, las más simples aves  
viven ya con tal malicia,  
que son los que menos cazan  
los pájaros de rapiña.

1070

(II, 599, 1051-74 vv.).

No pueden obtener el diezmo de las multas (“décimas”) ya que si el juez está por condenar al acusado, los pedidos suplicantes logran arreglos gracias a la intervención de terceros (“tercerías”). El alguacil termina por concluir en los últimos cuatro versos del romance que las “más simples aves” han mutado por la malicia con que viven que terminan cazando más que “los pájaros de rapiña”. El uso de la prosopopeya del que se vale el oficial termina por cerrar un cuadro sumamente desalentador, los más pobres o desprotegidos (“simples aves”) se han vuelto tan peligrosos y codiciosos como los poderosos (“pájaros de rapiña”).

La situación que denuncia jocosamente en sus palabras el alguacil y que lo perjudica notoriamente, muestra una alteración del orden social en el que la falta de delitos o tropelías no responde a un enmendamiento moral y virtuoso, sino a la necesidad de conservar el dinero, de ser avaros y mendaces.

Este pasaje más allá de las risas que arrancarían en el público, se proyecta dentro de la obra en la inconducta de don Juan que no está dispuesto a pagar por sus atropellos, en don Fernando que dado el poder de su enemigo se ha visto obligado a delinquir como bandolero y en Chichón que ahora forma parte de las “simples aves”.

Por fin don Fernando logra dar con su hermana, retirada. Mientras tanto el conde persigue un nuevo plan junto a Fineo, cuando ingresa Chichón para presentarse ante su

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

nuevo señor, luego de un diálogo jocosos en el que el criado explica el peculiar origen de su nombre, don Juan desea saber si sabe cuáles son sus obligaciones como servidor a lo que el gracioso responde:

A mal premiadas fatigas  
y a mal pagadas raciones,  
a andar fino y puntual 1235  
un mes o dos, y pasados,  
como los demás criados,  
decir de ti mucho mal. 1240

(II, 604-5, 1233-40 vv.).

Las obligaciones mencionadas tienen mucho en común de lo que oportunamente planteara el escudero en el Tratado III de *El lazarillo de Tormes*. Los dos primeros versos desnudan la ingratitud de los señores: los esfuerzos no son premiados, tampoco así la paga subsana las privaciones. Sin embargo, los cuatro versos restantes se focalizan en la corrupción propia del criado más que en las faltas del señor: el progresivo decaimiento en la prolijidad y puntualidad en el cumplimiento del deber, y la aparición de la maledicencia como un vicio común entre todos los criados. Esta conducta que reconoce propia a su nueva condición no amilana al conde que incluso le anuncia que lo nombra privado, lo que genera un nuevo comentario del gracioso:

¿Qué partes me han de poner  
en el lugar que me das?  
CONDE: Mi afición te lo promete. 1245  
CHICHÓN: (Ap. ¿Privado sin merecello?  
Señores, del pie al cabello  
me tengan por alcahuete.)

(II, 605, 1243-8 vv.).

La pregunta juega con el equívoco y la sexualidad ya que luego de la afirmación por parte del conde de que Chichón cuenta con su favor, el gracioso en aparte trabaja con la idea de la alcahuetería que conlleva su ascenso inmerecido. Así con el vocativo “señores” en su aparte, se dirige al público y desnuda las verdaderas intenciones del conde.

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

La dádiva no está exenta de una misión peligrosa y difícil de cumplir para el temeroso y cobarde Chichón: atrapar y traer al tejedor y Teodora. La recompensa se acrecienta ya que si la misión resultara exitosa el rey podría nombrarlo alguacil. Sin embargo la cobardía, puede más que la tentación, aunque luego el conde argumente que valiéndose de la astucia puede concretar la peligrosa misión. El acto se cierra con Chichón y su cómplice que han logrado secuestrar a Fernando y a Teodora y están trasladándolos a la casa de don Juan.

Ni bien se abre el acto III contamos con un pasaje satírico a cargo de dos personajes circunstanciales que se encuentran en la venta junto a Chichón y los secuestrados. El pasajero que entra a la venta llama la atención del ventero llamándolo estentóreamente:

PASAJERO:	Acá estamos todos.	
VENTERO:	Otro que entraba en galeras a remar, dijo lo propio.	1940
PASAJERO:	¡Pepita...!	
VENTERO:	¡En quien me maldice!	
PASAJERO:	¿Habrá qué cenar?	
VENTERO:	Un rollo	
PASAJERO:	de congrio no faltará. ¿Pullas a mí, purgatorio de caminantes?	
VENTERO:	Espinas, que no pullas, tiene el congrio.	1945
PASAJERO:	¡Qué santa sinceridad!	1
	Por eso os tienen por bobo.	
VENTERO:	El oficio lo requiere. Mas vos, que tan malicioso habláis, ¿quién sois?	
PASAJERO:	Yo soy sastre.	1950
VENTERO:	Yo ventero. Vamos horros.	

(II, 625-6, 1938-51 vv.).

Al responder al llamado del nuevo huésped desliza el ventero una alusión al romance gongorino fechado en 1583: "Amarrado al duro banco / de una galera turquesca". No se trata solamente de un juego con el gran poeta cordobés, sino de un insidioso comentario que echa ya un manto de sospecha sobre el viajero recién llegado al

aludir a la posibilidad de que sea un delincuente. El aludido no demora en darse cuenta y deja incompleta su imprecación contra el ventero que inmediatamente retruca.

A continuación, el diálogo se dirige al tema gastronómico dado que el recién llegado quiere saber qué puede cenar. La respuesta juega con el equívoco, el "rollo" no solo evoca el plato de pescado, sino también la columna de piedra que antiguamente era insignia de jurisdicción tal como señala Covarrubias (1611). El viajero inmediatamente decodifica sin mayores inconvenientes el equívoco y apoda a su interlocutor con una original metáfora en la que une el espacio de la venta a la mala fama del ventero: "purgatorio de caminantes". La pregunta retórica en la que se enmarca dicha metáfora cuestiona la broma que percibe en el menú propuesto.

Automáticamente, en este diálogo de réplica rápida, el ventero ya deja ver la calidad de su comida al comentar que tiene espinas. La sinceridad asombra al viajero y se desliza una nueva ironía cuando el ventero afirma que su oficio requiere de dicha virtud. Sin embargo desea saber qué oficio tiene ya que es tan malicioso. Al enterarse que está frente a un sastre considera que han quedado parejos "vamos horros". Por lo tanto, la supuesta sinceridad del ventero queda descubierta como una mentira, ya que al saber el oficio de su huésped, sabe que corren parejos en el tema de las estafas y hurtos a sus respectivos clientes.

Fernando termina por revelar la protohistoria que lo ha arrastrado al ocultamiento de su identidad y al bandolerismo: durante seis años su padre fue difamado por la envidia que generaba la privanza que tenía con el rey. La maledicencia llega al clímax cuando lo acusan infundadamente de estar en tratos con el moro Celián, rey de Toledo. El anciano muere ajusticiado. Fernando logra escapar cambiando de lugar con un cadáver, cree haber envenenado a doña Ana su hermana para evitar la deshonra. Hacia el final de la obra, el joven logra que el conde se case con Ana y luego lo mata en un desafío.

En la sierra de Guadarrama el rey junto a su privado están a punto de retirarse derrotados por los moros, cuando hace su aparición el tejedor y sus compañeros que logran dar vuelta la batalla. Por fin logra vengar a su padre cuando mata al marqués quien

confiesa que Beltrán Ramírez era inocente de las traiciones achacadas. El rey finalmente perdona a Fernando.

Angel Valbuena Prat en *El teatro español en el siglo de oro* destaca que estamos frente a un drama de rebeldía o de dignidad varonil (1969: 230). En consecuencia, los pasajes satíricos están en boca de un servidor traidor y no del protagonista que busca recuperar el espacio de honor que se le arrebatara injustamente.

Si bien se transforma en un tejedor y luego deviene en bandolero siempre que lo hace es en función de la traición que sufriera su padre y que en todo momento busca vengar. Es el derrotero y el accionar de Fernando el que finalmente le permita acceder al honor arrebatado tal como ha observado Ellen Claydon en *Juan Ruiz de Alarcón: baroque dramatist*: “la figura del rey es el símbolo de la justicia poética” (1970: 69). La verdad se revela y Fernando es recompensado por lo tanto poco espacio hay en su construcción dramática y en la de sus aliados para la comicidad o el comentario satírico.

Es así que el último pasaje satírico en la obra ya no tiene como protagonista a Chichón, sino a dos personajes ocasionales y se despega del trazado temático de la tragicomedia para brindar un intervalo cómico ya que la truculencia de las acciones que se desarrollan a continuación y las muertes de personajes poderosos no admiten un tratamiento liviano o jocoso.

La justicia no está en manos del rey sino en la propia trayectoria del protagonista que en ningún momento puede ser cuestionado ya que en este caso el honor que busca recuperar el tejedor está basado principalmente en la idea de la opinión pública o la fama (Claydon, 1970: 166). Y tal como agrega oraciones más adelante: “... el protagonista es llevado a la desesperación, incluso a acciones heroicas para recuperar su sentido de dignidad y valor ante los ojos de la sociedad” (1970: 166). Nuestro héroe como ha notado Carmen Brenes se mantiene leal a su rey (1960: 98).

Como señala Lola Josa al analizar la figura de Fernando que su “grandeza reside en intentar vengar su deshonor con el verbo y la razón” / (2004: 222) y dos años más tarde, en otro texto, agrega que el protagonista es víctima de “la persecución social”



(2006: 108). En consecuencia, nuestro héroe no puede verse inmiscuido en comentarios satíricos como blanco, ni como un interlocutor activo.

**4.2.4. Los pechos privilegiados: el privado aguado.**

*Los pechos privilegiados* está ambientada durante los reinados de Alfonso V, el Magnánimo y el Noble, rey de Asturias y León (994-1027), y Sancho Garcés III de Navarra, el Mayor (1000-1035).

La acción se inicia en el salón del real alcázar de León. Allí dialogan Rodrigo y Melendo, conde de Galicia, quienes deciden estrechar el vínculo de amistad que los une propiciando el casamiento del primero con Leonor, la hermana del noble. Cuando Rodrigo se dirige al rey con la intención de comentarle la buena nueva, el monarca le confiesa su desesperado amor por doña Elvira, hermana de su pretendida. Sin embargo, su objetivo encuentra un escollo político: Sancho García conde de Castilla, pretende darle en matrimonio a doña Mayor para unir en paz a los leoneses y a los castellanos.

Ante la disyuntiva y la intención de Rodrigo de aconsejarlo, Alfonso lo interrumpe pidiéndole que se abstenga de hacerlo ya que está ciego y si realmente es su amigo, ni lo intente. El joven retruca que en un buen consejo se ve una buena amistad y que la ley de la amistad no disculpa el error. Alfonso continúa sin entrar en razones lo que provoca el amargo comentario de su servidor:

Antes seré más culpado,  
y de eso mismo se arguye,  
porque del Rey se atribuye  
siempre el error al privado.

190

(II, 667, 189-92 vv.).

La redondilla no exenta de una risa amarga, anticipa lo que va a sufrir Rodrigo a manos de su señor y señala la arbitrariedad a la que está sujeto el privado. Su señor, Alfonso, no está dispuesto a oír al joven y le advierte que cuando la pasión se apodera de un monarca genera violencia cuanto más resistencia encuentra.

El consejo ecuánime y desinteresado se ha vuelto en contra: Alfonso presiona a Rodrigo y lo insta a obedecer si es que antes osó aconsejar. La tensión aumenta, el rey

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

pretende que hable con el conde para solicitar a Elvira y lo coloca en la disyuntiva: cumple con el pedido o dejar de ser su amigo.

En apenas doscientos versos ha quedado delineado el conflicto dramático y la arbitrariedad que está por abatirse sobre el indefenso Rodrigo. El protagonista cree que el merecimiento está en el servir, no en la lisonja y acepta la pérdida de la privanza ante el deber de ser buen amigo. Mientras tanto Ramiro ya se apronta a reemplazar a Rodrigo en su puesto y mantiene un diálogo al respecto con su sirviente, Cuaresma que le propone una curiosa disyuntiva:

	¿Y cómo, señor; dime, has de ser-en su amor privado: puro o aguado?	335
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 quejosas maldicientes, y cansados pretendientes, llamo yo privado puro;	340

El gracioso arranca su razonamiento con una pregunta retórica que luego cede el paso a la ingeniosa distinción acerca de los privados y su relación con el rey. El “privado puro” es aquel que es condescendiente, obsecuente, es decir trata “sólo las cosas que son/ de gusto vive seguro”. Lo opuesto al derrotero que le espera a Rodrigo. La seguridad no solo reside en ganar el favor del señor, sino en quedar a salvo de “quejosos maldicientes” y “cansados pretendientes”. Los sintagmas que cierran los versos y constituyen su rima destacan inequívocamente a los supuestos integrantes de la corte que aspiran a la privanza.

En primer término, los que injurian e intrigan, cuyas quejas contra el privado combinadas con la maledicencia puede dar por tierra con el que ostenta el cargo. El segundo caso, los que aspiran a la privanza están calificados de “cansados”, lo que implica que están quién sabe desde cuándo están esperando o pretendiendo el ansiado cargo. El adjetivo trabaja con el doble sentido dado que también se llamaba “cansados” a los judíos

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

por los años que llevan esperando al mesías. Sigue desarrollando su ingeniosa tesis, destacando los padecimientos del privado "aguado":

mas el triste a quien le dan	345
un trabajo tan eterno,	
que es del peso del gobierno	
un lustroso ganapán	
(aunque al poeta desmienta,	
que suele llamarlo Atlante,	350
pues no hay cosa más distante	
del cielo que éste sustenta	
que la carga del gobierno	
que infierno se ha de llamar,	
si es que el eterno penar	355
se puede llamar infierno)	

Cuaresma procede ahora a caracterizar al "privado aguado", es el "triste" el que sufre tal como la hipérbole lo indica "un trabajo tan eterno". Las responsabilidades del gobierno terminan por transformarlo en "lustroso ganapán", lo convierten en un hombre tosco y rudo. Los versos que siguen entre paréntesis, una aclaración elevan al ganapán, en el registro poético se transforma en Atlante uno de los titanes obligado a sostener los pilares de piedra que separaban la tierra del cielo. Así soporta "la carga del gobierno", que está muy distante del cielo y en realidad de la tierra que no se menciona se pasa al infierno que es en el que se asienta su trabajo.

Las obligaciones del poder están indefectiblemente metaforizadas de forma negativa, obsérvese el juego de palabras que apuesta a la familiaridad de los sonidos presentes en "gobierno" e "infierno" cuando Cuaresma destaca: "que "la carga del gobierno,/ que infierno se ha de llamar". La hipérbole aparece cuando ya las responsabilidades de la administración pasan a ser "eterno penar" y termina por superar al mismo averno:

éste, pues, que siempre lidia	
con tantos, tan diferentes	
cuidados, que a los prudentes	
da compasión y no envidia;	360
éste, que no hay desdichado	
caso, aunque sin culpa suya,	

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

que el vulgo no le atribuya,  
llamo yo privado aguado.  
Pues como quita el sabor  
al vino el agua, es tan grave  
su pena, que no le sabe  
el ser privado a favor.

365

(II, 671, 334-68 vv.).

Las dos redondillas que se desarrollan a continuación siguen aportando más características del privado aguado que es quien "lidia" y por derivación se destaca con "tantos, tan diferentes / cuidados" que mueve a compasión y no envidia a los prudentes. La variedad de asuntos en la segunda redondilla muta a "desdichado caso" y por hipálague se traslada la desdicha del privado a los problemas que debe atender.

El pueblo lo culpa de dichos problemas injustamente. Es así la función de lo que Cuaresma llama "privado aguado". Los últimos cuatro versos están destinados a explicar por qué lo ha llamado "aguado" y por elipsis se define el "puro". La analogía con el vino ya funcionaba desde los primeros versos del fragmento, sin embargo en los finales, siguiendo la lógica de la adivinanza como juego de palabras se aclara la relación, es decir, primero se empieza por la definición para finalmente arribar al término a definir.

Así como el agua resta sabor al vino; la pena, la desdicha le resta el gusto a la función del privado. Ramiro asume entonces que él va a desempeñarse como privado puro.

Al inquirir el criado por las circunstancias que han permitido que su señor ocupe un cargo tan ventajoso, no puede evitar sorprenderse ante la caída en desgracia de Rodrigo y comenta que no tardarán en hablar mal de él y hasta culparlo. Su razonamiento sigue con la lógica anterior:

Porque, según he entendido,  
el vulgo mal inclinado  
siempre condena al privado,  
siempre disculpa al caído.

395

(II, 672, 393-6 vv.).

Cuaresma vuelve sobre el concepto de la arbitrariedad del pueblo que no repara en errores y siempre defiende a quien cae en desgracia más allá de sus defectos. Tal como

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

anticipara, Rodrigo en el principio del acto, la figura del donaire sabe o intuye cuál es el derrotero que le espera al joven y tal vez, por qué no, a su señor. El acto se cierra con la total complicidad de Ramiro para con Alfonso, que lo ayuda a irrumpir en los aposentos de la joven vulnerando el honor del conde y poniendo en entredicho su propia investidura.

En el acto II la situación de Rodrigo cada vez se hace más difícil ya que el rey cuenta con el apoyo incondicional de Ramiro que no titubea en intrigar y mentir acerca de las aspiraciones de su antecesor con relación a Elvira. En diálogo con Alfonso, Ramiro le recuerda que aspira a la mano de Leonor, y el rey a su vez le responde que le ha negado al conde la posibilidad de casar a su hija con Rodrigo. La respuesta por la merced otorgada no se hace esperar:

No menos merced me hiciste que provecho a tu afición, si has de seguir tu cuidado; porque es tan loco, de honrado, Rodrigo, y en su opinión, los breves átomos mira con tan necia sutileza,	1500
que estorbará a vuestra alteza, siendo cuñado de Elvira, como si su esposo fuera;	1505

En este peculiar diálogo, el elemento satírico está presente en las descarnadas apreciaciones del rey y su privado que no ocultan en uno la lascivia y el ejercicio arbitrario del poder como en el otro la obsecuencia más vil. Ramiro reconoce que Alfonso no ha buscado tanto cumplir con la palabra empeñada como en realidad beneficiarse prescindiendo de la figura de Rodrigo cuya conducta es cuestionada no, por su honradez rayana en el delirio, tal como lo indica el hiperbólico retrato espiritual que hace del joven.

El detallismo en la conducta de Rodrigo lo lleva como marca la metáfora a observar “los breves átomos” con “necia sutileza”, el extremado y cuidadoso otrora privado no es más que en este nuevo orden corrupto, un estorbo. Porque la sátira del fragmento está presente en esta instauración monstruosa del momentáneo triunfo del rey lascivo y su privado corrupto:

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

sin advertir que las leyes en las manos de los reyes que las hacen, son de cera; y que puede un rey, que intenta que valga por ley su gusto, hacer lícito lo injusto	1510
y hacer honrosa la afrenta; pues del vasallo al señor es tanta la diferencia, que con ella es la inocencia recompensa del error.	1515

Lo que en la lógica de Rodrigo es inadmisibile lo es en la de Ramiro: las leyes, metáfora mediante, son cera en las manos del monarca que puede modificarlas a su antojo, adviértase que los sustantivos que cierran los versos de la redondilla son “leyes” y “reyes”. En este “orden” el rey se comporta de tal forma arbitraria que la ley se transforma en su gusto, puede “hacer lícito lo injusto” y “hacer honrosa la afrenta”. En esta enumeración que apenas abarca tres versos queda instaurado este orden corrupto que depende exclusivamente de los deseos reales. Lo más inquietante de esta conducta, es que está avalada en la desigualdad existente entre el vasallo y el señor que termina por establecer como patrón de conducta la indecencia y como su premio, el error:

REY:	Ramiro, con justa ley	1520
	te doy el lugar primero por amigo verdadero, y vasallo que del rey- venera la majestad y conoce la distancia;	1525
	pues no hacerlo es arrogancia que se atreve a deslealtad. Sepa a lisonja o engaño lo que dices; que en efeto es la lisonja respeto	1530
	y atrevido el desengaño.	

(II, 704-5, 1499-531 vv.).

La respuesta de Alfonso en nada rectifica ni sanciona semejantes razonamientos, al contrario termina convalidando la implacable lógica propuesta por Ramiro y premiando

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

las palabras indecentes con el yerro de elevarlo a un primer lugar como “amigo verdadero” y vasallo que “venera la majestad”.

La distancia de vasallo a señor mencionada por Ramiro como la causal de la corrupción es percibida por Alfonso como la condición que permite evitar la arrogancia (tal vez por elipsis se aluda a Rodrigo y sus impugnaciones durante el acto I) y deslealtad.

En los cuatro versos finales, en la última redondilla el rey es consciente de que la “lisonja o engaño” están presentes en las palabras de Ramiro, y son asociadas con el respeto que se le debe a su investidura como así en antítesis es “atrevido el desengaño” lo que evoca una vez más por elipsis la conducta del privado caído en desgracia.

Desencantado, Rodrigo decide partir a Valmadrigal junto al conde que acompañado de sus hijas teme la ira regia. Instalados allí reciben la visita de un forastero que resulta ser el rey don Sancho de Navarra que pretende la mano de Elvira ya que la princesa de Castilla está comprometida.

Hacia el final de este acto, Alfonso y Ramiro dan en el bosque de Valmadrigal con Rodrigo y están dispuestos a enfrentarse. Rodrigo saca su espada, aclarando que se enfrenta a Ramiro y no a su señor y Jimena, rústica villana que cuidara del protagonista en su infancia se lleva en andas al rey para evitar como alega la muerte de su hijo.

En el acto III, Ramiro se ve obligado a huir perseguido por los vasallos de Valmadrigal que intentan darle muerte, cuando logra llegar al palacio en León se encuentra con su servidor, Cuaresma, y le reclama su conducta cobarde durante los hechos acontecidos. La respuesta del gracioso busca la disculpa:

¿Engañéte yo? ¿Qué es esto?	2155
¿Díjete que era valiente?	
¿Derrame huncia y poleo?	
¿Dos mil veces no te he dicho	
que al lado ciño el acero	
solo por bien parecer	2160
y que soy el mismo miedo?	
¡Aquí de Dios! ¿En qué engaña	
quien desengaña con el tiempo?	

En los nueve primeros versos del romance, el gracioso acumula una serie de preguntas retóricas en las que busca desmentir el estatuto de valiente que su señor

suponía que tenía. Cada pregunta retórica refuerza su cobardía, la metáfora acerca de derramar “huncia y poleo”, es decir, se mostró acaso “arrogante y bravucón”, según el *Diccionario de Autoridades*. En la siguiente pregunta afirma hiperbólicamente haber repetido miles de veces que si lleva espada es sencillamente por aparentar. Para reforzar estas afirmaciones, agrega que quien desengaña con el tiempo, realmente no engaña y procede a ilustrar con una serie de ocho ejemplos que abarcan una cuarteta, todas anafóricamente encabezados por el verbo “culpa” seguido de su objeto directo:

Culpa a un bravo bigotudo  
 rostriamargo, hombritüerto, 2165  
 que en sacando la de Juanes  
 toma las de Villadiego;

La anotación exhaustiva en la edición de Millares Carlo ha logrado identificar a las figuras literarias aludidas en estos versos. En el primer caso el retrato que acumula rasgos propios del rostro de Quevedo (“bigotudo”, “rostriamargo”, “hombritüerto”); luego alude a la cobardía de su rival literario al mencionar que “en sacando las de Juanes”, es decir por elipsis y por metonimia al mencionar al espadero, alude a su supuesta valentía, desmentida con el dicho popular “toma las de Villadiego” como sinónimo de huir. La lectura en clave continua y ahora el rival es su archienemigo:

culpa a un viejo avellanado  
 tan verde, que al mismo tiempo  
 que está aforrado de martas 2170  
 anda haciendo Madalenos;

La alusión corresponde a Lope de Vega, se menciona a “un viejo avellanado” tal vez jugando con la posibilidad que bajo la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda se escondiera el propio Lope para el plagio del *Quijote*. La mención como cualidad de “tan verde” y la metáfora que juega con el doble sentido de estar “aforrado de martas”, alusión a la piel de la marta cibelina y al romance con Marta de Nevaes cerrando con la alusión a una conducta más recatada y arrepentida “anda haciendo Madalenos”. El siguiente dardo no deja en claro cuál es su referente:



culpa al que siempre se queja  
de que es envidiado, siendo  
envidioso universal  
de los aplausos ajenos; 2180

En estos versos no queda muy claro cuál pudo ser el envidioso aludido, se piensa en Góngora, aunque no se registra un enfrentamiento tan virulento para que diera lugar a este tipo de sátira *ad hominem* si bien como se verá en el capítulo V hubo un soneto burlesco dedicado por parte del poeta cordobés a un peculiar incidente en la representación de *El anticristo*.

Millares Carlo se inclina a pensar que la figura aludida era Suárez de Figueroa uno de los más encarnizados detractores con los que contó Alarcón. Más adelante, el blanco se amplía y abarca a Lope, Quevedo y Suárez de Figueroa ya que son reconocibles en las alusiones por momentos feroces que hicieran del defecto físico del comediógrafo sin atender como dice la cuarteta a los espirituales.

Los versos restantes aluden a otras conductas que juegan con la apariencia y que son condenables:

culpa al que de sus vecinos  
se querella, no advirtiendo  
que nunca los tiene malos  
el que los merece buenos; 2175  
culpa a un ruín con oficio,  
que con el poder soberbio,  
es un gigantón del Corpus,  
que lleva un pícaro dentro;

Se menciona al que siempre se queja de sus vecinos sin reparar “que nunca los tiene malos / el que los merece buenos”. La segunda cuarteta se detiene en la hipocresía religiosa al señalar al “ruín con oficio” que valiéndose del “poder soberbio” en la fiesta del Corpus Christi es aumentativo mediante, un “gigantón” que esconde su real identidad: “lleva un pícaro dentro”.

El desfile no se detiene y exhibe otros personajes condenables por sus vicios:

culpa a un avariento rico,

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

pobre con mucho dinero, 2185  
pues es tenerlo y no usarlo  
lo mismo que no tenerlo;  
culpa a aquel que, de su alma  
olvidando los defetos,  
graceja con apodar 2190  
los que otro tiene en el cuerpo;  
culpa, al fin, cuantos engañan;  
y no a mi, que ni te miento  
ni te engaño, pues conformo  
con las palabras los hechos. 2195

(II, 722-3, 2155-95 vv.).

El “avariento rico”, personaje que además de encarnar una paradoja encierra una antítesis dado que es “pobre con mucho dinero”, conclusión que se justifica con la observación: “pues es tenerlo y no usarlo/ lo mismo que no tenerlo”. Los versos de cierre se vuelven autoreferenciales para Cuaresma ya que él considera que no ha engañado, sino que “conformo/ con las palabras los hechos”.

La galería propuesta por el gracioso, de aquellos que verdaderamente deberían ser culpados, le brinda la oportunidad al dramaturgo de responder a los ataques literarios de los que fuera víctima en cuatro oportunidades mientras que las cuatro restantes (nótese la simetría) condenan la cobardía, la falsa devoción, la avaricia y las mentiras encubiertas de muchas conductas cotidianas. Dichas críticas se proyectan al propio conflicto dramático ya que se retratan vicios presentes en el propio gracioso e implícitamente las de su señor y el rey.

Hacia el final de la obra, Elvira cita al rey con la complicidad de Sancho de Navarra y el conde que escondidos, observan como la joven le comunica su compromiso con el noble lo que provoca la furia de Alfonso que pretende tomarla por la fuerza. En ese momento el padre y el prometido salen en defensa de Elvira, sin embargo Jimena se apropia de una espada para defender al monarca y Rodrigo que llega se pone de su parte. La obra finaliza con la reconciliación general, así el rey se casa con Elvira y Rodrigo con Leonor.

José Montero Reguera en su artículo indica que la comedia revisada contó con dos representaciones en Palacio el 28 de octubre de 1625 y en marzo de 1627 (2004:

1010), lo que puede explicar el desenlace con el perdón real y también el retrato tan particular de Alfonso y su privado:

puede entenderse en parte como vehículo difusor del código de conducta nobiliaria que se quería imponer en los primeros años del gobierno de Olivares y, al tiempo, se mostraba en franca sintonía con el ambiente de reformación de costumbres que caracterizó el primer tercio del siglo XVII: ante la ostentosa relajación del reinado de Felipe III, toda una literatura (arbitristas, moralistas, poetas, dramaturgos.. .) se hace eco de tan terrible situación y ofrece posibles soluciones; también algunas de las comedias alarconianas pueden entenderse en esa línea reformista: (...) *Los pechos privilegiados...* (2004: 1012).

La figura de Rodrigo tal como destaca Ellen Claydon personifica la lealtad ante el rey así como Ramiro su opuesto (1970: 102), nótese además la similaridad fónica de los nombres de los antagonistas. En la reconversión del monarca pesa la conducta intachable de Rodrigo y la de sus vasallos (165). Los devaneos amorosos de Alfonso esconden a un tirano en potencia como demuestra en sus diálogos con Ramiro y Rodrigo, la pasión amorosa lo convierte en un tirano (Josa, 2006: 108). Castro Leal señala que Alarcón dramatiza:

... un problema que le preocupaba en este tiempo y que aparece, en una u otra forma, en toda su producción del 1618 al 1622: el conflicto entre el respeto que debe el rey al honor del vasallo y la lealtad que el vasallo debe al rey. Este problema de filosofía política está unido en *Los pechos privilegiados* a otro, también político, que ocupaba sin duda a todos los españoles de la época de Lerma, de Calderón, de Uceda y de Aliaga: el papel y la responsabilidad de los privados en el gobierno de la monarquía. (1943: 160).

Lo que nos deja en claro que la funcionalidad de los fragmentos satíricos de esta obra (a excepción de los ataques particulares a escritores) están en diálogo con este proyecto político y con el pasado que se buscaba superar.

#### **4.2.5. *Ganar amigos: la lealtad inquebrantable.***

*Ganar amigos* transcurre en Sevilla durante el reinado del rey don Pedro apodado "el justiciero" (1334-69) y desarrolla las peripecias a las que se ve sometido don Fernando de Godoy, antiguo enamorado de doña Flor al darle muerte en un duelo a un caballero que merodeaba la ventana de la joven. En su huida, tiene un encuentro providencial con el privado del rey, el marqués don Fadrique, hermano del muerto que ante el pedido de

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

amparo obra generosamente. La elección del espacio y de la época no es casual, así lo explica Willard King:

Alarcón tenía también en la cabeza otra Sevilla muy diferente, la del siglo XIV, la de Pedro el Justiciero -cuya corte estaba en el fabuloso Alcázar mudéjar donde a comienzos del XVII vivía el conde de Olivares-, la ciudad en que la nobleza y generosidad de espíritu, la lealtad con los amigos y el valor en la lucha contra los moros tenían su debido reconocimiento. Esta es la Sevilla que sirve de escenario a la comedia *Ganar amigos*. (1989: 140).

Hacia el final del acto Fadrique si bien está dispuesto a ayudar a que el hidalgo huya de la justicia e incluso le regala dos cadenas para financiar su viaje, exige explicaciones acerca de lo acontecido aquella fatídica noche. Don Fadrique revela su identidad para forzar al joven a confesar, pero el hidalgo se niega y afirma que jamás le faltó al honor de Flor. El marqués fuerza aún más la situación y lo desafía en un duelo. Al derrotar al joven, este sigue sin estar dispuesto a hablar lo que lleva al noble a perdonarle la vida y así vencerse a sí mismo. Trueca al hermano perdido por el amigo ganado. Le dice que no revele que ha sido su ofensor.

En el acto II, esta amistad forjada sobre la base de una lealtad inquebrantable es puesta a prueba ya que el rey don Pedro interroga a su privado sobre la marcha de la investigación relativa a la muerte de don Sancho, quien era su verdadero amigo. Don Fadrique afirma que lo mejor es perdonar al agresor ya que si pudo vencer a su hermano es señal de que fue lo suficientemente valiente para derrotar al imperio otomano, en una hiperbólica relación que destaca el arrojado del muerto frente al enemigo moro.

El rey le impone a Fadrique una misión muy delicada, sabe que don Pedro de Luna, miembro de la corte entra de forma desleal a su palacio a gozar de una dama, quiere ejecutarlo pero no le conviene que se haga público ya que el noble cuenta con deudos y amigos que podrían provocar alteraciones en el reino. Le pide al marqués que sea la mano ejecutora del díscolo noble lo que provoca el lamento ya que no está dispuesto a castigar tan duramente los yerros provocados por el amor, trata de encontrar algún modo de dilatar el mandato o lograr algún impedimento en la ejecución; consigue que el noble sea destinado a Granada.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Mientras tanto nada se sabe del paradero de don Fernando y su criado, Encinas, lamenta la ausencia:

¡Válgate Dios, confusión y embeleco de Sevilla! ¿Es posible que se encubra don Fernando tantos días, sin que ni deudos ni amigos de él me hayan dado noticia?	1235     1240
--	------------------------------

La queja del gracioso se abre con una exclamación retórica en la que se invocan la confusión y el engaño reinante en Sevilla, no solo como la alusión al espacio dramático en el que la acción dramática se está desarrollando y su relación con el mundo de la corte, sino también con el espacio geográfico real asociado con las transacciones comerciales y el desarrollo económico tal como señaláramos oportunamente en el capítulo III. La siguiente pregunta retórica interroga prolépticamente por el paradero de su señor, ya que ni bien el gracioso, cierre este soliloquio, se encontrará con su amo. Sin embargo, el criado toma consciencia de que está en un espacio que cuenta con sus propias reglas:

Mas es la corte, y en ella estas mañas son antiguas. Un hombre conozco yo que es tahir, y desde el día que a un desdichado inocente en el garito emprestilla, se va al de otro barrio, que es como pasarse a Turquía. Cursa en él hasta pegarle a otro blanco con la misma, y va visitando así por sus turnos las ermitas; y en acabando la rueda, se vuelve a la más antigua, donde, como los tahures se trasiegan cada día, o no va ya su acreedor, o él hace del que se olvida, o tiene conchas la deuda, del tiempo largo prescrita.	1245       1250          1255          1260
---	--

(II, 313, 1235-60 vv.).

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

En su reflexión cree hallar la respuesta justamente en el espacio aludido a través del topónimo: “Mas es la corte, y en ella / estas mañas son antiguas”. La corte termina equiparada con Sevilla y las aludidas “mañas”, es decir, el embeleco y la confusión, el encubrimiento de don Fernando, nótese que el criado sabe que su amo se está ocultando.

Para ilustrar que estos trucos son de vieja data procede a dar un ejemplo con un tahúr que ha hecho un préstamo a su víctima (“desdichado inocente”), sigue su periplo a otro garito a otro barrio, acción que es comparada con “pasarse a Turquía”. La comparación implica la impunidad con la que cuenta el tahúr al dejar de frecuentar los lugares en los que es conocido, lo que le permite hacerse de una nueva víctima: “cursa en él hasta pegarle / a otro blanco con la misma”. Metafóricamente “cursar” tiene el significado de hacerse la costumbre hasta dar con otro desprevenido para hacerlo blanco de su treta. Así va visitando las “ermitas”, ironía con la que se hace referencia a los lugares en que las actividades de apuestas y juego tenían lugar. Al cerrar su recorrido (“en acabando la rueda”) retorna al lugar en el que comenzara y tal como sus colegas ha logrado deshacerse de su acreedor por cansancio o “hace del que se olvida” o como última opción, en la que se reifica la deuda que “tiene conchas” del tiempo largo prescrita”.

De alguna forma este microrrelato que satíricamente ilustra o expone las costumbres del ámbito del juego, con sus trampas y estrategias, se refleja en don Fernando, que otra vez se encuentra en la puerta de la casa de doña Flor, ha vuelto tal como el jugador, pues tal como el jugador luego de recorrer otros ámbitos no puede evitar retornar al lugar que acostumbra frecuentar. Si bien, oculta su identidad, su deuda no ha prescrito, ya que no desea que el marqués sepa de su presencia y no puede dejar de pensar y querer saber qué ha ocurrido con la joven. Del diálogo con el criado se entera de que ha sido perdonado, que no necesita continuar huyendo.

Los restantes fragmentos satíricos se encuentran ya en el acto III y están en la voz de Encinas. El primero lo encontramos ni bien se abre el acto con don Diego, de noche acompañado del criado rondando la casa de doña Ana. La ansiedad del joven lo lleva a requerir la confidencialidad del gracioso para el plan que piensa ejecutar: entrar a la casa



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

¡Pese a quien lo piensa! ¿Andamos  
de cabeza los sirvientes? 2245  
¿Tienen almas diferentes  
en especie nuestros amos?  
Muchos criados, ¿no han sido  
tan nobles como sus dueños? 2250

La respuesta de Encinas no solo cuestiona la conducta de su amo, sino también el estatuto del personaje del amo en la dinámica de la comedia nueva, así satiriza la cristalización de la percepción y de las conductas de los graciosos en las obras.

Los “pobres criados” son prejuizados por su interés y falta de valor e importancia. La exclamación retórica cuestiona dichos juicios y valiéndose de dos preguntas retóricas busca destacar que el orden se altera. Para ello se vale de la imagen sensorial visual que presenta una situación absurda y risible “andamos de cabeza los sirvientes”, es decir, al revés que el resto de los humanos. Luego plantea el cuestionamiento metafísico que interroga si acaso no tienen alma como sus señores. A continuación continúa con su lógica que busca equiparar a criados y amos:

El ser grandes o pequeños,  
el servir o ser servido,  
en más o menos riqueza  
consiste sin duda alguna,  
y es distancia de fortuna, 2255  
que no de naturaleza.

Se desprende que la situación de servidumbre no depende de lo espiritual sino de “la distancia de fortuna” y no “de naturaleza”. Lo que establece la antítesis es entre grandes y pequeños, entre el servir y el ser servido, entre las posesiones materiales y el nacimiento. Para concluir afirma su cansancio y realiza el comentario metateatral que sin lugar a dudas devela el blanco de la crítica:

Por esto me cansa el ver  
en la comedia afrentados  
siempre a los pobres criados ...  
Siempre huir, siempre temer ... 2260  
Y por Dios que ha visto Encinas  
en más de cuatro ocasiones



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

muchos criados leones  
y muchos amos gallinas.

(II, 343-4, 2241-64 vv.).

En el manifiesto cansancio que le provoca la constante injuria del criado en la comedia reitera el sintagma que abriera su alocución, esta repetición (“pobres criados”) para reclamar por las injustas afrentas sufridas, se proyectan en la instancia de enunciación tanto al público como a su señor don Diego. Repite además el adverbio “siempre” de forma anafórica para destacar que no solo se sufren las afrentas, sino también las acusaciones de “huir”, de “temer”.

En la redondilla de cierre el personaje toma una curiosa distancia de sí y habla en tercera persona para alegar en los dos versos finales en una construcción paralela a nivel sintáctico y de antítesis en la que los criados quedan asimilados por medio de la animalización a los leones, mientras que los amos a las gallinas. En el primer caso la prosopopeya implica una elevación, en el segundo una disminución ya que se alude a la cobardía. Notamos además que su propio apellido puesto en el final del verso rima con “gallinas”.

Encinas desnuda las actitudes poco felices de su señor, la cobardía implícita en los nobles que buscan la complicidad y la ayuda de sus criados para perpetrar actos indignos de su estamento. Tal como sucediera con el atropello a doña Ana. Erróneamente Willard King atribuye este pasaje a un tal Sancho que no es otro que Encinas (1989: 151).

El marqués Fadrique es acusado del ataque a la joven y de la muerte de su hermano y encarcelado por el rey. Pero ni bien vuelve de Granada, don Pedro de Luna, que siente una honda gratitud hacia el otrora privado real por su gesto de enviarlo en dicha misión militar solo para salvarle la vida, intenta interceder a favor de la víctima. Don Fernando y don Diego terminan por confesarse culpables de los crímenes que se le imputan al marqués y así logran su liberación y que el severo rey don Pedro, orgulloso del valor y la nobleza de sus súbdito perdona a todos, erigiéndose en el “símbolo de la justicia poética” (Claydon, 1970: 69).

El heroísmo del protagonista, don Fadrique, reside en su postura moral, en la lealtad (como señala Carmen Brenes, 1960: 98) que además se complementa con las

virtudes de la amistad, la integridad, el honor, el coraje y su capacidad de raciocinio. El sacrificio de Fadrique no pasa por su conducta sino “por una renuncia amorosa para velar por la armonía de la sociedad y el reino” (Josa, 2004: 222).

#### **4.2.6. *El dueño de las estrellas: la predestinación del privado.***

En *El dueño de las estrellas*, la acción dramática se traslada a Creta y a la historia de Licurgo tal vez leída por Alarcón en Plutarco como supone Castro Leal (1943: 150). Millares Carlo destaca que esta obra es “de tipo moral y perteneciente al género trágico” (II, 1947: 9) y esta apreciación crítica tal vez logre explicar la ausencia de pasajes satíricos a lo largo del desarrollo dramático.

Si bien el período histórico con el que trabaja la obra, la antigüedad clásica, aleja el referente político, las reflexiones que se vierten en torno al derrotero de Licurgo y su programa de reformas legislativas no debieron pasar desapercibidas en el marco de la realidad española: la datación de la obra (1620?-1623) es coincidente con el apogeo y el plan de reformas impulsado por el conde-duque de Olivares en el marco del gobierno de Felipe IV.

En el primer acto, el oráculo de Apolo le pide al joven rey que busque a Licurgo. El derrotero del nuevo consejero en el gobierno está signado tal como en las obras anteriores por los enredos amorosos y los enfrentamientos. Licurgo carga con su amor pasional hacia Diana y el funesto oráculo que pesa sobre su destino que matará a un monarca o encontrará la muerte en sus manos.

El acto III es el que reúne las principales medidas propuestas por el espartano para mejorar la vida de los súbditos. La actitud es de suma prudencia, ya que Licurgo antes de promulgarlas prefiere difundirlas entre el pueblo. Muchas de las leyes expuestas por el personaje, fueron analizadas por la crítica como una manifestación de conformidad del propio Juan Ruiz de Alarcón con el proyecto del conde duque de Olivares.

Cada ley es enunciada con su respectiva justificación. El mecanismo de la escena es sencillo, Licurgo lee un pasaje en prosa, el rey comenta en redondillas brevemente y retoma el protagonista justificando también en dicho metro las motivaciones y consecuencias favorables de la medida tomada.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

La primera exige que los plebeyos de dieciocho años declaren su oficio y sino lo hubieren se los condene a las obras públicas, la justificación apunta a erradicar el ocio y la pobreza. La segunda, que los nobles que hasta los veinticuatro años no hubieren servido en la guerra, no gocen de exenciones ya que considera que la guerra temple el espíritu, acrecienta el valor y se aprende el trabajo. La tercera contempla que a la muerte de un rico sin hijos, se deje algún tipo de sustento a la viuda hasta que contraiga segundas nupcias. La cuarta otorga a los extranjeros que se establezcan en el reino los mismos derechos que a los naturales así se logra poblar y aumentar las fuerzas del pueblo. La quinta establece que los oficios de justicia no tengan un sueldo fijo sino que se adecuen a la calidad del oficio y la persona, lo que se busca es que el rico se sienta premiado por el cargo en sí y que se pueda controlar el enriquecimiento del pobre. La sexta y última apunta a que los delitos contra la república no sean desterrados sino por el contrario, obligados a vivir en el espacio que afrentaron ya que el destierro le permitiría provocar similar o peores daños en otras comarcas y si permanece en dónde provocó el daño es conocido de todos lo que implica un castigo continuo. (II, 72-5, 2030-113 vv.).

En estas propuestas resuenan los acuciantes problemas que enfrentaba la corona española: la necesidad de combatir la ociosidad de pobres y ricos, el despoblamiento del territorio, entre otros. Williard King en su biografía había notado que este pasaje estaba en sintonía con el movimiento reformador de 1617-1623, tal vez buscando llamar la atención de algún alto funcionario o solo contribuir (1989: 165).

En contraste con la seriedad de Licurgo y el monarca, apenas doscientos versos más adelante, los graciosos de la obra, Coridón y Doristo, villanos, en una conversación casual comentan las consecuencias de otras disposiciones de Licurgo que los afectan severamente:

DORISTO:	Coridón, ¿de qué estás triste? ¿Es por Menga?	2240
CORIDÓN:	No, Doristo; Que de enviudar y heredar ninguno se ha entristecido.	
DORISTO:	¿Es porque dicen que vienen de Esparta los enemigos a darnos guerra?	2245
CORIDÓN:	Tampoco.	

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

La aparente tristeza por la muerte de Menga que supone Doristo que sufre Coridón en realidad es violentamente desmentida en este pasaje satírico en romance por la afirmación cuasi refraneril que marca justamente que nadie se entristece ante la viudez y la herencia, lo que conlleva implícitamente la crítica al género femenino y la presencia de la codicia en la condición humana. Tampoco la inminencia de la guerra parece perturbarlo.

El desconsuelo de Coridón que llega a hasta a querer matar a Licurgo está vinculado con una de sus medidas, no expresada en escena en su entrevista con el rey: la decisión de que el vino se venga sólo en boticas:

DORISTO:	Pues di, ¿qué te ha sucedido?	
CORIDÓN:	Estó a matar con Licurgo. ¡Que haya mandado que el vino se venda sólo en boticas!	2250
	Yo he de perder el joicio.	
DORISTO:	¿El vino en boticas?	
CORIDÓN:	Sí. ¿Quién vio mayor desatino? Diz que dicen los doctores que es dañoso, y han querido que a quien ellos ordenaren, lo den a gotas.	2255
DORISTO:	¿El vino a gotas?	

La incredulidad de su interlocutor ante semejante resolución se pone de manifiesto en la pregunta retórica que además reitera el insólito mandato: “¿el vino en boticas?”. Coridón amplía y explica que dicha resolución está vinculada con una decisión de los “doctores” que consideran que es “dañoso” y quienes lo requieran han ordenado darlo “a gotas”.

La medida insólita e hiperbólica en su ejecución trabaja con un ataque indirecto a los médicos, blanco predilecto de la sátira de oficios. Nuevamente Doristo interroga sobre la particular orden con otra pregunta retórica – “¿el vino a gotas?” lo que tal como en los versos que antecedieron da pie a una nueva intervención de Coridón. Se inicia con la

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

antítesis que retoma el concepto del vino a gotas opuesto al agua a ríos. La restricción de uno provoca la abundancia del otro elemento líquido para desgracia de los interlocutores:

CORIDÓN:                    Sí, el vino a gotas,  
y el agua nos dan a ríos.  
¡Pobre vino! ¿Que será                    2260  
verlo encerrado en un vidrio  
entre las aguas infames  
de Lonfrancos y Colillos?  
Pues no ha de pasar así.  
Rebelémonos, Doristo;                    2265  
demos guerra a las boticas,  
demos libertad al vino;  
que para esto yo hallaré  
mil mosqueteros amigos.

El lamento lleva a la animización del vino en la exclamación retórica “¡Pobre vino!” y la pregunta retórica que lo ubica “preso” en la botella entre las “aguas infames”. A continuación, arenga a su amigo a dar guerra a las boticas, el enemigo tan temido, para poder así liberar al vino, además agrega que cuenta con una hiperbólica fuerza de choque: “mil mosqueteros” y así vemos también como se hace una crítica a las costumbres relajadas de estos particulares asistentes que en más de una ocasión agredieran o impidieran el desarrollo de las comedias. Alba Ebersole indicaba como un rasgo propio de estos espectadores su afición por el vino (1959: 230).

Llevado del entusiasmo Doristo arenga, pero cae en la cuenta de que incluso el espacio en el que se encuentran está en consonancia con los mandatos de Licurgo: se encuentran en la fuente del Pino:

DORISTO:                    ¡Viva el vino y muera el agua!                    2270  
Pero la fuente del Pino  
es ésta, donde Licurgo  
nos mandó aguardar.  
CORIDÓN:                    ¡Que quiso  
que para aguardarle fuese  
una fuente de agua el sitio!                    2275  
¡Puh! ¡Mal hayas, enemiga  
del gusto, licor maldito,  
que el cielo te echa de sí,  
y por la tierra corrido,

arrastrado y despeñado,  
llegas al mar fugitivo!

2280

(II, 80-1, 2240-81 vv.).

Coridón, indignado, termina por maldecir al agua en una exclamación retórica que encadena una serie de ingeniosas metáforas que apunta a una de las características del líquido elemento: su insipidez, “enemiga del gusto” construcción que deja al sustantivo como cierre de verso destacando así dicha cualidad y al modificador indirecto como inicio del siguiente verso, a lo que se agrega “maldito licor”, tal vez por carecer del gusto del vino. Dicha condición se confirma en que siguiendo con la personificación, el cielo la echa y así “arrastrado”, “corrido” llega al mar que es calificado de fugitivo para seguir con la ¿isotopia?

El fragmento dialoga con las medidas tomadas por Licurgo y también es el único pasaje cómico en una obra que trabaja el derrotero trágico del protagonista. Después de matar en un duelo a Teón, noble que abusara del honor y maltratara a los villanos, se ve obligado a salir contra los ejércitos espartanos que se aproximan a Creta. En su ausencia, el rey cegado por la pasión que despertara Diana –hija de su ministro Severo y esposa de Licurgo- intenta por segunda vez, esta vez con éxito, penetrar en la cámara de la joven.

Cuando Licurgo llega a su casa y encuentra en ella al monarca se suicida al no poder ultimar a su señor y al no poder tolerar la ofensa sufrida. Ellen Claydon que ha calificado a la obra de “tragedia cristiana” considera que la base ideológica que estructura el derrotero de Licurgo es la superación de la predestinación (1970: 24). En la misma línea, Fabrizio Sandrelli señala que de alguna forma esta decisión final de Licurgo está vinculada a la valoración del libre arbitrio como la capacidad del individuo de decidir su propia suerte (1990: 72).

En esta tragedia se retoma el tema del vasallo ofendido por su señor y en particular en este caso en el que las estrellas terminan derrotadas por el suicidio de Licurgo que no solo desdice a su oráculo sino también preserva el bien común y al monarca como garante de dicho sistema. Por lo tanto, ante temas tan delicados y urticantes para la realidad española como lo eran las medidas de gobierno tendientes a

recuperar la gloria perdida, la figura del privado cuyo honor no puede ser puesto en entre dicho en su vida privada y pública y su relación con el monarca, que no puede violar.

Los fragmentos satíricos escasos, y alejados de las figuras representativas del poder se comprenden bajo estas premisas y condicionamientos ideológicos presentes en los temas tratados por la tragedia. Lola Josa en su artículo del año 2004 también destacaba la tragedia de Licurgo “era necesaria para salvaguardar la razón de Estado, el compromiso ideológico con un país y el libre albedrío” (222). En otro trabajo posterior, adhiere a la idea de que el suicidio de Licurgo busca preservar su “entereza moral” (2006: 111). Tal como coinciden los críticos citados estamos frente a un suicidio “al modo senequista”, dicho acto es una victoria moral desde la perspectiva de la preservación del reino (Fiore, 1993: 187). Augusta Espantoso Foley nota acertadamente que el contraste entre el rey y su servidor está basado en que “su vida carece de la tensión traída por la lucha por superar la influencia astral” (1964: 5). El acto final del héroe cobra otra dimensión contrastando con las tensiones del monarca que pasan por sus devaneos amorosos.

#### **4.2.7. La crueldad por el honor: el triunfo del hijo sobre el padre.**

*La crueldad por el honor* vuelve a inspirarse tal como *Ganar amigos* y *Los pechos privilegiados* en la historia medieval española. Esta vez la acción dramática arranca como indica Millares Carlo “de la muerte de Alfonso I (1104-1134), apellidado el *Batallador*, y no el *Fuerte*, como en la comedia” (1947: 827).

La tragedia cuenta el regreso de Nuño Aluaga que fue testigo de la muerte del rey de Aragón, Alfonso el Fuerte en una batalla; sabiendo que el reino se debate al borde de la guerra civil ante la posibilidad de que asuma un niño de once años, decide usurpar la identidad del fallecido ya que el pueblo cree que el monarca está oculto en Jerusalén. A cargo del gobierno está la reina Petronila, viuda, pretendida por varios nobles de la corte (el conde de Provenza y Berenguel, hijo del conde de Urgel). Entre los hombres de la corte, que respaldan incondicionalmente a la reina, está Sancho, que es el hijo del impostor Nuño, aunque él lo desconozca: ni bien la corte sabe de la llegada del falso Alfonso abandonan a su suerte a Petronila.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Los pasajes satíricos están a cargo de Zaratán, servidor de Pedro Ruiz de Aragón, señor de Estela, noble integrante de la corte de Petronila que también cae en la trampa de Nuño que finge ser el monarca desaparecido y es el encargado de anunciar la llegada en el cierre del primer acto de Alfonso. El primer fragmento se desarrolla a continuación de que Nuño viera desde la sala del castillo cómo se aproximan los ejércitos de su hijo, Sancho. No desea entrar en combate con el joven, envía cartas pero la respuesta es terminante, el joven solo reconoce como autoridad a la reina. Desesperado ante la perspectiva Nuño se decide a encontrarse a solas con Sancho a orillas de una fuente. Zaratán enterado de la inminencia del encuentro comenta sobre la entrevista:

¡Plega a Dios! Que es el vivir	
linda joya, y barbarismo	1330
buscarse un hombre a sí mismo	
aderezos de morir;	
que sin la guerra hay contrarios	
para quien morir desea,	
pues hay melón y lamprea,	1335
mujeres y boticarios.	

(II, 870, 1329-36 vv.).

En boca del gracioso la vida está asociada mediante la metáfora impura a un objeto preciado, "linda joya", mientras que contrasta anafóricamente con la conducta de Nuño que de alguna forma pone en riesgo su vida al pretender el encuentro con Sancho, al que el gracioso en el primer acto apodara de "nuevo Cid" (II, 836, 108 v.). Por lo tanto, la entrevista que pretende mantener el fingido rey es "barbarismo", es buscarse "aderezos de morir", nótese que el último verso citado trabaja el término "aderezos" pero no ya asociado con la guerra sino con la muerte.

La última redondilla del pasaje ofrece un listado de agentes que pueden provocar la muerte sin necesidad de ir a la guerra: melón y lamprea, manjares de difícil digestión y las mujeres y los boticarios. Los últimos elementos mencionados vuelven al blanco de la sátira misógina y apuntan también a uno de los oficios más cuestionados en su momento.

El encuentro entre Sancho y Nuño no termina con la muerte de ninguno tal como temía Zaratán, sino que le da la oportunidad al segundo de revelar su verdadera identidad



y contar su proto-historia en la que revela que su amada Teodora de Lara le había sido infiel durante su ausencia con don Bermudo, cómo durante la guerra se apodera del anillo real cuando Alfonso muere en combate y cómo decide finalmente partir a Asia para planear su venganza. De alguna forma, tal como anticipara jocosamente Zaratán, las verdades de Nuño son “aderezos de morir” ya que no logra conmovier a su hijo que lo niega como padre y decide continuar siendo leal a la reina. Finalmente acuerdan callar el engaño y enfrentarse en la guerra.

El segundo fragmento se desarrolla ni bien se abre el acto III en el ambiente de la corte, en la sala del palacio real de Zaragoza. Nuño está siendo asediado por los nobles que ambicionan la privanza, sin embargo, su sed de venganza lo lleva a nombrar como privado al que en el pasado fuera el amante de su prometida: Bermudo. Sancho es liberado de la prisión que se le impusiera en el cierre del acto precedente al desconocer la autoridad real ya que Petronila, su señora, ha depuesto su actitud y ha jurado lealtad a Alfonso, y por transitividad él también ahora sigue a su señora.

Don Pedro ha sido nombrado general en el mar y Zaratán ni lerdo, ni perezoso pide un premio, pero afirma antes tener una serie de puntos para los consejeros que lo elevan a la categoría de Solón. Las doce medidas que enuncia Zaratán están en consonancia con el movimiento arbitrista tal como oportunamente observáramos en el caso de *El dueño de las estrellas*.

Algunos de los puntos enunciados están en sintonía con las necesidades políticas, sociales y económicas (cuatro solamente) que sufría la España del siglo XVII a saber: el imponer tributo a los coches, adornos, vestidos lujosos y diversiones varias (2070-6 vv.):

Ítem, que no se impongan los tributos en cosas a la vida necesarias, mas sólo en las que fueren voluntarias, en coches, guarniciones de vestidos, en juegos, fiestas, bailes y paseos, pues ninguno podrá llamar injusto el tributo que paga por su gusto.	2070      2075
--	----------------------------------

La venta de plazas y oficios que otorgan honra y provecho (2077-80 vv.):

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Ítem, su majestad venda las plazas  
y oficios, pues habrá mil que las compren,  
y llevar puede el precio con derecho  
a quien da de una vez honra y provecho. 2080

Los oficios que puedan ser ejercidos por mujeres que no caigan en los hombres que pueden ser destinados a servir como soldados o como labradores (2085-9 vv.):

Ítem, que no se ocupen los varones 2085  
en oficios que pueden las mujeres  
ejercer; que un barbón que ser pudiera  
soldado o labrador, no es bien que venda  
hilo y seda sentado en una tienda.

Si no se puede combatir a los que son “gariteros” y se arrienda el de naipes con estanco, dicho “oficio” sea vendido (2100-3 vv. ) para combatir el azote del juego:

Ítem, que pues por más que los persiguen, 2100  
nunca al fin se remedian los garitos,  
como de naipes el estanco arriendas,  
de gariteros los oficios vendas.

Otras en cambio trabajan con la sátira de las costumbres, oficios y conductas morales y en total son ocho: la que abre el pasaje está dirigida contra los letrados y sus ganancias (2039-47 vv.):

Primeramente, porque son los pleitos  
peste de la quietud y las haciendas, 2040  
pague todas las costas el letrado  
del que fuere en el pleito condenado;  
pues temiendo con esto el propio daño,  
dará al principio el justo desengaño;  
y las partes con esto, no teniendo 2045  
quien en causas injustas las defienda,  
menos pleitos tendrán y más hacienda.

La metáfora impura que abre el pasaje antecedida por un coordinante consecutivo no deja lugar a dudas: los pleitos judiciales son una peste, asolan la quietud y las haciendas, es decir la tranquilidad y el dinero. Por lo tanto, la sugerencia apunta a



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

de letras, ni por ellas a las plazas  
de jüeces; pues si llegase un hijo  
de un dispensero a serlo, es evidencia  
que supuesto que es gato por herencia,  
aunque esté del león puesto en la cumbre,  
vuelve, en viendo el ratón, a su costumbre.

2060

Tal idea está expresada a través de animalizaciones que metaforizan el ascenso (“aunque esté del león puesto en la cumbre”) al lidiar con litigantes (“en viendo al ratón”) vuelve a “su costumbre” al ser “gato por herencia”. Es decir, un puesto superior no logra acallar sus orígenes y su forma de actuar. Por lo tanto un cierto “determinismo” sería el obstáculo del ascenso social y de alguna forma descender de dos estamentos que amenazaban por diluirse como los oficiales y los labradores y que había que buscar el modo de incentivar.

En los siguientes versos se sugiere que no se arreste a los jugadores o que las cartas de la baraja que portan el número dos de espadas sean retiradas de la circulación ya que portan el sello “con licencia del Rey” lo que avala su venta:

Ítem, que o no se prendan los que juegan,  
o en los naipes se quite el dos de espadas,  
porque tiene las gentes engañadas,  
con licencia del rey, publica; luego,  
o quítenlo, o no prendan por el juego,  
pues permites venderlos, y no ignoras que  
no pueden servir los naipes de Horas.

2065

Razona que si solo se permitiera su venta pero no su uso no podrían servirles a los jugadores de “naipes de horas”, es decir, metáfora mediante, de libros de horas. En estos versos el blanco está dirigido al jugador que por ignorancia cree que por estar sellado se avala su vicio e implícitamente al Estado que permite una actividad netamente perjudicial como lo es el juego.

Propone que se evite el destierro de las damas casadas ya que se provoca también la mudanza de sus cónyuges, imponiéndoles a las amantes amén de la penitencia de la ausencia, los “cuernos” (2081-4 vv.):

COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Ítem, que no destierren a las damas  
de hombres casados, pues se irán tras ellas,  
y tendrán sus mujeres, con su ausencia,  
como dicen, tras cuernos penitencia.

La sátira hace blanco en las mujeres y hacia el final se recomienda a las que se niegan a usar el rebozo, que se tapen las prostitutas, así se conseguirá distinguirlas de las decentes que continúan descubiertas (2104-8 vv.):

Ítem, porque no puede conseguirse  
que no anden rebozadas las mujeres, 2105  
se tapen las rameras, pues con esto,  
por su opinión, las otras, es muy cierto  
que andarán con el rostro descubierto.

Cuando el gracioso intenta proseguir con su arbitrio es interrumpido por el monarca que premia con mil ducados la exposición:

NUÑO: Basta.  
ZARATÁN: Sí, basta, si he mostrado  
que soy para un gobierno acomodado. 2110  
NUÑO: Mil ducados te doy por los arbitrios.  
ZARATÁN: ¡Vivas mil años! Voy por la libranza  
para que firmes. El primero he sido  
que por ser arbitrista ha enriquecido.  
(II, 889-90, 2039-114 vv.).

Otra sugerencia dirigida directamente a Nuño exhorta a que a los premiados con oficios no se les permita afirmar que están ejerciendo un servicio ya que cuando los solicitaron los pidieron por merced, es decir, por favor y así no deben obligar al rey con la misma ayuda que les otorgara. Se busca entonces que los servidores por merced no olviden que dicho oficio o cargo fue otorgado por la generosidad del monarca y no se atrevan a requerir más de lo que les corresponde e implícitamente combatir uno de los vicios más condenados por el propio dramaturgo: la ingratitud. (2095-99 vv.):

Ítem, que a los que premias con oficios, 2095  
no aleguen el gozarlos por servicios,  
pues al pedirlos, por merced los piden,

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

y no te han de obligar, pues se los diste,  
con la misma merced que les hiciste.

Williard King echa más luz sobre este particular pasaje:

La fórmula de cajón que se emplea en la solicitud -"que Vuestra Majestad le haga *merced* según sus *servicios*"- encierra una contradicción, pues la "merced" real, ese don gratuito y benévolo, se ve al mismo tiempo como recompensa de los servicios prestados a la Corona. En un pasaje de *La crueldad por el honor* (vs. 2094-2099) Alarcón, por boca del gracioso, llama la atención sobre esa anomalía: al rey reformista se le recomienda, entre otras varias cosas. (1989: 200).

Este ítem en particular tiene proyección hacia la corte de Nuño que elucubra satisfacer sus intereses personales mediante mercedes reales. Hacia el final de su exposición, el rey festeja al gracioso otorgándole mil ducados por los arbitrios otorgados, lo que lleva a Zaratán a cerrar su intervención afirmando que es el primer arbitrista que se ha enriquecido.

Este intermedio cómico antecede al desencadenamiento del final del falso Alfonso quien ha logrado obtener la llave del jardín de Bermudo y en una entrevista privada le revela su verdadera identidad y está dispuesto a matarlo. Sin embargo, su plan fracasa y es descubierto y condenado a la horca. Para evitar semejante castigo infamante, Sancho lo mata.

Hacia el final de la obra, el linaje del joven es limpiado ya que Bermudo lo reconoce como su hijo y para legitimarlo lo casa con Teorora. La reina abdica a favor de su hijo y Sancho es confirmado en su lugar de privilegio en la corte.

Ellen Claydon ha señalado que en esta tragedia el protagonista se debate frente a un "conflicto de lealtades" (1970: 69) y que la virtud encarnada por Sancho es su honradez. Otro conflicto interesante al que se enfrenta el protagonista es a la herencia de sangre: ¿es hijo del traidor Nuño o de Bermudo?, la crítica anteriormente citada destaca que "la sangre noble es el símbolo artístico del noble y virtuoso espíritu del individuo (1970: 166).

**4.2.7. *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete: genealogía y sátira.***

En 1621, Juan Ruiz de Alarcón había participado con ocho dramaturgos en la confección de una comedia, que se publicaría un año más tarde como suelta con el título de *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*. Entre los colaboradores se encontraban Mira de Amescua, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara y se trataba de una obra genealógica dedicada al hijo del protagonista. Esta obra integra un corpus de cinco comedias que centraron su atención en las sangrientas luchas que se llevaron a cabo durante muchos años entre los españoles y la tribu araucana en el sur de Chile. Dichas obras son: *La bellígera española* de Ricardo de Turia publicada en Valencia en 1616; *Arauco Domado* de Lope, citada en el *Peregrino* en 1618 y publicada en la *Parte XX* en 1625; *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila publicada 1663 y *Los españoles en Chile* de Francisco González Bustos publicada dos años más tarde. El prestigio de esta materia provenía de los poemas épicos *La araucana* (1569-1578-1589) de Alonso de Ercila y *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña.

V. Dixon en su artículo, "Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign" (1993), indica que *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete* se incluye en el marco de una campaña que durante más de treinta años habían promovido los descendientes de don García Hurtado de Mendoza para obtener ciertas mercedes como reconocimiento a los servicios prestados por la familia a la Corona. Como señala Teresa Ferrer Valls:

No podemos saber a ciencia cierta hasta qué punto la obra compuesta por Juan Ruiz de Alarcón, Mira y los otros dramaturgos sobre las hazañas de García Hurtado de Mendoza se escribió bajo el impulso de la familia o a iniciativa de los mismos dramaturgos, pero la obra fue representada ante la reina entre octubre de 1622 y febrero de 1623. (2008: 117).

De los 3194 versos que abarca la totalidad de la comedia, el inicio del segundo acto, es decir del verso 1218 al 1583, son de la pluma de nuestro dramaturgo, en total 365 y de dicha cantidad los pasajes satíricos abarcan 50 versos en total. En dichos pasajes encontramos en primer lugar una reflexión del gracioso, Chilindrón que le sugiere al

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

homenajeadó, al marqués de Cañete, que debería vivir en la corte y así evitarse correr riesgos con los araucanos:

cuán fácilmente pudieras  
sí en la corte estar quisieras 1260  
con tu talle y tu dinero,  
sin peligros ni embarazos  
la flor del mundo gozar,  
y que vienes a ganar  
la comida a arcabuzazos. 1265  
Marqués: Así el honor adquirido  
se aumenta; que el ocio al fin,  
como la espada al orín,  
la fama entrega al olvido;  
y asentado tiene así 1270  
el derecho de las gentes  
dar honra a los descendientes.

(III, 574, 1259-72 vv.).

El gracioso sugiere y alaba las bondades de la vida en la corte que gracias al dinero y al aspecto del marqués podría gozar en lugar de conseguir como le sucede en tierra araucana “la comida a arcabuzazos”. La vida regalada y cómoda de la corte no es del interés del homenajeadó que prefiere aumentar el honor y mediante una comparación destaca cómo el ocio deteriora la fama: “como la espada al orín”. La fama, personificada, puede perderse en el olvido y es un derecho otorgarles a los descendientes la honra.

En otra escena arriba Tucapel, acompañado de un grupo de indios con una embajada de paz y Coquín interviene comentando cuál es la conducta que le ha permitido engordar:

Vivir, holgarse y callar  
es alta razón de estado.

(III, 576, 1341-2 vv.).

En estos dos versos el gracioso vuelve a hacer hincapié en la vida regalada de la corte que parece ser la política oficial del reino tal como lo presenta la enumeración en verbos en infinitivo: vivir, holgarse y callar. Transcurrir en silencio y disfrutar es la clave para engordar y sobrevivir en la corte.



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Coquín y Chilindrón dialogan sobre la belleza de las mujeres:

CHILINDRÓN: Mas dime, Coquín, ¿se afeitan?  
COQUÍN: Con agua que dan las fuentes.  
¿Úsanlo las de tu tierra?  
CHILINDRÓN: Tanto se afeitan y se rizan,  
que no hay una a quien no huela  
la cara a perro mojado,  
y a ratones la cabeza. 1425

(III, 578, 1421-7 vv.).

En el pasaje que antecede, el diálogo entre los graciosos vuelve sobre un blanco ya común en la sátira: las mujeres y el abuso de los afeites. Por contraste frente a las indígenas que apenas usan agua para sus afeites, las españolas lo único que tienen del agua es el hedor desagradable del abuso en el uso de los cosméticos que aparece evocado por la imagen sensorial olfativa: huele su rostro “a perro mojado” y “a ratones” la cabeza. El olor evocado de ese modo acompañado de la mención de animales marca lo desagradable. Luego, Chilindrón refiere las consecuencias a nivel gustativo que dichos afeites dejan:

... que de un beso apenas  
que dí a la dueña, quedé  
con la boca cenicienta. 1435

(III, 578, 1433-5 vv.).

Nuevamente el implícito juego con la apariencia agradable que se torna en desagrado al primer contacto físico, ahora se pone en juego el sentido del gusto.

Chilindrón le pregunta a Coquín si usan chapines, el araucano niega y acto seguido el español razona a qué puede deberse dicha ausencia en el atuendo.

CHILINDRÓN: Serán muy andariegas  
COQUÍN: Pues, ¿por qué?  
CHILINDRÓN: Porque en España,  
sólo porque no lo sean,  
les hemos puestos chapines  
y faldas; y no hay quien tenga  
una mujer en su casa,  
y más si hay comedia nueva. 1440  
1445

(III, 578, 1439-45 vv.).

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Para el gracioso español los chapines y las faldas son la forma efectiva de retener a las mujeres en la casa, así se evita la cualidad que le atribuye a las nativas: ser andariegas. Para completar el retrato de las damas españolas Chilindrón agrega en los últimos versos, valiéndose de la hipérbole, que no hay quién retenga a las mujeres cuando se estrena una obra de teatro.

A medida que van intimando los graciosos, Coquín desea saber cuál es la prosapia de su nuevo amigo:

	¿Qué gente son en España los Chilindrones?		
CHILINDRÓN:		Nobleza	1455
	y la antigüedad los ilustra.		
COQUÍN:	¿De quién es su descendencia?		
CHILINDRÓN:	De los naipes.		
COQUÍN:		¿Qué son naipes?	
CHILINDRÓN:	Una zancadilla o treta, que prenden a quien los usa, y los venden con licencia; un tributo disfrazado que los jugadores pechan.		1460

La respuesta de Coquín no se hace esperar: sus ancestros prodecen de los naipes, de lo que se infiere que su familia está compuesta, metonimia mediante, por jugadores. Su interlocutor, como era de esperar, desconoce qué cosa sean los naipes y el gracioso está dispuesto a brindarle una definición que ilustra la trampa que rodea al objeto y a quienes están vinculados a él. Es decir, es “una zancadilla o treta” que termina por atrapar: al jugador, aludido con el uso de la elipsis –“quien los usa”-; es un “tributo disfrazado”, otro impuesto más de los tantos que padecían los españoles del siglo XVII, aunque este es metafórico y se aplica a los jugadores que al perder sin darse cuenta terminan de alguna manera tributando. Sorprendido, Chilindrón quiere saber el destino del dinero:

COQUÍN:	¿Y a quién dan ese tributo?		
CHILINDRÓN:	Aunque el decillo es vergüenza, te lo diré: a los tenderos; pues los que jugar intentan, para hacello, han de enviar dos reales a la tienda.		1465

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

¡Bien hayan los italianos,  
Coquín, que a la morra juegan!  
y con due, tre, cuatro, cinco  
sin esa pensión se huelgan.

1470

(III, 579, 1454-73 vv.).

Llega la explicación que causa la vergüenza del gracioso ya que se ve obligado a explicarle a su interlocutor un delito que comenten los tenderos consistente en recibir una módica suma a cambio de que en sus negocios se pueda llevar la actividad del juego. Cierra su pasaje mencionando un juego tradicional italiano, la morra cuya dinámica consiste en que dos jugadores esconden un puño detrás de la espalda, después cada jugador a la misma vez dice el número de dedos que cree que habrán extendidos entre las dos manos y simultáneamente muestran las manos. En los versos de cierre Chilindrón remedando la forma de contar en italiano (“due”, “tre”, “cuatro”, “cinque”) destaca que dicho entretenimiento no está signado por la apuesta aludiendo a ella a través de la metáfora: “sin esa pensión se huelgan”.

Estos pasajes no están vinculados con la actividad del marqués y trabajan con el diálogo de a pares en el que se aprovecha, ya como estrategia cómica común en la comedia nueva, la ignorancia o inocencia del interlocutor, en este caso un indígena, para que su contraparte destaque “extrañándolos”, haciéndolos novedosos elementos de su cultura o actividades que se contraponen a las del Nuevo Mundo. En el *Arauco domado* de Lope también se encuentran pasajes en los que la comicidad trabaja en dicha línea, demostrando así que estas cuestiones ya estaban cristalizadas en la comedia. En esta particular estrategia satírica, se pone de relieve así las conductas risibles y condenables del Viejo Mundo que no encuentran correlato en las prácticas en las Indias o al menos en la comprensión del Coquín. Las Indias aparecen como un espacio no contaminado por el juego, ni por las aspiraciones aristocratizantes de sus habitantes.

En este recorrido hemos querido dar cuenta de cómo la sátira acompaña y señala los vicios que involucran a muchos personajes que luchan por conservar su poder en el ámbito de la corte sin perder de vista los valores que buscan defender de la voracidad de los enemigos y de la arbitrariedad de los monarcas.

### 4.3. El caso *El acomodado don Domingo de don Blas*.

En el año 1994, Germán Vega anunciaba el hallazgo de treinta comedias sueltas en la Biblioteca Nacional de España. Ocho años después, en el año 2002, publica una de ellas: *El acomodado don Domingo de don Blas segunda parte*. Ni ésta ni su predecesora, *No hay mal que por bien no venga (El acomodado don Domingo de don Blas)*, fueron incluidas en las *Partes* de las comedias que el dramaturgo publicara en vida (1628 y 1634). La recuperación de dicho drama es una contribución muy importante para nuestro enfoque.

Su singular protagonista, don Domingo de don Blas se presenta como un peculiar noble, que algunos enfoques han intentado filiarlo como un proto-figurón. Tal como los personajes del corpus revisado en los puntos anteriores, nuestro héroe se mueve en el ámbito cortesano y su conducta responde a un particular código de vida que lo aleja de los modelos y lo hace contrastar llamativamente dentro del sistema de personajes del teatro aurisecular. De ahí, que como señaláramos, se lo considere a don Domingo como un antecedente del figurón. El estudio detallado de la obra hecho por Germán Vega (2002) diluye toda posibilidad de semejante filiación y recupera al protagonista, no como una excepción más de las ya marcadas en la obra alarconiana, sino como una continuidad plena de coherencia dentro de dicho sistema.

Otro punto que también concitó nuestro interés fue la presencia de elementos satíricos asociados con lo que podríamos calificar de "costumbristas", elemento ya presente en las comedias que trabajaban en el ámbito urbano y también parcialmente en las que registraban la conducta de los poderosos. Hemos, por lo tanto, incorporado a estas dos obras, que si bien han sido analizadas como otra excepción más, no dejan de ser representativas de un sistema.

La primera parte está fechada entre los años 1623-25 y Millares Carlo la considera "coetánea" de *El examen de maridos* (1947: III, 81). Germán Vega García Luengos en un artículo de 1996 señala que:

Su *terminus a quo* parece situarse en 1623: en la primera jornada se alude al uso de la golilla, que una pragmática de dicho año regula. El *terminus ad quem*

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

es más sólido: a mediados de 1635 ve la luz *La doncella de Labor* de Juan Pérez de Montalbán, dentro del Primer tomo de sus comedias (Madrid, Imp. del Reino-A. Pérez), en la que se alude a nuestro extravagante protagonista. (...) Hoy pienso que este tope final hay que adelantarlo: *Don Domingo de Don Blas* parece estar ya escrita antes de abril de 1633, fecha más antigua que se apunta en los preliminares de la Parte segunda de Alarcón. (1996: 165).

Al respecto amplía un poco más Ruth Lee Kennedy que señala que los esfuerzos del gobierno por detener los excesos en los lujos de los vestidos, las casas, los muebles y los carruajes comenzaron alrededor de 1619 y no fueron oficializados sino recién en 1625 (1952: 296-7).

Se desconoce si alguna vez fue representada y la crítica la considera unánimemente la última comedia de la elaboración dramática alarconiana, no sólo por haber quedado afuera de la publicación que el dramaturgo hiciera en vida de su producción sino porque además condensa tal como su segunda parte los ejes centrales de sus planteos dramáticos en cuanto a las figuras del corpus analizado en las comedias precedentes tal como ha notado Castro Leal: “esa arrogante galería de hidalgos alarconianos que siempre tuvieron razón contra el poder y la alcurnia, contra los caprichos de los monarcas y la maliciosa aplicación de las leyes” (1943: 191).

**4.3.1. No hay mal que por bien no venga (*El acomodado don Domingo de don Blas*): el arrojo y la lealtad ante todo.**

La acción dramática se sitúa en Zamora a fines del siglo X y se cree que su fuente histórica fue tomada de la *Historia de España* de Mariana (Libro VII, capítulo XIX) que registraba la fallida conspiración del príncipe don García para destronar a su padre, el rey Alfonso III el Magno acaecida durante finales el siglo X. Jaime Concha ha notado al respecto del contexto histórico con el que trabaja la obra que “una tradición antiguo-medieval sirve para hacer, de un cínico desenfadado, un pre-burgués que exhibe absoluta indiferencia por los valores nobiliarios en gran parte de la comedia” (1988: 273).

La obra presenta el contraste entre don Juan, un joven noble que habiendo dilapidado toda su fortuna en cortejar a Leonor y busca sacar ventaja de una propiedad cuyas llaves las otorgara en alquiler a don Domingo de don Blas. Este particular personaje



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Las indicaciones del hidalgo al sombrero si bien no contienen en sí mismas elementos cómicos trabajan a partir de las impugnaciones a la moda de la época en lo referente a la confección de sombreros. La moda de la época (siglo XVII) indicaba o marcaba la presencia de sombreros de alas anchas y voluminosos, provistos de adornos, plumas para engalanarlos; no obstante, don Domingo requiere uno ligero, que no pese “por dos”. Las preguntas retóricas refuerzan esta idea y cuestionan la utilidad de una prenda de vestir que frente a las inclemencias meteorológicas como el viento y la interacción con el prójimo. Luego de dicha pregunta se desprende la reflexión final en la que marca que la moda:

El vestido pienso yo	725
que ha de imitar nuestra hechura	
por si nos desfigura,	
es disfraz que ornato no.	
Muy bajo y nada pesado	
labrad otro; que no quiero	730
comprar yo por mi dinero	
cosa que me cause enfado.	

(III, 107-8, 706-32 vv.).

La vestimenta debería ajustarse a las formas del cuerpo, sino se transforma en disfraz y no ornato. Por lo tanto, cierra el pasaje exigiendo el modelo de sombrero que no sigue necesariamente los patrones de lo usado.

Apenas unos versos más adelante, Mauricio recibe al sastre que se dispone a tomar la medida de la capa que llega hasta los tobillos. Al igual que con el sombrero, los mandatos de la moda generan los comentarios mordaces del hidalgo:

..... ¿Hasta los pies?	
¿En qué tengo yo ofendida	
el arte que ejercitáis,	785
que con medida tan larga,	
a que sustente una carga	
de paño me condenáis?	

Tal como sucediera con las impugnaciones hechas al modelo del sombrero ofrecido, en este caso, vuelve a señalar la falta de necesidad de atenerse a los dictados de

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

la moda: no necesita cargar con el peso innecesario de una capa tan larga para como señala tolerar una “carga de paño”, así se pone de manifiesto en la pregunta retórica. A continuación le explica como hiciera como el sombrerero cómo ha de ser la capa que se ajusta a las necesidades para todos desde el curioso al más grave:

La capa que el más curioso y el más grave ha de traer modesto adorno ha de ser y no embarazo penoso. Puesto a caballo, la silla apenas ha de besar.	790
Al suelo no ha de tocar si pongo en él la rodilla. Si la tercio, cuando me es forzoso sacar la espada, de este lado derribada no ha de embarazar los pies;	795
y si la quiero tomar por escudo, de una vuelta que se dé sola, revuelta en el brazo ha de quedar.	800

Debe ser “modesto adorno” y no por antítesis “embarazo penoso”. A continuación describe las necesidades de lo que considera el modelo apropiado de capa, la que no toque la silla de montar, si necesita desenvainar la espada no debe estorbar los pies al inclinarse la tela, si necesita valerse de ella como escudo debe quedar envuelta en su brazo con un solo movimiento. Todas estas observaciones ponen en primer plano la necesidad de la practicidad de la prenda encargada por sobre su función estética.

Que sí es larga, sobre el daño que en la dilación ofrece, mientras la cojo, parece que estoy devanando paño.	805
---	-----

(III, 109-10, 783-808 vv.).

Por último la redondilla de cierre destaca mediante una inteligente metáfora que si se empeña el sastre en hacerla larga, el daño está en que mientras la toma en sus manos siente que está “devanando paño”. Nótese la rima entre “daño” y “paño” que



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

destaca la relación poco positiva para don Domingo de estas dos variables a la hora de elegir una capa para usar.

Estas reflexiones establecen además un contraste con su atildado rival don Juan y permiten establecer el patrón de conducta del protagonista que busca en todo momento privilegiar su comodidad por sobre los mandatos sociales que imperan, llega hasta a negarse a la mudanza a una casa solo porque tiene una escalera, el jardín lo ve como un reservorio de mosquitos y pájaros molestos, la fuente es otro dolor de cabeza ante la presencia de aguadores y muchachos y ante la posibilidad de que sus vecinos tengan perros evalúa la posibilidad de conseguir una ballesta (1947: III, 114-6 )

En el acto II, don Domingo está dispuesto a cortejar a Leonor que lo desprecia a pesar del dinero que posee por esta obsesión por la comodidad que tiene. Cuando se presenta ante la dama, el hidalgo ha sido consecuente con sus impugnaciones a la moda de ese entonces y se presenta “con capa hasta la espada, sombrero muy bajo y de muy poca halda y valona sin golilla” (1947: III, 117). Pero nuestro héroe no está dispuesto tampoco a cumplir con los mandatos del cortejo amoroso prolongado ya que la joven debería quererlo ahora que tiene menos años y está con más salud, no ve viable el tormento y/o padecimiento para alcanzar el amor tan esperado y así razona:

Atormentarse no más, ¿es medio de merecer?	1175
¿No hay regalos? ¿No hay servicios?	
¿No hay fiestas? ¿No hay galanteos?	
¿No merecen los deseos?	
¿No obligan los beneficios?	
¿Por fuerza he de trasnochar?	1180

(III, 121, 1174-80 vv.).

Cuestiona así uno de los principios de las tramas amorosas de la comedia nueva y también del enredo, el padecimiento de alguno de los agentes involucrados en la relación amorosa. Arellano en su *Historia del teatro español* ha notado al respecto que la “teoría del amor es lo más contrario a los neoplatonismos retóricos de los galanes prototípicos” (1995: 298). Así cuestiona este principio esencial con una serie de preguntas retóricas que desandan el entramado amoroso a partir de lo que se entiende por merecer: si se brindan

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

obsequios, servicios, fiestas y galanteos que se traducen en beneficios, ¿no se deben satisfacer los deseos acaso? ¿Debe verse obligado a trasnochar rondando la casa de la amada? Kennedy además agrega que nuestro protagonista es capaz de sacrificar a su deseos de comodidad no solo los dictados de la moda sino hasta el favor de la mujer a la que desea (1952: 293).

Mientras tanto su rival, don Juan se enfurece al saber que don Domingo frecuenta a Leonor y su criado, Beltrán, le hace notar que para ser el mejor:

Para serlo basta ser  
el más rico; bien lo fundo,  
puesto que no tiene el mundo  
más linaje que "tener".

1365

(III, 126, 1365-8 vv.).

Aparece una vez más el tópico satírico del poder del dinero, puesto en la boca del servidor de don Juan que bien sabe cómo el derroche, la estafa urdida contra el hidalgo y ahora sus esperanzas puestas en peligro de medrar a través de Leonor. Sin embargo, esta afirmación que se proyecta a don Domingo, en el desarrollo final de la comedia no encuentra peso real ya que el protagonista desmiente con su heroica conducta tamaña impugnación. Si bien su condición de hidalguía, tal como explicáramos anteriormente, se cimienta en una hazaña de un tío y una herencia cuantiosa y su apego por la comodidad y el desprecio por las modas y costumbres en boga lo ponen a los ojos de los demás personajes en una condición de cuestionamiento y desconfianza, demuestra su lealtad inquebrantable para con la autoridad real.

Don Juan se decide a confesarle sus sentimientos a Leonor, luego de especular con despojar a su padre Ramiro, pero la joven le responde que las murmuraciones que se volvieron verdades la llevan a rechazarlo. El joven decepcionado y enfurecido mantiene un diálogo con el gracioso que le cuenta la fábula de una corneja que para ir a una fiesta toma unas plumas para adornarse, el águila la descubre y se las saca:

Y al fin, como tú saliste  
castigado del desdén

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

de Leonor, salió también 1630  
corrida, desnuda y triste.  
¡Y pluguiera a Dios que dieran  
siempre con igual rigor  
esta pena al mismo error!  
Que yo sé bien que advirtieran, 1635  
menos falsos, más de cuatro,  
que, con ajeno vestido,  
el aplauso han merecido  
del púlpito y del teatro.

(III, 134, 1627-39 vv.).

Así la analogía con la vanidosa corneja aludida por elipsis en la enumeración de adjetivos que califican su conducta y se proyectan a su señor: “corrida, desnuda y triste”. Echado, descubierto en sus verdaderas intenciones y dolorido por el rechazo de Leonor que podría ser equiparada con el águila. La exclamación retórica del pasaje citado destaca cómo el fingimiento, el engaño, la mentira no cuentan con riguroso castigo tal como deja entrever en los cinco versos finales. Se alude a un grupo numeroso (“más de cuatro”) que con “ajeno vestido”, metáfora que marca la presencia de la falsa apariencia han recibido el inmerecido aplauso de la iglesia y de los asistentes a la comedia. No hay en particular ninguna alusión personal. No podemos dejar de notar también que las plumas de la fábula es probable que fueran parte del atuendo de don Juan: tal como se deja entrever en las impugnaciones hechas a la moda por don Domingo tal como señaláramos anteriormente. Ruth Lee Kennedy había notado que los hombres jóvenes en el período de 1617 hasta principios de 1623 usaban plumas en sus sombreros como adorno y llegaban a competir con las mujeres en el amor por los afeites (1952: 297).

El acto segundo se cierra con la negativa de don Domingo de asistir al duelo propuesto por don Juan ya que explica que está comprometido en otras actividades. Esta actitud que podría calificarse de cobarde se desmiente en el siguiente acto. Ya hacia el final de la obra el hidalgo es rescatado accidentalmente por don Juan y su criado que han entrado a robar en la casa de don Ramiro, quien fuera encerrado por haberse negado a participar en la conspiración urdida por los nobles para derrocar al rey. El hidalgo le pide a su otrora rival que advierta al rey de la sedición y se dispone a continuar en su “prisión”

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

para evitar las sospechas de los complotados. Dicha conducta heroica ha sido destacada por Willard King (1989: 59) y por Carmen Brenes que propone una lectura interesante al relacionar la figura del protagonista y la de su rival:

El heroísmo que brota del alma y que impone la virtud es el heroísmo que anima al cómodo don Domingo de Don Blas y al travieso don Juan de *No hay mal que por bien no venga*, impulsándolos a salvar el trono del rey, con gran asombro de Beltrán, el criado, que no esperaba tal heroísmo de dos personajes que se avenían tan poco a las normas sociales. Como el heroísmo de estos personajes no es el que impone la sociedad desde afuera, sino el que procede de la conciencia... (1960: 110).

Finalmente descubiertos los planes el rey premia a don Domingo casándolo con Constanza y a don Juan con Leonor. Así a pesar de las apariencias, la virtud termina por triunfar.

### **4.3.2. El acomodado don Domingo de don Blas segunda parte: la vuelta del inconformista y su consagración.**

La segunda parte de la comedia, que como comentáramos oportunamente fuera editada por Germán Vega García-Luengos<sup>15</sup>, nos vuelve a poner en contacto con este particular hidalgo, en la Zamora medieval en los tiempos del rey García I de León, primogénito de Alfonso III.

Antes de proceder al relevamiento de los pasajes satíricos, daremos cuenta de los elementos formales y cronológicos que le permitieron a García Luengos afirmar la autoría de Juan Ruiz de Alarcón: El primer aspecto que toma en cuenta para su aseveración es la estructura estrófica que responde, siguiendo el fundamental trabajo de Griswold Morley, "Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto" (1918), confirma la autoría tanto por la extensión que apenas supera en cincuenta versos la media, y por los cambios de estrofa que sigue la marcada preferencia por la redondilla (2002: 11, 12).

Con referencia a la posible fecha de composición, el estudioso nos señala:

---

<sup>15</sup> A continuación nos manejamos con la edición aparecida en el año 2002. Para mayores datos consultar la bibliografía.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

El *terminus a quo* parece estar en 1623, año de la pragmática sobre el uso de la golilla, con la que estaría relacionada la mención a esta prenda en el primer acto. Como *terminus ad quem* hay que considerar los primeros meses de 1635, pues a mediados es cuando aparece datado el *Primer tomo de las Comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, donde se incluye *La doncella de Labor*, cuya primera jornada menciona a nuestro personaje. Éste es, desde luego, un tope insoslayable; sin embargo, existen indicios de que la pieza estaba ya escrita dos años antes. Nos lo ha proporcionado el cotejo de las dos versiones conocidas de *Examen*, la segunda de las cuales es la incluida en el último lugar de la *Parte segunda* de Alarcón, cuyas censuras se fechan en abril de 1633. (2002: 38).

La visión satírica de Alarcón, en esta comedia en particular, se condensa y resume magistralmente en la creación del protagonista y su accionar.

La obra se abre en la ciudad de Zamora tal como sucedía en *No hay mal que por bien no venga*, esta vez en el castillo que habita don García, quien acaba de ser coronado. Sin embargo el júbilo no es total, ya que el monarca nota la ausencia de don Domingo quien en el pasado diera por tierra con una revuelta orquestada contra su padre, Alfonso. El joven rey evalúa la posibilidad de convertir a este peculiar hidalgo en su privado ya que a pesar de haber pasado dos años preso en Gauzón, su lealtad es indiscutible.

Tal como en las obras precedentes, nuestro monarca es joven, está enamorado de Leonor, ahora viuda de don Juan, el protagonista junto a don Domingo de la *Primera Parte*. Tenemos a un monarca apasionado, impetuoso y enamoradizo que además está casado. La ayuda para lograr los favores de la dama, va a brindársela don Rodrigo, quien también está enamorado y pretende desde esta posición de mediador, controlar la situación y sacar provecho para sí. El servidor de don Rodrigo, que está al tanto de la estrategia de su señor, no es otro que el servidor de don Juan, Beltrán, quien también apareciera en la primera parte.

Una característica del protagonista que se mantiene en esta segunda parte, es el apego desmedido por la comodidad, el total desprecio por las convenciones sociales y de etiqueta que lo llevan a desarrollar insólitas y cómicas reflexiones sobre las circunstancias que lo rodean y lo incomodan o molestan, tal como el calor durante el verano (383-452 vv.), y en particular las que comenta con su esposa Constanza: los antojos de las

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

embarazas (531-76 vv.) y el fragmento que concita nuestra atención hace referencia a las incomodidades que se desprenden de asistir a las fiestas:

¿Yo trasnochar por llevaros  
a una fiesta, en que es forzoso,  
siendo honrado y vuestro esposo,  
a tal hora acompañaros?

Estas redondillas en particular concitan nuestra atención ya que el blanco de la crítica ya no es una circunstancia climática (el verano y las altas temperaturas) o una circunstancia personal determinada (embarazo y antojos) sino una costumbre propia de la corte y el ámbito del poder como lo eran las fiestas, los bailes y espectáculos en los jardines, tan en boga durante el reinado de Felipe IV. Recordemos que nuestro protagonista no ha asistido a la coronación del rey y tampoco parece afecto a querer acompañar a su esposa a disfrutar de los festejos.

Las tres preguntas retóricas que se encadenan por la anáfora y repetición del pronombre de primera persona "yo" que no deja lugar a dudas que los incordios que se pasan a describir a continuación los sufre el enunciador y no el resto de los asistentes y tampoco su interlocutora. La primera impugnación a la asistencia se focaliza en el trasnochar que implica llevar a su esposa que por su horario no parece ser apropiado al menos para el consorte: "siendo honrado y vuestro esposo, / a tal hora acompañaros?". Esta observación parece dejar justamente, la actividad de trasnochar, reservada para las actividades de amantes y cortejadores, como se desprende implícitamente de este cuestionamiento. Desde la perspectiva de don Domingo, las salidas nocturnas no parecen avenirse con la condición del honor ni con la del esposo. Recuérdese cómo nuestro protagonista impugnaba las conductas esperables a la hora de cortejar a Leonor (III, 134, 1629-39 vv.).

¿Yo, queréis que con la guarda  
vaya a lidiar? ¿Yo, al cuidado  
de defender el preñado  
del golpe de la alabarda,  
del empellón de la gente

625

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

venido? A saber por qué  
a tanto riesgo os pondré  
por ver bailar solamente.

630

(2002: 112-3, 621-32 vv.).

La segunda pregunta nos sitúa en la entrada al espacio en el que se celebra la fiesta y con la guardia que seguramente custodiaba la entrada con la que don Domingo, en el caso de asistir debería verse obligado “a lidiar” y la tercera impugnación alude por elipsis al cuidado que se vería obligado a ofrecerle a su esposa embarazada: proteger de los golpes de la alabarda de los guardias y de empujones violentos de los asistentes, en el que uno de los agentes está representado de forma metonímica (uno por el objeto que porta y su efecto “el golpe de la alabarda”). Los versos finales no ven en la fiesta sino la situación de contemplar bailar a su esposa lo que redondillas más adelante genera otra jocosa sátira costumbrista en la que se describe la absurda actividad de bailar y su contemplación:

¡Qué mal gusto! Yo no sé  
ni he podido entender cuándo  
se huelga el que está bailando,  
o cuándo aquel que lo ve.

La primera exclamación retórica que abre el pasaje no deja lugar a dudas el rechazo que le provoca ya dicha actividad. Los versos que continúan aclaran que el desagrado se desarrolla en dos planos: en quien lo contempla (don Domingo) y en el que lo ejecuta (el danzante).

El danzante, mientras danza,  
se muele, se enciende y suda,  
y la lisonjera ayuda  
que hace el son a la mudanza  
le divierte de que sienta  
lo que se cansa hasta el fin.

645

650

La descripción de los movimientos del bailarín acumula valiéndose de la enumeración de verbos que describen los efectos físicos de tal actividad: “se muele, se enciende y suda”. Ninguno de ellos connota placer o armonía, por el contrario destacan el

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

esfuerzo físico de dicha actividad y sus consecuencias visibles: enrojecimiento y sudoración. El cansancio aparece en tanto el ejecutor de la danza mantiene su ritmo tal como la coreografía lo exige: “que hace el son a la mudanza / le divierte de que sienta / lo que se cansa hasta el fin”.

Y el que mira al bailarín,  
si los ojos apacienta  
en las mudanzas, ¿qué más  
halla en ellas que traspies  
que al derecho y al revés  
hace un borracho a compás?

655

(2002: 113-4, 641-56 vv.).

Los últimos seis versos cambian la perspectiva y se enfocan en quien contempla la danza: así el que mira al danzante, al observar los movimientos, las mudanzas, lo único que realmente ve son los errores (“los traspies”) que equiparan por analogía al bailarín con un borracho que lleva el compás. Esta sátira costumbrista evoca también los juicios vertidos en No hay mal que por bien no venga sobre la tauromaquia en los versos 1275 y siguientes. Las impugnaciones hechas a esta actividad propia de la corte, es un anticipo de la peculiar conducta que nuestro protagonista tendrá cuando se convierta en privado del rey y ejerza su función; no solo dichos versos están en función de recordarnos una vez más quién es don Domingo y cuál es su postura en el espacio del poder cortesano.

En el acto II nuestro protagonista es nombrado privado por el joven rey, pero Domingo no vive este honor con felicidad, sino más bien lo atormenta darse cuenta que su calidad de “acomodado”, que su vida sin ataduras a los convencionalismos y exigencias va a dar un vuelco de ciento ochenta grados cuando asuma la responsabilidad política inherente a su cargo. En su estadía en el palacio demuestra su aguda inteligencia e ironía en sus diálogos con el monarca al señalarle lo innecesario del luto (1089-124 vv.) y cuál debería ser por lo tanto el comportamiento en las visitas de pésame (1137-52 vv.). Ya en su casa, abatido por este cambio sustancial en su vida, mantiene un diálogo interesante con Beltrán que quiere sacar provecho de su privanza pidiendo una merced por servicios futuros:



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

DOMINGO: ¿Por qué servicios, Beltrán?  
BELTRÁN: Por los que tengo que hacer. 1630  
DOMINGO: Primero has de merecer  
que pedir  
BELTRÁN: Dime: ¿Serán  
servicios bien admitidos  
unos arbitrios?  
DOMINGO: No dudo  
que puede tu ingenio agudo 1635  
alcanzallos advertidos.

El intento de Beltrán ya parte de un supuesto, de un futuro que como refleja el final del diálogo no tendrá concreción alguna, lo que ya tiñe a todo el pasaje de un inequívoco matiz cómico pero además dada la nueva calidad de uno de los interlocutores se proyecta al acto III y se vuelve metateatral y satírico en su desarrollo.

Domingo, ya es privado, y en su hogar, mantiene este intercambio con el servidor que de alguna forma es una puesta en escena a futuro de lo que le espera en el ejercicio de su cargo, cuando deba atender como era costumbre reiterada en la época a arbitristas y solicitantes de todo tipo.

El gracioso considera que la merced que requiere no necesita de un servicio específico y es convenido por el hidalgo que la relación es inversa y ante la pregunta nada inocente, de si está dispuesto a aceptar arbitrios, lo anima a presentarlos. Beltrán ante la invitación duda y plantea el primer obstáculo para que el proyecto prospere:

BELTRÁN: No dudes que lo serán  
que solamente dudé  
que lo estimen.  
DOMINGO: ¿Por qué?  
BELTRÁN: Porque me llamo Beltrán 1640  
y soy español.  
DOMINGO: Pues, ¿eso  
quita el crédito?

La proposición causal, “porque me llamo Beltrán / y soy español”, se abre con su nombre propio, es decir, es apenas “Beltrán”, no ostenta título ni apellido de valía; el cierre agrega su nacionalidad coordinado con un nexos copulativo. La nacionalidad es el



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

concreto, que valora la propuesta por sobre quien la presenta. Este diálogo faltando apenas unos doscientos versos para que en el acto siguiente el protagonista entre a servir como privado, se arma a partir del contraste de quien ejerce aún fuera del ámbito de la corte, en su hogar no olvida el servicio a su reino y quien en cambio solo piensa en el rédito personal.

Ni bien se abre el tercer acto, encontramos a Domingo en pleno ejercicio de su nueva condición de privado, atendiendo las necesidades de una galería de pretendientes en su hogar. Las entrevistas brindan la oportunidad para desgranar una serie de reflexiones muy particulares. El primer pretendiente requiere que una prostituta que se pasea por la calle donde mora sea echada decreto mediante para proteger la moral de su hijo que está "inquieto". El pedido es desestimado ya que la presencia de la meretriz es útil para preservar la honra de la hermana del joven (1831-44 vv.). El segundo en cambio intenta premiar el favor otorgado regalándole un león proveniente de África, sabido es que desde los tiempos del Cid, personajes encumbrados solían tener para solaz y como signo de poder. Para nuestro privado, la sola sugerencia del presente genera terror y observa los riesgos a los que expondría a su familia con semejante adquisición (1845-73 vv.).

Un tercero relata cómo un ladrón intentara sobornarlo durante la ejecución del mandamiento y aceptó el dinero aunque luego lo encarcelara, para Domingo haberle manifestado al juez el incidente no lo exime del pecado de codicia que lo impulsara (1874-95 vv.):

No hicistes, que el cohecho  
recibistes, que no os hubieran dado,  
si vos la mano hubiérades cerrado. 1890  
Y, así, el manifestarlo emienda ha sido,  
no disculpa de haberlo recibido.  
Pasa esta vez; mas otra, a la codicia  
no arriesguéis la opinión, que la justicia  
no ha de oler a delito; y evitallo  
es más virtud que hacello y emendallo. 1895  
(2002: 164, 1887-95 vv.).

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Así, el arrepentimiento y la denuncia no tienen sentido, si el tercer pretendiente, como indica Domingo, valiéndose de una metonimia, no cierra la mano. La ironía apunta a desnudar lo inútil de corregir una conducta que jamás debió haber sucedido. Este pasaje satírico apunta a la ambición, a la codicia que termina por manchar a la justicia que personificada termina por “oler a delito”. La virtud no reside en la denuncia, sino en no caer en la tentación de llevar un acto como tal a cabo.

El cuarto le ofrece un espléndido sepulcro labrado en mármol, que es desestimado por el mal gusto y el desagrado que genera la evocación de la muerte (1896-911 vv.). El quinto caso concita nuestra atención porque tiene estrecha relación con las reflexiones sobre lo innecesario de otorgar oficios, el pretendiente involucrado reclama que su majestad oportunamente le otorgó tres oficios que él ha cumplido satisfactoriamente, sin embargo, espera que se le otorgue otro más a modo de recompensa. La dilación del monarca lo hace sospechar que lo han olvidado. La respuesta del privado desnuda un mecanismo perverso de favores:

Pues, ¿por qué, con tanto apremio,  
premio pedís de haber gozado el premio?  
Para desobligarse suele darse el galardón,  
que no para obligarse.

(2002: 165, 1930-33 vv.).

Con gran ingenio, aparece en la pregunta retórica en la que se brinda una parcial respuesta al cortesano: ya disfrutó de tres corregimientos. El juego de palabras con el verbo “apremiar” y la reiteración al principio y al final del verso del sustantivo “premio” destacan que el pretendiente fue recompensado oportunamente como él mismo se encargara de recordar. Los versos que cierran la alocución le recuerdan una verdad ineludible: nada mejor que un galardón para evitar futuros compromisos. Así, este mecanismo, innecesario para Domingo, desnuda satíricamente con la respuesta dada los vínculos de contraprestaciones tan comunes en el ámbito de la corte. Baste con recordar los versos de *La crueldad por el honor* que siguen el mismo razonamiento (1095-99 vv.).

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

Las respuestas de Domingo, salvo las correspondientes a casos particulares como el de la prostituta, el león de regalo y la tumba, cuando se vinculan con el ejercicio del poder ya sea a través de la justicia o por un reclamo concreto al rey, no son complacientes y desnudan prácticas corruptas y anquilosadas. Domingo con sus comentarios deja al descubierto lo que parecen ser prácticas consensuadas o al menos avaladas en el ámbito del poder: es él como privado y no un gracioso el que con sus razonamientos desnuda prácticas que la corte parece admitir a pesar de lo perniciosas que son para el bien común.

Sin embargo, Domingo debe superar las trampas que urde Ramiro, resentido por haber sido relegado por Alfonso, busca hacerle creer mediante una carta que su esposa Constanza es requerida por Rodrigo que todavía aspira a conquistar a Leonor. En el final de este acto, tal como ya Alarcón nos tiene acostumbrados, se resuelven los enredos y así finalmente Leonor y Rodrigo se casan, Constanza es liberada de toda sospecha y el rey finalmente se desengaña.

Lo notorio es que a medida que se desarrolla en ambas partes el conflicto dramático la sátira dirigida a los aspectos cotidianos que constituyen el blanco costumbrista ceden espacio a señalar los problemas que implica el ejercicio del poder.

#### 4.4. Conclusiones

En los apartados anteriores habíamos observado que en las tragicomedias estudiadas y en sus correspondientes pasajes satíricos, se establecía como eje central, la reflexión en torno al manejo del poder y las consecuencias que trae aparejada la conducta de quienes lo detentan. Se deduce a partir de los blancos elegidos, cuáles son los ideales políticos y cuál el espejo del gobernante que deben defenderse y preservarse para el bien de la monarquía.

El fuerte componente moralizante presente en la estructura dramática de las obras estudiadas así como la galería de personajes vinculados con el ámbito palaciego y cortesano, lleva al dramaturgo a una cuidadosa selección de la voz enunciativa del fragmento satírico. Recae generalmente en los criados en tanto que alejados de la esfera del poder, pueden señalar sin temor a represalias lo que sus amos padecen o dar un paso más allá e ilustrar con su conducta lo que se condena. Fernando Lázaro en su artículo señalaba al respecto:

La figura del donaire representa a su amo ante todas las demás figuras. Construye, como lanzadera de telar, la urdimbre de la comedia. Hacía falta, para que esta enredara y resolviera con rapidez su trama compleja, ese personaje con acceso fácil a todos los demás: un personaje económico en todos los sentidos. (1987: 43).

Esa capacidad de síntesis, de circulación y de interacción con todo el sistema de personajes hace que los ataques contra los vicios de los que son testigos en el ámbito del poder sean enunciados casi en su totalidad por los criados de los protagonistas leales como también por los de los antagonistas.

En *Los favores del mundo*, Hernando que acompaña en su derrotero a García en la corte, se dedica a atacar en el primer acto a las mujeres pedigüeñas y su ferocidad y al pobre caudal de agua del río Manzanares. El retrato moral de la dama interesada, el exiguo curso del río madrileño tienen proyección en la figura de su señor que queda sujeto a los vaivenes de los intereses del poderoso y que con su condición de hidalgo deberá sortear todo tipo de obstáculos para triunfar en un medio que le es adverso: la corte. Dicho concepto se refuerza ya que los dos fragmentos satíricos restantes están ubicados en el segundo y el tercer acto y tienen como objetivo el ataque a las conductas

corruptas de ese ámbito en el que su señor padece todo tipo de arbitrariedades. Un solo fragmento, que ataca a la maledicencia y que está exento de toda connotación cómica aparece enunciado por García.

El metro predominante, tal como destacáramos en el caso de las comedias relevadas en el capítulo III, es la redondilla. Con referencia a las figuras retóricas podemos destacar el uso de las metáforas, prosopopeyas y derivaciones cuyos referentes siempre se disparan al interior del conflicto dramático y que trabajan con elementos indiscutiblemente identificables para el espectador.

En *La amistad castigada* también el protagonista es puesto a prueba por las arbitrariedades del poder de turno. Turpín, la figura del donaire será el vehículo de las críticas metateatrales que equiparan la falta de discreción del criado con el celo que guarda el ministro durante el primer año de su gestión. Tal como su antecesor, no deja pasar la ocasión de destacar el poder del dinero a la hora de inclinar voluntades, incluso la propia y llega al extremo de provocar y de ponerse en pie de igualdad con el rey que lo reconviene interrogando amenazadoramente: “¿satirízame?”. Dicho diálogo, oportunamente analizado, marca el deterioro de la figura del poder que se rebaja a festejar las provocaciones del gracioso y a hacerlo cómplice de sus planes lascivos.

Las redondillas vuelven a tener un lugar privilegiado, pero a diferencia de la obra precedente los fragmentos satíricos se concentran en los dos primeros actos ya que la inconducta del rey sirve para ilustrar los abusos y los excesos a los que se ve sometido Filipo que le hacen perder el rumbo y lo terminan por condenar.

Chichón, el gracioso de *El tejedor de Segovia*, tiene una conducta semejante a la de Turpín, cambia de lealtad según el beneficio que puede obtener. Lo que le permite como al otro personaje tratar a los distintos grupos que se encuentran enfrentados. Si al gracioso de *La amistad castigada* la dádiva de un par de cadenas, lo hacía cambiar de lealtad, a Chichón, la posibilidad de ascender socialmente y hacer el uso inmerecido de la partícula “don”, obra un efecto similar. Sin embargo, es consciente de su proceder ya que otros blancos satíricos que ataca son la inconducta de los criados y los nombramientos de los privados.

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

En el acto II, la sátira se hace extensiva a los oficios. En primer término, un alguacil manifiesta que obtiene pocos sobornos no porque la criminalidad haya bajado producto de la conducta virtuosa, sino porque la sociedad sufre de una avaricia desenfrenada; versos más adelante se desarrolla un diálogo plagado de ataques entre un ventero y un sastre. Ambos sospechan mutuamente de las estafas que ponen en juego para medrar. Estos últimos fragmentos satíricos se proyectan a toda la tragicomedia ya que el alguacil, el ventero y el sastre, con sus cuestionados oficios a cuestas, dan testimonio de la corrupción que se extiende a todo el entramado social.

En *Los pechos privilegiados*, Rodrigo, el privado que se ve sujeto a los caprichos del rey y es una de las pocas veces que en boca del protagonista se encuentre un pasaje satírico, tal como en el caso de García, su alocución está exenta de todo humor y hace blanco la falta de libertad del privado que siempre está condenado a cargar con la culpa de su señor quiera o no. La confirmación de lo ingrato de la posición de Rodrigo, se produce cuando Cuaresma, el gracioso, en un impecable razonamiento distingue entre el privado "puro" y el privado "aguado" ampliando así la idea de la obsecuencia que rodea al puesto. La sátira define la conveniencia de agradar siendo un privado "puro" en todo momento al rey.

El privado "puro", Ramiro, ha logrado su cometido, ha desplazado al privado "aguado", Rodrigo, convirtiéndose en el cómplice del rey, no en su consejero. Dicho cambio genera que el nuevo secretario comente en un fragmento eminentemente metateatral, que el privado ha de ser un personaje complaciente, corrupto, cobarde y depositario de una falsa devoción. Sin quererlo, termina por llevar a cabo su autorretrato. Como un dato curioso, en este corpus, se incluye un pasaje de sátira *ad hominem* que tiene como disparador la reflexión sobre la cobardía, así desfilan aludidos por elipsis: Lope de Vega, Quevedo y Góngora.

*Ganar amigos* expone en boca de Encinas, el criado de don Fernando, la sátira al mundo de la corte y sus engaños, esta vez localizada, no en Madrid sino en Sevilla, espacio asociado con el comercio, que acentúa la connotación negativa. Los otros dos pasajes a cargo del gracioso apuntan al poder del dinero que inequívocamente termina unido a la



## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

ciudad en la que se desarrolla la acción. El último fragmento aparece asociado con su nuevo amo, don Diego, y permite que el gracioso ataque y contraponga la figura del criado valiente a la del señor cobarde, invirtiendo así el juego de la comedia y volviéndose una sátira metateatral que desnuda un mecanismo ya consagrado por la dinámica dramática.

En *El dueño de las estrellas*, el destino de Licurgo signado por un oráculo lo condena y del que escapa cometiendo suicidio. Lo interesante y llamativo del cotejo de esta obra con las anteriores, es que los fragmentos satíricos se concentran en el acto III en el que el protagonista decide difundir sus reformas políticas entre el pueblo y en el que su suerte se precipita inexorablemente.

El primer y único fragmento satírico está en boca de dos villanos cuya preocupación central se focaliza en una de las medidas del privado que busca regular el consumo de alcohol, de todas sus disposiciones, es la que les genera más zozobra. De todas las medidas que enunciara el personaje, ésta es la única cuya formulación no se hace frente al rey, lo que implica que Doristo y Coridón pueden hacer una interpretación absolutamente jocosa, libre e hiperbólica de lo que implica para ellos, el verse privados de la ingesta del vino. En este pasaje, se ataca a los médicos e indirectamente, se muestra a dos representantes del pueblo preocupados por nimios detalles que en poco afectan el destino del reino.

Como señaláramos en el apartado anterior, esta comedia es la que cuenta con la menor cantidad de pasajes satíricos dentro de este corpus y el único relevado no ataca a la figura de Licurgo, el mentor del control de la ingesta alcohólica, sino a las consecuencias y al instrumento encargado de poner en práctica el mandato.

*La crueldad por el honor* tiene en Zaratán, el gracioso, al portavoz de los pasajes satíricos que se focalizan en criticar la conducta de los nobles que conspiran en la corte de la reina Petronila. En un intento de ganar espacio en la corte, el personaje enuncia una serie de arbitrios. Lo llamativo del pasaje es que las cuatro primeras medidas que enuncia son serias y no revisten ningún ataque; sin embargo a la hora de pasar revista a los oficios y a las costumbres aparece la sátira. Los arbitrios satíricos, son exactamente el doble que los "serios", ocho en total. Otro elemento llamativo está centrado en el cambio métrico ya

## COMEDIA HEROICA EN RUIZ DE ALARCÓN

que en muy pocas ocasiones Alarcón se inclina por la silva. Este es uno de los pocos casos y el pasaje cobra un ritmo grave y pausado más cercano a la prosa tratando de imitar el estilo de este tipo de documentos.

Para cerrar este repaso, no podemos dejar de mencionar la obra que fuera escrita junto con otros comediógrafos: *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*. En el segundo acto contamos con cincuenta versos que componen los fragmentos satíricos de la obra. Como en los casos anteriores, Chilindrón, el gracioso es el encargado de enunciarlos y los blancos son conocidos: la vida de la corte, sus lujos, los afeites femeninos, la calidad andariega de ciertas mujeres en particular si hay "comedia nueva". El último blanco ya había aparecido en otra oportunidad explota el tema de los falsos linajes o las pretensiones aristocratizantes ciertos personajes de baja ralea. Similares reflexiones fueron analizadas en los graciosos de *Los favores del mundo* y *El tejedor de Segovia* cuya datación es próxima a esta obra: 1616-17? y 1619-20 respectivamente.

Tal como habíamos destacado oportunamente a la hora de revisar la métrica de los pasajes satíricos en las comedias urbanas, el metro elegido y favorito de Alarcón es el octosílabo, privilegiando a la redondilla y en segundo lugar al romance.

Las figuras retóricas más usadas son aquellas que trabajan en el plano semántico como las metáforas, las antítesis, las hipérboles y las derivaciones.

## CAPÍTULO V

### Comedia de magia en Ruiz de Alarcón

#### 5.0. Introducción.

La fascinación por el tema de la magia para el teatro del Siglo de oro estaba relacionada con las posibilidades dramáticas, las escenas sorprendentes y los efectos visuales asombrosos. Tal como señala el especialista, Joaquín Álvarez Barrientos, antes y durante el siglo XVII “encontramos casos de comedias que implican a la magia en su argumento, o a personajes mágicos.” (1989: 301). El citado crítico observa que es fundamental para el estudio de la constitución del género, la comedia de Juan Ruiz de Alarcón, *La cueva de Salamanca*. En su clásico estudio, *La comédie espagnole* (1966), Charles Aubrun agrega a la obra considerada “fundacional”: *Quien mal anda mal acaba* y *El anticristo*.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que las llamadas “comedias de magia” recién verán la luz en el siglo XVIII y que en el período que nos ocupa, el elemento mágico tiene fundamentalmente como objetivo la diversión escénica que se apoya en el uso de los efectos de la tramoya. Entre otros, Ermanno Caldera insiste en la importancia del uso de la tramoya, del componente escenográfico que volvía a dichas piezas, atractivas para el público asistente, más allá de las falencias de los argumentos que tendían a repetirse en función justamente del soporte material de la representación y por lo tanto generaban no pocos comentarios satíricos de parte de sus detractores (1991: 301). Oportunamente nos detendremos en el último aspecto mencionado ya que toca de forma directa a Ruiz de Alarcón e involucra a Luis de Góngora.

Sobre la dependencia del aparato escénico que tenían estas comedias como rasgo distintivo, vuelve Ignacio Arellano, pero destaca que más allá de la fascinación y las posibilidades que ofrecía para los argumentos dramáticos, las escenas sorprendentes y los efectos visuales asombrosos, la evolución genérica y la consolidación en el siglo XVIII “tiene fundamentalmente objetivos de diversión escénica, sin mayores trascendencias ideológicas o religiosas y con el apoyo casi exclusivo en los efectos de la tramoya”. (1996:

17). En el caso de Juan Ruiz de Alarcón, la presencia del elemento mágico encarnado en magos, hechiceros, pactos demoníacos, no busca solamente la invocada espectacularidad de los párrafos precedentes sino que vehiculizan conductas condenables y que tienen a alterar mediante el uso de la magia el curso normal de los acontecimientos como veremos.

### **5.1. Delimitación del corpus alarconiano: datación y características.**

Nuestro dramaturgo no permaneció ajeno al atractivo señalado anteriormente y abordó el tema en diversas comedias. La más temprana de su producción, *La cueva de Salamanca*, según Hartzenbusch (1852) y Fernández Guerra (1871) la datan en 1599; Henríquez Ureña propone el período de 1600-08<sup>14</sup>. Sin embargo, Bruerton (1918) la retrasa al período 1617?-20?. Quienes se han inclinado por considerarla una de las primeras comedias en salir de su pluma se basan mayormente en asociar la locación de la acción dramática, la ciudad de Salamanca y la presencia de personajes caracterizados como estudiantes, con la experiencia vital del propio Alarcón cuando cursara sus estudios en la mencionada ciudad. Ellen Claydon resume dicha postura con suma claridad:

The general consensus among the critics is that *La cueva de Salamanca* is one of Alarcón's earliest attempts at playwriting. This view of the play is used to justify what are considered to be all sorts of juvenile ineptitudes in the work. Undoubtedly, the opinion rests on the fact that the play deals with a student atmosphere at the University of Salamanca which Alarcón attended in his youth. (1970: 53).

Williard King señalaba que el atractivo por el tema de la magia encuentra sus raíces en la infancia y juventud:

El joven Juan Ruiz de Alarcón acabó por dejar a sus espaldas, para siempre, los dos mundos mágicos representados en *Taxco* -el del minero español y el del hechicero indígena-, pero sus recuerdos de uno otro pueden ayudar a explicar su duradera fascinación por la magia y los hechiceros sabios, visible en comedias como *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla* y *El Anticristo*. (1989: 34).

---

<sup>14</sup> Tal como en los capítulos precedentes nos guíamos para la datación por el exhaustivo cotejo hecho por Oleza y Ferrer.

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Además de la inevitable relación que se establece con la experiencia biográfica del autor la autora sajona destaca que la comedia presenta una variedad en los trucos de magia: cabeza que explota, libro que arde, apariciones y desapariciones por el escotillón por mencionar algunas. Millares Carlo destacaba con especial referencia a esta obra:

Como en todas las comedias de magia, lo fundamental en *La cueva de Salamanca* es el espectáculo en sí mismo, es decir, los efectos escénicos, cuidadosamente preparados y explicados por el autor en las acotaciones. (...) Frente a otras producciones de Alarcón, en las que los sucesos escénicos tienen escaso interés, porque lo fundamental es la pintura de caracteres, la que comentamos se singulariza por su acción viva y dinámica, a veces en demasía. (I, 1947: 438).

La fuente del argumento es la leyenda de la cueva de Salamanca en la que se decía que el diablo tenía su oráculo e impartía lecciones de magia, además se unía dicha historia a la del Marqués de Villena, conocido como escritor y nigromántico. Ruiz de Alarcón agregó a dichas leyendas, el ambiente estudiantil del que él formara parte durante su formación como letrado. Dicha circunstancia vital ha sido utilizada en reiteradas ocasiones para fechar a la presente comedia.

Pero lo realmente interesante, es el debate intelectual sobre la magia que se concentra de modo especial en el desenlace en el que el mago Enrico se enfrenta a un fraile dominico y a un pesquisidor, para reconocer al final la vanidad de las ciencias ocultas. No podemos dejar de mencionar su inmediato antecedente, el entremés de Miguel de Cervantes, que si bien comparte el paratexto, su tema no guarda ninguna relación con la obra alarconiana. La pieza cervantina se enfoca en un adulterio frustrado y hace blanco de sus mordaces críticas a la figura del marido crédulo.

*Quien mal anda mal acaba* escrita poco después de 1600 no fue incluida por Alarcón en ninguna de sus partes. La edición más antigua que se conoce es una suelta del siglo XVII, impresa en Sevilla por Francisco Leefdael, sin año. Hartzzenbusch y Henríquez Ureña se inclinan por considerarla temprana, en cambio Fernández Guerra cree ver alusiones a un auto de fe de 1616 y por lo tanto, retrasa su datación. En la misma línea cronológica Millares Carlo la considera coetánea de *Las paredes oyen* y de *Mudarse por mejorarse* (1947: III, 169).

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Esta comedia se basa en un caso histórico ocurrido en 1599: el proceso de la Inquisición de Cuenca contra el morisco Román Ramírez, hortelano del duque de Medinaceli, acusado de haber pactado con el diablo. El caso tomó notoriedad pública ya que el acusado fue quemado en efigie el 5 de marzo de 1600 en el auto de fe de Toledo.

*La manganilla de Melilla*, representada en 1617 según afirman Fernández Guerra y Millares Carlo sin aportar mayor documentación, es tal vez una de las obras más esquivas a la hora de intentar fecharla o establecer un posible período para su datación. Bruerton retrasa su escritura a los años 1618?-23?. Tal como la comedia anterior, una vez más Alarcón recurre a un caso documentado para el armado de su trama. La acción transcurre en el siglo XVI durante el reinado de Felipe II y tiene como protagonista a un personaje histórico, don Pedro Venegas de Córdoba, alcalde de la ciudad de Melilla. El militar fingió abandonar la plaza y cuando los moros entraron a la ciudad, Venegas de Córdoba los emboscó. En este caso, un enemigo moro busca hacer creer a sus aliados que tiene el poder para adormecer a los enemigos españoles y así poder tomar la ciudad. También en esta ocasión contamos con diversos recursos escénicos basados en el uso de las tramoyas. Según Castro Leal:

Alarcón pudo encontrar esta fábula en alguna historia de las campañas españolas en África (véase la narración del P. Fr. José de Miniana, en su continuación de la *Historia general de España* del P. Mariana; Libro V, cap. VI), en la tradición oral o en algún romance alusivo que recordara la hazaña del capitán Pedro Venegas de Córdoba, acaso con ocasión de su muerte, que acaeció en Madrid, por agosto de 1600. (1943: 88).

*La prueba de las promesas* (1618-22) es la versión dramática de la vieja historia de don Illán de Toledo que recreara don Juan Manuel en su *Libro de los exemplos del Conde Lucanor*, en el exemplum XI intitulado "De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, gran maestro que moraba en Toledo". Bruerton la fecha en torno a 1618, Castro Leal la considera como comedia de transición y Hartzenbusch afirma que es anterior a *Todo es ventura*, es decir, anterior a 1622. En la comedia, don Illán pone a prueba a don Juan para comprobar la falsedad de las promesas del joven, haciéndole creer que es el beneficiario de un cúmulo de ascensos y bonanzas. Hacia el final, tal como

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

en su hipotexto, don Juan termina siendo desenmascarado y exhibe así sus verdaderas intenciones. Fue publicada en la *Parte segunda* de sus comedias en 1634. El citado ejemplo resultó de gran atractivo dadas sus posibilidades dramáticas tal como lo demuestran las reescrituras que hiciera Lope en su comedia *La pobreza estimada* de 1597-1603 y Calderón en *El conde Lucanor* probablemente fechada hacia 1650.

*El anticristo* fue representada en 1623 y estuvo rodeada de un escándalo. El miércoles 14 de diciembre del antedicho año en Madrid, según una carta fechada cinco días más tarde de Luis de Góngora a fray Hortensio Paravicino, los enemigos de Alarcón enterraron en el patio una redoma pestilente que provocó desmayos y una estampida generalizada. En principio la acusación recayó sobre Lope de Vega y Mira de Amezcuza hasta que finalmente se dio con el responsable: Juan Pablo Rizo "en cuyo poder se encontraron materiales de la confesión" (Castro Leal, 1943: 116).

Berislav Primorac (1984) sugiere la posibilidad de que realmente el Fénix de los Ingenios hubiera sido estado involucrado en el infortunado atentado, basándose en las similitudes de la obra de Alarcón con una comedia atribuida a Lope por Morley y Bruerton de igual título y fechada en torno al año 1615:

Conocidos estos acontecimientos, nos preguntamos de inmediato: ¿La culpabilidad de Lope o, simplemente la sospecha de la misma por parte de las autoridades, es debida a que se le consideraba capaz de «reventar» una comedia demasiado parecida a una suya? Esta reacción sería aún más explicable si tenemos en cuenta que el autor de la comedia es un hombre por el que Lope sentía una especial antipatía, como demuestra en varias de sus obras, por ejemplo en esta conocida redondilla:

¿Pedirme en tal relación  
parecer? Cosa excusada,  
porque a mi todo me agrada,  
sí no es don Juan de Alarcón. (1984: 135).

Como si dicho incidente no hubiera sido suficiente, durante la representación, para coronar la velada, Diego de Vallejo, que hacía de Anticristo y no se atrevió a volar por la maroma como pedía el final de la obra y se retiró al vestuario. Luisa de Robles que hacía de Sofía le arrebató corona y manto y enganchándose en la anilla de la maroma realizó el vuelo en picada hasta el escotillón. Sin embargo, recientes investigaciones han

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

demostrado que Diego de Vallejo no se vio involucrado en dicho incidente sino su hijo según explica y desarrolla en el artículo correspondiente en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* a cargo de Teresa Ferrer Vals (2008):

Por otro lado, según Sánchez Arjona a quien sigue Rennert en 1618 Diego de Vallejo estrenó en Madrid la comedia de Alarcón, *El anticristo*, estreno en el que se produjo una anécdota que le valió el soneto satírico de Góngora titulado "Contra Vallejo, autor de comedias, porque representando en una al Anticristo y haciendo volar por una maroma no se atrevió, y voló por él Luisa de Robles" (SA, 200-202: R. 616)- sin embargo, en realidad dicho estreno no fue llevado a cabo por Diego de Vallejo, sino por su hijo Manuel Álvarez Vallejo, y tuvo lugar en diciembre de 1623.

Este hecho particular fue inmortalizado en un soneto satírico-burlesco de Góngora:

Quedando con tal peso en la cabeza,  
bien las tramoyas rehusó Vallejo,  
que ser venado y no llegar a viejo  
repugna a leyes de naturaleza.

Ningún ciervo de Dios, según se reza,  
pisó jurisdicciones de vencejo;  
volar, a sólo un ángel lo aconsejo,  
que aun de Roble supone ligereza.

Al céfiro no crea más ocioso  
toro, si ya no fuese más alado,  
que el del Evangelista glorioso.

"No hay elemento como el empedrado",  
dijo; y así el teatro numeroso  
volar no vio esta vez al buey barbado.

(1969: 299).

De la mano de la voz satírica nos focalizamos en el temeroso actor que no pudo cumplir satisfactoriamente con el truco que requería el acto III de la obra. Ya en el primer cuarteto aparece un tópico satírico burlesco muy recorrido en el Siglo de Oro: la figura del cornudo. Así se arma un campo semántico inequívoco que trabaja con la animalización de Vallejo cuya condición de cornudo es trabajada ya desde la alusión del primer verso "con tal peso en la cabeza", "que ser *venado* y no llegar a viejo" (el subrayado es nuestro), el



## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

juego con la paronomasia “ciervo de Dios” en lugar de siervo y la antítesis con el ave que no llega a ser a pesar de pisar sus jurisdicciones: el vencejo. Imagen que evoca la hipérbole del vuelo del ave.

En la tercera estrofa su segundo verso, Vallejo de nuevo es animalizado -“toro”- y en el verso de cierre se lo menciona como el “buey barbado”. El temor o el vértigo del comediante se contrapone al campo semántico al que nos permitimos calificar de “aéreo” que está además asociado a Luisa de Robles y su temeridad. Así la actriz está metaforizada con el término “ángel” y se juega con el apellido de la involucrada que provoca una paradoja “que aun de Roble supone ligereza”.

Evidentemente Góngora supo explotar con maestría el incidente de Vallejo y su temor a las alturas y la valentía de Luisa. En ningún momento encontramos más allá de la relación directa con la obra alarconiana, un ataque explícito a la obra o a su autor, más bien se vuelve el retrato del temor en una circunstancia de representación.

A Quevedo tampoco perdió la oportunidad de retratar el jocosos incidente, lo haría en el *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*:

JUAN:	El pobre Antonio-Alvillo fue galán de extraña tema, asaeteado de dulces, de aposentos y comedias. La nunca vista le saja, astillas le hace la nueva, si escribe Mira de Mosca, si escribe Lope de Vergas.	150      155
ANTONIO:	Si vuelan los Antecristos, con mi dinero se vuelan; si baja Luisa de Robles, mis pobres cuartos me cuesta. No quiere subir Vallejo, y por ver cómo se queda, de miedo de las tramoyas antecristo barbinegra, pago aposentos y confites si la silban por las fiestas; si hay hedor, pago el hedor, que aún no aprovecha que hiedan.	160       165

(2011: 524-5, 149-68 vv.).

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Juan Francés se queja de la pérdida de su capital monetario y se manifiesta casi arruinado y en el pasaje que nos ocupa se focaliza en los problemas con los actores y los espectadores que lo han arruinado. Hay una inequívoca alusión burlesca a las complicaciones ocasionadas por las comedias de Mira de Amezcuca y Lope de Vega. Inmediatamente, su interlocutor, Antonio pasa a rememorar el incidente de *El Anticristo*, centrándose mayormente en los gastos ocasionados tanto por el arrojío y el valor de Luisa de Robles ("con mi dinero se vuelan/ si baja Luisa de Robles,/ mis pobres cuartos me cuesta) que se contraponen al temor y a la inacción de Vallejo que también es onerosa carga ("y por ver cómo se queda,/ de miedo de las tramoyas/ antecristo barbinegra,/ pago aposentos-y confites"). Los gastos son tales que también el empresario se hace cargo, tal como lo ilustran las hipérboles, de los silbos, del hedor (clara alusión a la famosa redoma pestilente ya mencionada) aunque dicho mal olor no reditúe en ganancia alguna.

En unas redondillas vuelve sobre el incidente:

Quien no cayó en la tramoya  
que andaba sin enviudar,  
bien se pudiera fiar  
aun del caballo de Troya.

Sin duda fue carnicero,  
quien el pasillo enmendó,  
pues que la carne bajó  
porque no subió el carnero

Mostró Luisa su osadía,  
pues subió para enseñar  
en el aire a descargar  
a la nube en que venía.

(1963: 1194-5).

Como en las obras citadas anteriormente, no se ataca a Ruiz de Alarcón, sino se vuelve a la cobardía del actor protagonista que se contraponen al valor exhibido por la actriz que se lanza por los aires. La alusión en la primera redondilla a la posibilidad de que Vallejos estuviera casado con Luisa de Robles ha sido desestimada por la crítica. La segunda estrofa juega como lo hiciera el soneto de Góngora con el blanco satírico del cornudo y con las circunstancias adversas a nivel económico ya que la carne baja su valor

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

porque no subió el carnero, es decir, Vallejos. La redondilla de cierre exalta la valentía de Luisa cuya conducta es considerada ejemplar ya que “subió para enseñar”. En el libro, *Itinerario del entremés* de Eugenio Asensio se pasaba revista a esta mención inserta en la pieza teatral de Quevedo y a las circunstancias tan particulares de dicha representación (1965: 232-4).

En el apartado siguiente pasaremos revista a estas comedias tan particulares y a sus fragmentos satíricos que contienen interesantes observaciones y se proyectan a la estructura intradramática.

## 5.2. Funcionalidad de los elementos satíricos en la comedia de magia.

Los pasajes satíricos en este grupo de obras como en los capítulos anteriores están dirigidos a señalar las faltas morales y los vicios de determinados personajes y sus conductas y dadas las particularidades señaladas en relación con el subgénero en el que se insertan, la “comedia de magia” se focaliza mayormente en registrar costumbres contemporáneas o a estigmatizar a determinados grupos sociales. Por lo tanto, contamos con abundantes pasajes de sátira costumbrista, embates a vicios como la maledicencia, el interés material en las mujeres y contamos con un personaje clásicamente atacado por la literatura satírico-burlesca de la época: un judío. Sin embargo, el tratamiento ofrecido por Ruíz de Alarcón está completamente alejado de la virulencia de algunos poetas contemporáneos como Quevedo.

### 5.2.1. *La cueva de Salamanca*: el triunfo del saber.

Al presentar *La cueva de Salamanca*, Millares Carlo destaca que el lector encuentra una “comedia de magia con tesis moral” (1947: 437). Ignacio Arellano también señala el mismo aspecto de la obra en su *Historia del teatro español del siglo XVII*: “Al hilo del tema de la magia se diseminan, como es habitual en la técnica de Alarcón, una serie de máximas morales sobre el libre albedrío, el valor y obligación de la persona honrada, la sabiduría, etc.” (1995: 303). Dentro de esta misma línea de lectura, Williard King confirma el armado particular de esta comedia y agrega al respecto:

...es entretenimiento puro, casi farsa; en vez de complicaciones de trama o de caracterización, lo que ofrece es diversión y trucos de magia. Pero también tiene rasgos que anuncian lo que será su obra posterior: la insistencia en el valor del saber (aunque se trate de ciencias ocultas) y en la importancia de la lealtad para con amigos y parientes; la franqueza con que se trata la relación entre hombres y mujeres; el cuidado que se pone en explicar lógicamente lo que puede parecer sobrenatural; la agudeza con que se revelan las actitudes sociales (en este caso, lo que toca mundo estudiantil). (1989: 116-7).

El acto I se abre con tres jóvenes estudiantes discutiendo en medio de la noche: don Diego de Guzmán y don García de Girón pretenden que su amigo don Juan de Mendoza, recientemente casado, se les una. Llevados por el espíritu festivo se resuelven a

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

tender un cordel para hacer caer al alguacil y sus asistentes y para ello provocan el suficiente escándalo para que la autoridad aparezca y lograr su cometido. Sin embargo, la travesura tiene consecuencias: don García cae preso, y los demás jóvenes junto a Zamudio, criado de don Diego, logran ocultarse en la casa de Enrico, mago francés y aprendiz de Merlín quien junto a su criado Andrés se encontraban discutiendo sobre la importancia del saber por sobre el poseer.

El mago luego de elogiar la importancia del saber como sinónimo de gran riqueza, procede a realizar un comentario satírico de cierre:

Cuando un mayorazgo ves  
destos que se usan agora  
y que más que tiene ignora,  
¿no te da lástima, Andrés?

235

(I, 449-50, 233-6 vv.).

En la época de Alarcón los primogénitos o mayorazgos seguían la carrera de las armas. Para remediar la deficiente formación de estos jóvenes, Felipe IV fundó los *Estudios Reales de San Isidro*. El comentario de Enrico ayuda a trazar un retrato de su persona, ya que así entonces tenemos un retrato del mago, que en los dos primeros versos señala el descrédito en el que ha caído el “mayorazgo” asociado al tiempo presente, “agora”. Y se completa en el tercer verso con la afirmación lapidaria en que define en qué condición está dicha condición social cruzada por la posesión y la ignorancia. La pregunta dirigida a su criado refuerza el ataque y nos muestra a Enrico alejado de los intereses materiales, preocupado por la preparación de sus clases, contrasta con las figuras juveniles que buscan su auxilio.

Mientras tanto en la calle don Diego es rescatado por una nube que lo envuelve y lo esconde a la vista de sus captores tal como lo indica la acotación escénica: “Cae de lo alto una nube como manga, a raíz del vestuario, coge dentro a don Diego y él se mete en el vestuario, y torna a subir la nube” (I: 450). Su criado, Zamudio, es ocultado bajo un bufete que lo hace desaparecer. Luego de la requisa de la casa, infructuosa por cierto, de parte de la autoridad, don Diego y don Juan se reencuentran alborozados por la experiencia y por haber escapado de sus captores.

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

En octavas reales, Enrico refiere su vida, su nacimiento en Francia, sus viajes, el desdén amoroso sufrido y su encuentro en Italia con Merlín quien le enseña quiromancia y nigromancia. Los invitados pasan la noche en la casa del mago con cierta inquietud por la suerte de su amigo don García y de sus amores. En tanto, se suma a la trama el marqués de Villena, que también refiere su encuentro en Italia con Merlín y su actual interés en dar con Enrico para ahondar sus estudios. Incorporada la figura del noble a la trama se entera de la prisión que ha sufrido su pariente y se dispone a zanzar en el conflicto.

Entretanto, el primer fragmento satírico extenso es pronunciado por Zamudio, que ha vuelto de Madrid con las cartas a favor de los involucrados en la tropelía y mantiene un diálogo con don Diego que ansioso requiere noticias de su dama, doña Flor.

El relato del gracioso, ya provoca la sorpresa del joven al presentar a la dama metamorfoseada en plato y da pie a una jocosa descripción se organiza de mayor a menor: en la primera redondilla se presenta de la joven, la segunda amplía la mirada de Zamudio espectador al “aparador-cazuela” en la que las “mujeres-platos” están expuestas, la tercera, cuarta, quinta y sexta retrata las conductas “alimenticias” de los asistentes, y las tres últimas en particular se detienen en la conducta femenina ante el cortejo. Alba Eversole cree ver en este pasaje un ataque a “los actores que no llevaban una vida normal y la gente pensaba muy mal de ellos” (1959: 229). Sin embargo veremos que está dirigido a los asistentes al corral.

Todo el pasaje trabaja una cadena de metáforas relacionadas que asocian a lo gastronómico con la sensualidad y con las práctica *non sacntas* de las mujeres asistentes al espectáculo teatral. Se comienza con una reificación de doña Flor que se reitera en la pregunta retórica del asombrado don Diego:

ZAMUDIO:	Allá vi a tu doña Flor vuelta en plato.	1005
DON DIEGO:	¿En plato?	
ZAMUDIO:	Sí, que en la comedia la vi puesta en un aparador. Pero no sola esta ingrata el aparador tenía, que muchos platos había,	1010

COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

y los más dellos de plata.  
Miraba yo desde el banco  
en los platos relumbrantes  
de almendra y pasa los antes,  
los postres, de manjar blanco.

1015

El tercer verso introduce el espacio en el que tuvo lugar la metamorfosis: la comedia y el lugar en el que ahora la dama reificada está expuesta, el aparador, metáfora de la cazuela, espacio frecuentado por el público femenino de condición social media.

La segunda redondilla nos presenta la mirada de Zamudio, “miraba yo desde el banco” y nos precisa su ubicación en las gradas y repite el sustantivo “plato” ahora en plural lo que nos amplía la metáfora a las damas asistentes que además de ser reificadas como doña Flor se las califica de “relumbrantes” lo que nos lleva a inferir que se encuentran arregladas para la ocasión. Están expuestos “de almendra y pasa los antes”, es decir las entradas; “los postres de manjar blanco”, es decir primero los platos más livianos; entendemos los que implican para los comensales (masculinos) escarceos verbales. Como anticipáramos, la perspectiva del criado se amplía y da pie a una visión de conjunto:

Tal fiesta ahí se celebra,  
que halla cualquier convidado  
platos de carne, y pescado,  
como en viernes de Ginebra.  
Al salir se han de servir  
los platos de la vianda,  
que al entrar son de demanda,  
y de vianda al salir.

1020

La tercera redondilla destaca que más que asistir a un espectáculo teatral, se asiste a una fiesta que muchas veces termina perdiendo de vista lo que ocurren en el tablado y termina resignificando el espacio del corral alejándolo del espectáculo de los actores para volverse sobre el que brindan los espectadores. Así “cualquier convidado”, metáfora que generaliza y presenta al sexo masculino, da con los platos más fuertes: “de carne, y de pescado”. La mención de la carne junto a la metáfora de los “platos” nos permite afirmar que estamos frente a la posibilidad de un intercambio mucho más carnal que el diálogo. Y se nos confirma la transgresión con la comparación “como en viernes de

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Ginebra”, que alude a la práctica protestante de no guardar la veda tal como lo hacían los católicos.

La cuarta estrofa, comenta qué es lo que ocurre cuando finaliza el espectáculo y lo da como una práctica habitual “al salir se han de servir”, jugando con lo que ocurre con la salida y la entrada al corral. En consecuencia, los “platos” que eran de demanda a la entrada, léase, las damas que coqueteaban y recibían requiebros se transforman al salir en “vianda”. Dicho sustantivo se repite dos veces, al final del verso segundo y queda casi en posición central en el cuarto. Se convierten en plato fuerte y para llevar, al salir del espectáculo, de lo que se infiere que las damas se entregarán u otorgarán lo prometido al final y podrán disfrutar de otros placeres que en el espacio público del corral no podían realizar.

Ahora la mirada de Zamudio se detiene en los “mancebitos”:

Vieras, mirando a estos platos, mil mancebitos hambrientos, cual suelen mirar atentos carne colgada los gatos. Elas no pueden sufrillo, y por pagarse, también	1025
de cuántos abajo ven están haciendo platillo. Su capítulo primero, es, si uno regala, o no: segundo, si regaló: si regalará, tercero.	1030
Y con tal gasto, y espacio siguen materia tan mala, que en regala, o no regala, gastan todo el cartapacio.	1035
	1040

(l: 471-2, 1005-40 vv.)

La actualización en el uso del verbo “vieras” y el pronombre demostrativo “estös” convoca al relato y a la descripción de la otra escena en la que se busca incluir a don Diego: la no menos decadente y condenable conducta masculina. El verso “mil mancebitos hambrientos” además de hiperbolizar la cantidad de concurrentes masculinos al espectáculo, trabaja con la connotación negativa presente en el diminutivo acentuada por



el sustantivo elegido para dar cuenta de ellos: mancebos, jóvenes. No estamos frente a hombres, sino a “mancebitos” que además están “hambrientos” jugando con el doble sentido: con hambre frente a los exquisitos platos para continuar con la metáfora gastronómica y la inequívoca alusión al deseo sexual tal como nos muestra la metáfora que ahora describe a las mujeres incluidas en la comparación que además las animaliza: “cual suelen mirar atentos / carne colgada los gatos”. El hipérbaton deja al final del período oracional al sintagma “los gatos” que anafóricamente se ilumina en su sentido con el término “mancebitos”, es decir, solo siguen a su apetito. La “carne colgada” no es otra cosa que los platos antes exhibidos, las mujeres en las cazuelas, que en esta nueva reificación se presenta una imagen aún más deteriorada de las damas.

La sexta redondilla muestra que las mujeres involucradas no se resisten a este acoso animal y al contemplar el asedio lo disfrutan comentándolo: “están haciendo platillo”. Las dos redondillas de cierre se dedican al tema excluyente de los comentarios de las mujeres. Ahora las metáforas se dedican a plantear con ironía que estamos frente a un cartapacio cuyo contenido argumental a lo largo de los capítulos primero, segundo y tercero será siempre el mismo hasta el final: si uno regala, si regaló, si regalará. Así la derivación del verbo “regalar” nos presenta un tópico de la sátira áurea: la mujer pedigüeña, interesada. Se juega con los términos “gasto” y “gastan”, también valiéndose de la derivación, y en la disyuntiva acerca de si el hombre elegido regala o no, se llega al final del mencionado cartapacio. Jules Whicker con respecto al pasaje señala:

Zamudio describes a comedia in a Madrid corral in which the action is characterised by a salacious commercialism. This is expressed as a gluttonous gastronomic conceit which only seems to corroborate Ferrer's comment that: 'los teatros están dedicados a Baco [...] y así se puede decir con verdad lo de Tertuliano, que estos dos demonios, Venus y Baco, se han confederado y conjurado [...], y siendo el teatro, primero, casa de Venus y de deshonestidad, ya es agora casa de Baco, y de glotonería. (2003: 31).

El diálogo continúa hasta que una nueva intervención del criado trae el tono satírico a escena otra vez. Esta vez el objeto del ataque es la conducta de quienes habitan en la corte. Recordemos que ya Zamudio había puesto de manifiesto que era bachiller en

COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

artes de Salamanca (1947: 476, 1166v), lo que no es un dato menor a la hora de su caracterización como personaje y de la autoridad de sus palabras:

ZAMUDIO:	Estar allá muy valido todo medio de agradar: la lisonja y el gracejo en las nubes, necedad, el desengaño y verdad, la fineza y buen consejo.	1185
DON DIEGO:	¿Ya satirizas? Detente, no des en murmurador.	1190
ZAMUDIO:	No me detengas, señor, que vive Dios que reviente.	
MARQUES:	Dejadle hablar.	

Esta serie de redondillas se inicia con el criado que en una enumeración comenta qué hace que uno obtenga valor en el mundo de la corte o que le permite convertirse en el privado o favorito. Así deberá agradar ayudándose de la lisonja, “el gracejo en las nubes” hipérbole que desnuda la cuasi necesidad de transformarse en un adulator. En la enumeración sobrevienen “el desengaño y verdad” unidas por el nexos coordinante copulativo que las pone en pie de igualdad tal como en el verso siguiente en claro paralelismo semántico, “la fineza y buen consejo” que nos remiten al primer par por oposición o antítesis “la lisonja y el gracejo”. Inmediatamente es interrumpido por su señor que inequívocamente señala el rumbo que están tomando las palabras de Zamudio: “¿Ya satirizas?” y luego agrega “no des en murmurador” retomando así la idea de la sátira asociada a la murmuración, tema subyacente al relato que continúa en boca del gracioso y que también caracterizará al personaje clave que es retratado. La indignación y la condena afloran en el pedido de Zamudio que no quiere ser detenido y que siente que revienta. El marqués lo anima al desahogo.

Antes el joven había asistido al corral de comedias, ahora será llevado por un amigo a una “junta de hablantes”:

ZAMUDIO:	No has estado en la Corte, que por eso, aunque en todo eres travieso, eres en esto avisado. Llévome un amigo un día	1195
----------	---	------

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

allá a una junta de hablantes  
arrojados y ignorantes,

Tal como indica Marcelin Defourneaux en *La vida cotidiana en el Siglo de Oro* con referencia a los "mentideros":

Entre los lugares de cita de los ociosos y de los azotacalles figuran los mentideros, mencionados frecuentemente en los textos de la época. La gente se reúne en ellos para conocer las últimas noticias de la Corte y la Villa, para discutir las novedades literarias, el mérito de actores y actrices, y para criticar, naturalmente, al gobierno. (1964: 83).

La "junta de hablantes", cuyos sus integrantes son calificados de "arrojados y ignorantes", lo que ya tiñe negativamente todos los juicios que dichos hombres van a verter. Alva Ebersole cree que Ruiz de Alarcón "aprovechó el tablado para contestar a los murmuradores de aquella época con palabras aptas para cualquiera: *La cueva de Salamanca*, II, 131b" (1959: 230). En realidad no debemos olvidar que esta crítica está paradójicamente en la voz de Zamudio que también se convierte en vehículo del vicio que ataca tal como le señala su señor con su pregunta acerca de si satiriza. El criado procede a reproducir lo escuchado en el mentidero:

y el uno dellos decía:	1200
"Bravas joyas, y vestido ha echado doña fulana, mas es hermosa, y lo gana con preceto del marido."	
Codeó mi camarada,	1205
y dijo: "El que hablando está, come de lo que le da una hija emancipada."	
"¡Andar!, -dijo otro mocito-, el marido no hace bien, porque en la ley de Moisés tal preceto no hay escrito."	1210
Segunda vez codeò mi amigo, y dijo: "El mozuelo lo sabe bien, que su abuelo en Granada la enseñó."	1215
"¡Andar!, -otro reposado, con un suspiro profundo, dijo: esos gozan del mundo: ¡ay del pobre, que es honrado!"	1220
Vi venir otro codazo,	

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

mas escápeme, y salí,  
porque a detenerme allí,  
sacara molido el brazo.

Se presentan las intervenciones de estos personajes que aparecen innominados y apenas marcados por los adjetivos indefinidos: "uno", "otro". El primer comentario está dirigido a echar un manto de sospecha sobre "doña fulana" (mote despectivo) que es presentada en un retrato sucinto a través de las "bravas joyas y vestido". La belleza la hace ganar esos beneficios de su superior, es decir su esposo. Inmediatamente se encadena otro comentario acompañado por el gesto del codazo cómplice y la expresión familiar "¡Andar!" que es una anáfora que se repetirá dos veces y que marca el inicio de cada intervención. Cada comentario se encadena al anterior ya que quien lo enuncia dice algo del "hablante" anterior. Es decir, quien comentara de los beneficios que le trae la belleza a doña Fulana, será sindicado como el que vive de "una hija emancipada". Otro mocito a su vez desliza que a su vez el marido de la hija es sospechado de judío "porque en la ley de Moisés/ tal preceto no hay escrito". El mozuelo queda pegado a esta red de murmuraciones cuando alguien ya afirma "que su abuelo / en Granada la enseñó", asociando la ascendencia del joven con los moros.

Se corona la cadena de murmuraciones con la exclamación retórica "¡ay del pobre, que es honrado!" que no deja lugar a dudas de qué lugar le corresponde a la honradez en este grupo de maledicentes. Todos hablan de todos, todos ignoran realmente si tiene algún viso de verdad lo que dicen, el arrojo que tienen viene del hablar, del codazo. Zamudio huye irónicamente no por la incomodidad que pudieran generarle los comentarios allí vertidos, sino como lo expresa mediante una ironía, por evitar sacar "molido el brazo". Don Diego interrumpe al gracioso lo que da pie a que éste cambie el objeto de su ataque:

DON DIEGO:	¡Que la Corte sufra tal!	1225
ZAMUDIO:	Pues esto ¿es mucho? Un letrado hay en ella tan notado por tratante en decir mal, que en lugar de los recelos que dan las murmuraciones, sirven ya de informaciones	1230

COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

en abono sus libelos.  
Y su enemiga fortuna  
tanto su mal solícita,  
que por mas honras que quita, 1235  
jamás le queda ninguna.  
DON DIEGO: ¿Cuando tuviste lugar  
de ver tanto?  
ZAMUDIO: ¿Es menester  
mucho tiempo, para ver  
lo que nos ha de enfadar? 1240  
(I, 476-8, 1186-240 vv.).

La exclamación del caballero es una lamentación que personifica al espacio de la corte que debe sufrir en sus calles a semejantes individuos. Pero Zamudio no se detiene, y comenta que tiene más para agregar. El blanco ahora es un letrado que aquilata su fama por su "decir mal" y a tal punto logra su cometido que se ha perdido toda desconfianza que ya "las murmuraciones,/ sirven ya de informaciones".

Su actitud se le vuelve en contra, la fortuna -personificación mediante- se vuelve enemiga, y su mal -metáfora del vicio que lo absorbe- genera una paradoja trabajada a partir de la reificación: "por más honras que quita,/ jamás le queda ninguna". No hay lugar para la honra propia ni ajena en este letrado.

Con respecto a quién pudo haber sido retratado mediante el tópico satírico de la maledicencia, se ha sindicado como el blanco a Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644) quien oportunamente había atacado con ferocidad a Ruiz de Alarcón en su obra *El pasajero* (1617) tal como destacáramos en el Capítulo III. En cambio, Alva V. Ebersole cree ver en esta alusión al letrado maledicente no a una figura en particular tal como señala Millares Carlo, sino que menciona que pudo ser Quevedo o Lope o algún otro rival el retratado (1959: 230).

La tercera intervención de un sorprendido don Diego interroga acerca de cómo su criado pudo haber sido testigo de tantas cosas. La respuesta que es también otra pregunta pero retórica no deja lugar a dudas y tiene algo de moraleja: no se necesita mucho tiempo para ver lo que molesta, lo que enfada. Así termina la descripción del clima moral de la corte, de Madrid y sus habitantes: el espectáculo teatral y su público femenino y la calle y sus "habladores".

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

En otros pasajes de la comedia Zamudio será víctima de una serie de bromas pesadas por parte de Enrico y el marqués que han tenido que sufrir sus impertinencias y que dan pie para el uso de los trucos de magia. El criado se dispone a encontrarse con Lucía para disfrutar su amor y merendar a orillas del río Tormes.

Los enamorados serán víctimas de una serie de mutaciones y metamorfosis que permiten no solo generar la hilaridad del público sino también la sorpresa mediante el uso de las tramoyas además de demostrar una vez más el poder mágico de Enrico y el marqués. La canasta tapada que trasladaba la bota con vino y los alimentos será el primer blanco de los magos ya que al reparo de un peñasco, las víctimas comprueban que la bota no tiene vino y los manjares son trocados por carbón. Tal como señala la acotación escénica, la canasta cubierta y un cordel sirven para mutar los alimentos y hacer desaparecer la bota. Pero la broma va in crescendo y si los placeres de la buena mesa han desaparecido, el placer de la compañía de la amada también es alterado ya que cuando Zamudio se proponga abrazar a su amada, se encontrará con un león:

Póngase un canal de dos peñas; la una que sirve de escotillón al tablado: en ésta se sienta Lucía; la otra, vara y cuarta en alto, sobre la cual está formada una peña de lienzo, hueca, y en ella está escondido un león. Descubre Lucía el canastillo, en cuya boca ha de estar una tablilla de su tamaño, con pan y fruta y tocino fingido. (1947: I, 480).

El marqués le impone al gracioso una misión especial cuyo fruto es lograr que Lucía caiga rendida a sus pies y para ello debe arrancarle dos dientes a la cabeza de un ajusticiado. La misión sirve de excusa una vez más para poner a prueba el temple de Zamudio que ya ha recibido una sortija de regalo como estímulo y permite una vez más hacer uso de los trucos, ya que cuando el aterrado criado se proponga cumplir con la misión, la cabeza hablará y terminará luego hundiéndose mientras arde. Las acotaciones brindan la información para desentrañar el truco:

El varal de la cabeza es barrenado hasta la boca; por debajo del teatro pondrán la boca en el barreno, de manera que salga la voz por la cabeza. [...] Por el barreno del varal va un hilo de pólvora hasta la boca de la cabeza, donde está un cohete; danle fuego al hilo por debajo del teatro, y en ardiendo, tiran del varal, y húndese debajo del teatro él y la cabeza. (1947: I, 486).

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Tal como sucede y señaláramos oportunamente en los capítulos precedentes el enredo amoroso sigue presente en sus obras y en esta no es la excepción y esta vez sirve de excusa para volver a hacer uso de los recursos escenográficos.

Doña Clara quiere saber qué le depara el destino con respecto a su relación con don García y para ello quiere recurrir a los poderes mágicos de una estatua encantada que le ha sido remitida en un cajón a su casa. Para lograr que dicho instrumento opere su magia, la joven debe a la medianoche, realizar una determinada señal sobre la boca de dicha estatua para obligarla a hablar.

La dama en compañía de su criada, Lucía, se dispone a llevar a cabo el conjuro. El miedo genera que Lucía realice una pregunta poco apropiada, desea saber si la estatua se encuentra bien, lo que genera la reacción airada de su señora:

¿Había de responder  
a tan grande necedad?  
Aun acá, un hombre ruin,  
si se ve en alto lugar,  
se indigna de que ninguno  
le pregunte cómo está,  
y por no dar por respuesta,  
que está a su servicio, hará  
más trazas que un extranjero,  
más trampas que un natural  
¿Qué quieres que te responda  
esta cabeza?

1765  
1770

(I, 494, 1761-70 vv.).

En el enojo y reto de la dama asoma otro blanco satírico, la imagen del hombre que pretende un trato que su condición social no le permite, aunque sea un criado hará lo imposible para encubrir su condición. La disimulación aparece connotada por los sustantivos "trazas" y "trampas" y se refuerza la idea asociándola a una conducta que parece universal ya que la puede realizar tanto un "extranjero" como un "natural". El cierre no puede ser más lapidario con la pregunta retórica que refuerza la idea de lo poco apropiado de la pregunta formulada.

Una vez más, estamos frente al juego de la apariencia moral que busca tal como las conductas de las damas en el corral de comedias, de los hombres en el mentidero y su

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

maledicencia, disimular, obtener, fingir para obtener beneficios reñidos de una conducta honrada.

Hacia el final de la obra, don Diego pretende convencer al marqués de que libere a don García haciendo uso de sus artes mágicas, pero el noble se rehúsa ya que considera que el camino correcto es hacerlo vía pedido al rey con cartas. El joven insiste y le recuerda que además de contar con poderes sobrenaturales, también puede influir con su título nobiliario. Sin embargo, el marqués se mantiene inmovible y don Diego lo desobedece y junto a Zamudio se disponen a liberar al preso. En el proceso, también benefician a otros reos. El joven se decide a interrogar a uno de los liberados:

	Tú, ¿por qué estás preso? Dílo brevemente.	2145
PRESO 2:	Porque maté un maldiciente.	
DON DIEGO:	¡Qué buen gusto! Libre vas.	

(I, 505, 2144-7 vv.).

En este comentario vuelve el blanco que se desarrollara en el acto II: la maledicencia. La afirmación del preso y la felicitación de don Diego no dejan lugar a dudas del rechazo que dicho vicio provoca.

La acción se precipita: Zamudio informa a los jóvenes que en la universidad de Salamanca van a hablar de teología Enrico y el marqués de Villena. Los acusados son interrogados por un pesquisidor y un tribunal acerca de la licitud de la magia. Enrico y el marqués argumentan a favor y el final feliz sobreviene con el perdón para los presentes en nombre del rey.

En el cierre de la obra se explica el mito de la cueva y del pacto del marqués de Villena. El debate que cierra el acto, tal como lo señala Álvarez Barrientos, discute o se intenta "demostrar la maldad de la magia". No obstante, el eje de la argumentación busca destacar en todo momento "la supremacía de la religión" (1989: 301-2).

En la disputa el doctor pesquisidor observa que las palabras no tienen acción real y que si llegaran a obrar algún prodigio es porque provienen del diablo. Enrico lo deja bien en claro, su ejercicio de la magia nunca tuvo que ver con las fuerzas celestiales o demoníacas sino con el conocimiento: "Aprender siempre más fue mi cuidado". Ellen



Claydon ya reforzaba dicha lectura: "Enrico represents pride in man's intellectual powers, whereas Don Diego personifies the arrogance and passion of Youth" (1970: 48). La mencionada estudiosa agrega que en esta obra Alarcón defiende la ortodoxia de la iglesia católica.

El contraste entre Enrico y don Diego está acentuado por las características de que lo dota el dramaturgo tal como ha notado King: "... no es ni admirable ni muy simpático. Su manera de tratar a las mujeres y a los vecinos de Salamanca es brutal; es un muchacho impetuoso, lascivo y mimado ..." (1989: 122). Sin embargo lo redime su valor, su respeto y agradecimiento para con Enrico, su aborrecimiento de la maledicencia y su amistad inquebrantable para con don García, tal como también señala la crítica más adelante.

Para finalizar con nuestro análisis no podemos dejar de notar la oposición que se establece entre el espacio diegético y metonímico construido por los fragmentos satíricos de Zamudio que representan a Madrid (el corral de comedias y los mentideros) y el espacio dramático en el que transcurre la acción, Salamanca. Madrid, asociada a la corte está representada como el lugar de la mentira, la estafa y las apariencias frente a Salamanca que aparece como el espacio del saber (Enrico, el marqués), las amistades leales.

**5.2.2. *Quien mal anda mal acaba*: "Aquí dio fin mi poder/ porque el del cielo es mayor".**

En *Quien mal anda mal acaba* nos encontramos con la reelaboración del proceso inquisitorial contra Román Ramírez como oportunamente destacáramos. Castro Leal con referencia al título de la comedia señala que "era moda del tiempo bautizar las comedias con refranes y adagios, sin que con esto se pretendiera proponer una tesis. La obra de Alarcón es nada más que una comedia de magia y enredo" (1943: 82). Ignacio Arellano en su artículo, "Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro" (1996) indica que en este caso si bien no tenemos un mago, sí tenemos un pacto diabólico que se hace explícito ante los conjuros del protagonista.

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

La obra se abre en Deza, en el exterior de una venta. Nuestro protagonista, Román de humilde condición lamenta su padecimiento amoroso y fortuitamente entra en conversación con Tristán para intentar averiguar la identidad de la dama a quien el criado está acompañando. Nuestro gracioso, un hidalgo lleno de pretensiones, cuya respuesta grosera y sus aspiraciones a recibir un tratamiento elevado da pie al primer fragmento satírico de la obra:

ROMÁN:	Si el oficio entre su gente de mayordomo ejercéis,	30
	¿por qué causa respondéis un "no sé" tan secamente?	
TRISTÁN:	No os espante que del eco guarde las leyes así;	35
	que si seco respondí, También preguntastes seco.	
	¿No dijérades siquiera: "Hidalgo, saber quería, -si cabe en la cortesía- quién es esta pasajera?"	40
	Y no, sin haber jamás visto a un hombre: "Esa señora, me decid, mientras es hora de partir, ¿quién es?" Demás que estoy con vos en pecado,	45

El reclamo de Román por lo seco de la respuesta que no se correspondería con la función de mayordomo que ejerce Tristán, tiene su contrapartida en la explicación que desarrolla el gracioso quien reitera en su alocución el adjetivo "seco" que se convierte en sinónimo de descortés tanto para su respuesta como también por la forma poco amable de preguntar de Román. Para reforzar y destacar lo inapropiado de la forma de interrogar del recién llegado le hace notar en pregunta retórica su condición de hidalgo y reformula su contenido para presentarla apropiada.

La reminiscencia de la famosa escena entre Lázaro de Tormes y su tercer amo, el escudero, acude inmediatamente como hipotexto de este cruce verbal:

Acuérdome que un día deshonré en mi tierra a un oficial, y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: ¡Mantenga Dios a vuestra merced.! ¡Vos, don villano ruin! -le dije yo- ¿por qué no sois bien criado?

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

¿Manténgaos Dios, me habéis de decir, como si fuese quienquiera? De allí adelante, de aquí acullá, me quitaba el bonete y hablaba como debía." "¿Y no es buena manera de saludar un hombre a otro -dije yo- decirle que le mantenga Dios?" "¡Mira mucho de enhoramala! -dijo él-. A los hombres de poca arte dicen eso, mas a los más altos, como yo, no les han de hablar menos de: ¡Beso las manos de vuestra merced!, o por lo menos: ¡Besoos, señor, las manos!, si el que me habla es caballero. Y ansí, de aquél de mi tierra que me atestaba de mantenimiento nunca más le quise sufrir, ni sufriría ni sufriré a hombre del mundo, del rey abajo, que ¡Mantengaos Dios! me diga. (1987: 120).

La reacción de desagrado de Tristán, puesta de manifiesto en la pregunta, es tan extemporánea como la del escudero dado que al estar con su interlocutor en una venta, hay toda una serie de indicios inequívocamente señalan lo inapropiado de sus aspiraciones. En didascalía explícita se nos aclara que Román "viste humildemente", en consecuencia, no se puede esperar que salude al uso o a la moda de la corte. El diálogo toma lugar en una venta de caminos, espacio caracterizado por la afluencia de un entramado social heterogéneo. La sátira está dirigida a estos esperpénticos hidalgos y sus no menos absurdas pretensiones aristocratizantes. Este blanco tiene antecedentes y derivaciones muy interesantes en la obra de Quevedo, desde su obra más temprana, *Vida de la Corte y oficios entretenidos en ella* (1599?) hasta *La hora de todos* (1633), y al respecto señala Melchora Romanos:

... una figura repetidas veces ridiculizada por Quevedo, la de los fingidores de nobleza mezcla de hidalgos pobres, criados y buscones, a los que ha presentado en forma individual o en grupo, como en la célebre cofradía de los caballeros de industria del *Buscón*, donde alcanza los más grotescos relieves. (1980: 909)

Dichas pretensiones son desnudadas cruelmente por Román cuando le recuerda su condición de mayordomo. El mayordomo no está dispuesto a dejar pasar la ofensa:

porque os he visto comer,  
y ni vino os vi beber  
ni tocino habéis probado;  
y de hablar con vos me corro;  
que quien no come tocino  
ni vino bebe, es indino  
de hablar ni escupir en corro.

50

(III, 173-4, 46-52 vv.)

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

A continuación las sospechas del gracioso sobre Román hacen blanco en sus hábitos alimenticios: no lo ha visto ingerir vino y tampoco comer tocino. Indirectamente estamos frente a uno de los elementos de la sátira antijudía y mora del momento: la no ingesta de ciertos alimentos despertaba las sospechas. En consecuencia, el gracioso decide tomar distancia de su interlocutor y juega con la disemia del término “corro”, en una primera acepción lo usa para referirse a que se aleja con rapidez de Román y en su reiteración aparece como sinónimo de reunión a la que no es digno de asistir, el joven, ni siquiera para “escupir”.

Ya en este retrato dialogado se tienden las sospechas acerca de los orígenes del protagonista y de su conducta que intenta disimular. No obstante, Román busca justificar sus hábitos gastronómicos aduciendo que el padecer “corrimientos de flema y calor” le vedan dicha ingesta. Luego de que Tristán le informe con detalles sobre la identidad de la joven que acompaña, doña Aldonza, Román queda perdidamente enamorado.

El protagonista de la comedia invoca con desesperación a las fuerzas del mal para que lo asistan en la conquista de la dama vista en la venta. Sus ruegos son atendidos y ante su mirada incrédula se presenta el demonio bajo la apariencia de un galán que ofrece sus servicios. Román, se transforma en un médico que, paulatinamente, irá ganando la confianza de la joven. El diablo dispone que doña Aldonza no pueda ver con ojos enamorados a su otrora galán, don Juan. Como consecuencia del hechizo, a la joven todo lo relacionado con su prometido le resulta desagradable y en el colmo del efecto termina sufriendo de una fuerte melancolía que le hace pensar en el matrimonio como el equivalente de la muerte. En esta jocosa inversión de las aspiraciones amorosas de la joven se asienta el fragmento satírico que ilustra tan curiosa conducta:

ALDONZA:	No me mintáis inocencia: lo que importa es deshacer el daño, y hacer que vuelva a remediarlo el doctor; y mientras no, vuestro amor no espere que me resuelva	1015     1020
	a las bodas que desea; que obra contra vos de suerte el hechizo, que la muerte	

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

no me parece tan fea.

(III, 201, 1015-24 vv.).

S

Si bien en este pasaje a diferencia de los anteriormente relevados en esta comedia y en capítulos anteriores no contiene elementos burlescos, paródicos ni otros recursos retóricos, ya la situación de enunciación y quién hace dicha afirmación plantea una alteración total del orden establecido. No es un hombre el que asocia el matrimonio a la muerte, sino que es una dama, justamente el grupo asociado con la ambición por obtener tal beneficio, y que reconoce ante, un estupefacto don Juan, que la muerte no le parece tan mala en perspectiva.

La magia obrada por el demonio cambia el objeto de deseo de la joven, lo anhelado se vuelve extraño y gracias a dicha transformación, el enredo de esta comedia se hace muchísimo más complejo gracias a las reacciones impredecibles o absolutamente contrarias a la lógica esperable en la conducta de la dama. El otrora prometido le genera un feroz rechazo en presencia y un deseo incontenible de verlo cuando se halla ausente. A medida que el conflicto dramático se desarrolla se pone en evidencia que el hechizo del que es víctima Aldonza es el instrumento y el motor del enredo amoroso.

En la reacción de la joven hechizada vemos satirizada una de las conductas más comunes de la pareja de enamorados: lo volátil, lo cambiante, lo caprichoso y lo aleatorio de la conducta amorosa. La estrategia de Román, ahora devenido en médico, se vuelve un ser atractivo, deseable y Aldonza progresivamente se enamora del joven. Otro elemento que vuelve a la situación más risible e insólita es que la dama le cobre afecto al médico que la atiende ya que dicha profesión era el blanco satírico predilecto para Quevedo y otros poetas. La sátira aurisecular atacaba a los médicos considerándolos ignorantes e incompetentes, acusándolos de utilizar una jerga ininteligible, de conspirar con los boticarios y de ser codiciosos. Ignacio Arellano, entre otros críticos ha señalado oportunamente que el tema se volvió una obsesión para Quevedo (1984: 444):

Si alumbro yo porque a matar aprenda,  
¿de qué me espanto yo de que me apague ?  
Pues en mí "Quien tal hace que tal pague"  
justifica el dotor se comprehenda.

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Despabila al que cura y a su hacienda;  
cura al que despabila, aunque le halague;  
basta para matar que sólo amague:  
de calaveras es su estudio tienda.  
Por ser matar la hambre comer, come;  
hasta a su mula mata de repente;  
ninguno escapa que a su cargo tome.  
Es matalos hablando eternamente;  
será el mundo al revés siempre que asome,  
pues el amanecer vuelve Occidente.

Tal como Zamudio había sido víctima de las bromas pesadas del marqués de Villena en *La cueva de Salamanca*, al gracioso de nuestra obra le sucede algo similar. Tristán concurre a pagar los servicios del doctor y es víctima de los poderes mágicos del demonio que transforma los cien doblones en cuartos. Así acusado de robar y confuso Tristán vuelve a ver los otrora cuartos ahora vueltos a su forma primera: doblones.

En este caso en particular, no se busca castigar la conducta de un criado díscolo sino socavar la confianza del criado para con su señor, ya que Tristán asustado, decide no relatarle lo ocurrido, temeroso de ser acusado de ladrón. En otra vuelta de "enredo" más, Demodolo, el diablo, ha decidido que su protegido, Román, mude su identidad a don Diego de Guzmán, noble que supuestamente ha huido de la corte para evitar un matrimonio contra su voluntad. Con su llegada, Aldonza queda perdidamente enamorada del supuesto noble y está dispuesta a contraer matrimonio a la brevedad.

En el último acto, Tristán ya le confiesa a su amo que se ha sentido víctima de un hechizo y ha colocado un envase con agua bendita por las dudas en su bolso. Llevado por los celos sembrados astutamente por el demonio y su secuaz, don Juan termina por atacar a Demodolo que ha tomado la forma de don Félix. Convencido de que ha matado a su amigo decide acogerse a sagrado y oculto en una iglesia lo visitan sus amigos.

El demonio astuto, sabe de las debilidades del gracioso y delante de él procede a guardar bajo llave pan y vino que le han sido entregados como parte de una ofrenda. La tentación no se hace esperar y el hechizo tampoco: casualmente ha caído la llave del arca y Tristán no duda. Sin embargo, en lugar de los manjares ansiados, lo hallado no puede ser más aterrador: un cadáver ocupa el arca. El hechizo ataca uno de los rasgos del gracioso: la glotonería. Cuando retorna el falso religioso y Tristán manifiesta lo ocurrido tal como

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

con Zamudio y su merienda, se abre el arca y muestra el vino y el pan. Al despedirse e invitar finalmente al criado a alimentarse y a beber, le juega otra broma pesada; el pan es ceniza, el vino, tinta.

Luego de los sobresaltos sufridos, Tristán en diálogo con don Juan, le insinúa que tal vez don Félix no haya muerto y desliza dos observaciones interesantes:

TRISTÁN:	O hay otro Sinón en Troya, o éste es Félix de tramoya, L o el que mataste lo fue ...	
DON JUAN:	¿Quién se ha visto tan confuso como yo?	2310
TRISTÁN:	O él, de gallina, L te dio con la mortecina, o tú eres valiente al uso, déstos que con invenciones se suelen acreditar.	2315

(III, 241, 2307-15 vv.).

Las opciones que plantea Tristán para explicar lo aún inexplicable trabajan en dos planos, el primero juega con la competencia cultural y la figura del traidor, ya que fue Sinón, griego el que persuadió a los habitantes de Troya de entrar el fatídico caballo y que una vez en medio de la noche abrió la escotilla del vientre de madera para dejar salir a los soldados. La cláusula disyuntiva introduce un comentario metateatral que busca satirizar las estrategias propias del subgénero de magia: "o éste es Félix de tramoya". Es decir, tal vez tal como sucede en el tablado, ellos pueden haber sido engañados por un Félix de tramoya, lo que siembra la duda acerca del incidente que inculpa a Juan.

Tristán continúa planteando más opciones que de alguna forma van hacer hincapié en la posibilidad del engaño y la cobardía mediante la animalización. Otras opciones que buscan explicar qué sucedió con don Félix se inclinan por acusar de cobardes a la víctima y al victimario. En el primer caso, el joven supuestamente muerto, "gallina", se fingió muerto; en el segundo, don Juan "valiente al uso", como los de "ahora", que inventan hazañas para aquilatar su supuesta valentía.

En este pasaje aparece satirizado un lance muy común en las comedias: los enfrentamientos, los duelos. Si tanto la víctima como el victimario son cobardes, el peso

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

dramático del duelo se diluye, y si como sucede en los policiales, “sin cuerpo no hay caso”, aquí sucedería otro tanto: sin cadáver, no hay duelo, ergo, no hay posibilidad de acreditar el valor.

La acción se precipita y agrega más detalles que complejizan aún más el desarrollo, el desenlace abrupto se produce en el momento en que Román está por darle su mano a la joven y aparecen dos familiares del Santo Oficio que lo aprehenden. Lo que permite el final feliz para doña Aldonza y don Juan. El galán cierra la comedia comentando:

E	Y aquí, pidiendo perdón, da fin esta verdadera historia, que sucedió año de mil y seiscientos.	2720
	En sus rebeldes intentos, preso en Toledo murió Ramírez y relajado en su estatua, por su ciego delito pagó en el fuego	2725
	el cadáver su pecado; llevando, pues se fiaba de injustos medios Román, el castigo del refrán: quien mal anda en mal acaba.	2730

(III, 253, 2717-30 vv.).

Estas redondillas finales vuelven sobre el hecho real que sirviera de inspiración a la comedia: “verdadera historia”, términos encabalgados cuya ubicación en el verso los destaca. Para reforzar esta idea de veracidad, se menciona el año del episodio –“mil y seiscientos”- y su apellido –“Ramírez”-.

Las aspiraciones de Román, “rebeldes intentos” se convierten en “ciego delito”, la hipálague nos muestra que en realidad la ceguera no es física, sino espiritual. Condenado paga su pecado en Toledo, ya que Román se valió de “injustos medios” para lograr su ascenso social lo que conlleva a atentar contra el orden social al enamorarse de una dama que no podía ni iba a corresponderlo. Carmen Brenes destaca que se atacaba en esta comedia “el vicio con sus dolorosas consecuencias” (1960: 104). De ahí que el cierre con el título de la comedia que como en el inicio de nuestra lectura notara Castro Leal, un refrán,



no solo responde a una moda o es una convención más de la comedia como género, sino que aparece en esta máxima popular el elemento sentencioso propio del plano didáctico moralizante que obviamente está presente en los fragmentos y modalidades satíricas analizadas oportunamente. Ignacio Arellano indica al respecto:

El tema del pacto diabólico explícito aparece sobre todo en las comedias de intención trascendente y discusión religiosa o teológica, y se conecta con la modalidad de las comedias de santos. .... *Quien mal anda en mal acaba*, de Ruiz de Alarcón, que toma pie de un caso histórico, el proceso de la Inquisición de Cuenca contra el morisco Román Ramírez, hortelano del duque de Medinaceli, acusado de pacto expreso con el diablo y quemado en efígie, tras morir de enfermedad en la cárcel, después de haber confesado sus relaciones con el diablo Liarde, que acude a sus conjuros, pero no le sirve de gran ayuda al parecer. (1996: 21).

### 5.2.3. *La manganilla de Melilla*: el triunfo de la fe.

Dentro de nuestro corpus contamos con otra comedia que se basa en un hecho histórico como *Quien mal anda mal acaba* y tal como en el caso mencionado vuelve sobre el pacto diabólico para exaltar los valores cristianos: *La manganilla de Melilla*. El paratexto se construye con el sustantivo “manganilla” que según Millares Carlo connota la idea de “ ‘máquina’ con la ‘astucia’, ‘ingenio’ ” (1947: 183). El anotador y prologuista coincide con Fernández Guerra al considerar que esta obra tiene como fin moral “solemnizar el imperio de la fe cristiana y la virtud de la continencia” (1871: 184).

El conflicto dramático se focaliza en Alima, hija del rey Abenyúfar, pretendida por el alcalde de Búcar, Azén, quien ha arribado engañada por el sargento cristiano Pimienta a las cercanías de Melilla. Ante el acoso lascivo del oficial y los antecedentes nobiliarios de la joven, don Pedro de Vanegas, le ofrece su protección. Sin embargo, Azén no se resigna a perder a la joven y envía a Salomón, su criado judío, a buscarla y a traerla por la fuerza si fuera necesario. La aparición de este personaje sirve para introducir los primeros fragmentos satíricos y su nombre que trabaja con estereotipo inconfundible, también evoca irónicamente al rey sabio y justo del *Antiguo Testamento*:

AZÉN:	Habla. ¿Cosa hay que pueda causarte temores vanos?
SALOMÓN:	Para andar entre cristianos llevo muy poca moneda.

660



## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

cuando escuchan el pedido de auxilio de otra joven mora, Daraja que estaba por ser forzada por el sargento Pimienta. Irrumpe Vanegas y una vez más, el sargento miente afirmando que requería de la joven su conversión al cristianismo.

La mujer trata de desmentirlo sin éxito y termina pronunciando el último fragmento satírico de la comedia:

Con el poderoso,  
siempre el engaño es dichoso,  
y la verdad desdichada.

2085

(II, 246, 2085-7 vv.).

Si bien el blanco trabaja con la figura del poderoso tiránico e injusto, y su referente es Vanegas, que en realidad “peca” de confiado con su subalterno, también evoca la amenazante figura de Azén, personaje del que ella también se viera obligada a huir por no satisfacer sus requerimientos. La antítesis entre los sustantivos “engaño/verdad” y sus respectivos adjetivos “dichoso/ desdichada” generan la hipálague que remiten al poderoso mencionado en el primer verso del pasaje.

La función de Salomón queda relegada al contraste con Pimienta su contraparte, si bien también depositario de defectos como su lascivia, sale triunfante al renovar su valor frente al infundio del judío, al presentarse al final de la obra portando el estandarte que perteneciera a Azén. Su valor en combate es premiado con un ascenso a capitán. De Salomón nada sabemos, su figura se diluye con el avance del intercambio bélico, su última aparición en escena especula con la posibilidad de hacer esclavo. Pero nunca luego de esa expresión de deseo tenemos otro desempeño del personaje en escena. Parece que su funcionalidad dramática se agotara en simplemente en contrastar y buscar traicionar a su contraparte cristiana. Tal como ha notado Sturgis Leavitt Salomón es “one of the few Jewish gracious known” (1935: 79). Tal vez la rareza de unir en un personaje dos elementos disímiles como la figura del donaire y la caricatura del judío no cuajara en la elaboración dramática y consciente de la imposibilidad Ruiz de Alarcón se decidiera por abandonar a su suerte al personaje.

En este caso la magia sirve de auxilio a la fe cristiana que termina por imponerse a los enemigos musulmanes. De ninguna forma esta comedia acepta otra lectura, a pesar

de los esfuerzos de Alberto Sandoval Sánchez, que intenta asociarla a “una identidad y modalidad discursiva y retórica coloniales” (1995: 538). El mencionado crítico considera que Ruiz de Alarcón es un “asimilado”, concepto que nos retrotrae a la polémica ya ampliamente superada en torno a la “nacionalidad” del autor y para ello alega una falta de dominio retórico en el género de las comedias de moros y cristianos, lo que fuerza la lectura e ignora la funcionalidad dramática de la magia asociada con el triunfo del orden imperial y religioso.

Ellen Claydon se encarga de hacer hincapié en este aspecto: “*La manganilla de Melilla* is a tale of Christian and military heroism and its theme is the triumph of faith and virtue, over the baser part of human nature”. (1970: 47). Páginas más adelante precisa un poco más los elementos constitutivos de la dicotomía fe-virtud vs. lo más bajo de la naturaleza humana: tanto Alima como Vanegas demuestran su capacidad de sacrificio al renunciar a su amor carnal y temporal, en una actitud virtuosa; opuestos a Azén cuyas blasfemias provocaron la ira de Dios sobre sí y su pueblo. (1970: 54).

Dentro de esta línea crítica podríamos también incluir a la pareja de graciosos que responden a dicha dinámica. Pimienta, si en un principio se dejaba arrastrar por la lascivia y la mentira, hacia el final de la comedia, demostrará su espíritu guerrero y su valor en la batalla. Salomón en cambio, hasta su “desaparición” escénica seguirá ambicionando la ganancia monetaria a cualquier precio. Creemos que justamente esta fidelidad a una conducta sin visos de conversión, arrepentimiento o acto de arrojo, -tal como Alima, Azén y los demás-, provoca que este personaje deba desaparecer de escena sin mayores explicaciones. La función satírica que cumplía queda por completo desdibujada y fuera del tono de triunfo y sacrificio que corona el final de la comedia.

#### **5.2.4. La prueba de las promesas: la ingratitud y la magia.**

La siguiente comedia procederemos a analizar es *La prueba de las promesas*, comedia que tal como señalara Millares Carlo tiene “tesis moral” (1947: 743) y cuyo hipotexto es el ejemplo XI de don Juan Manuel, tal como precisáramos en el apartado precedente. Antes de analizar los fragmentos satíricos en la obra, nos detenemos en las modificaciones introducidas por Ruiz de Alarcón en el texto del infante.

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

El comediógrafo transformó al ambicioso e ingrato deán de Santiago, en un caballero, don Juan, que busca triunfar en la corte, limita los espacios de la acción dramática a España y por último, agrega, una intriga amorosa.

Don Illán, nuestro mago, pretende casar a su hija, Blanca, con don Enrique de Vargas, representante de la familia homónima con la cual por fin han logrado sellar la paz. Sin embargo, no cuenta con la oposición de la joven que se halla perdidamente enamorada de don Juan de Ribera. Sorprendido, don Illán, busca valerse de las artes de la criada de la casa, Lucía, para inclinar la balanza a favor de don Enrique. Informada de su misión y “convencida”, dádiva de cincuenta doblas mediante, la mujer da pie al primer fragmento satírico:

Pues perdóneme don Juan,  
y da el negocio por hecho;  
que tantas doblas ¿qué pecho  
de bronce no doblarán?

185

(II, 751-2, 185-88 vv.).

En la redondilla, la mujer se dirige a un ausente don Juan disculpándose por el cambio de lealtad que no solo implica traicionarlo sino también por transitividad a su señora. Es claro que no percibe la acción en su dimensión moral sino que se detiene en su plano material: es un negocio. Las “doblas” se refieren a las cincuenta que le otorga el anciano y la metáfora “pecho de bronce” se dispara en dos sentidos: la maleabilidad del metal que se asimila a la débil lealtad de Lucía reforzada por la derivación (“doblas”, “doblarán”) que juega con el peso del dinero. La pregunta retórica que incluye a la metáfora se instaura en una prolepsis de la acción dramática. Veremos que no sólo Lucía tiene un pecho de bronce, don Juan cuando ve satisfechas sus ambiciones seguirá la misma conducta. El tópico satírico del fragmento tan caro al Siglo de Oro, el poder del dinero, se pone en boca de un personaje que a lo largo del desarrollo de la comedia será consecuente con dicha máxima y lo proyecta al caballero al que se dirige *in absentia*.

El plan de don Juan se pone en marcha, aconsejado por su criado, Tristán, decide fingirse versado en el arte de la magia para poder franquear la casa. Don Enrique en tanto trata de convencer a Lucía de que le permita tener con Blanca una entrevista a solas. Ya

COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

están tendidas las líneas del enredo amoroso. Tal como en *El examen de maridos*, Lucía busca generar la repulsión de su señora, inventando defectos físicos inexistentes en don Juan: tiene tres dientes postizos que provocan mal olor y sus piernas son como cañas.

Así como en el ejemplo de don Juan Manuel, el deán requería insistentemente que don Illán lo instruyera en el arte de la nigromancia, don Juan busca convencer al anciano de su interés en la materia a pesar de los reparos antepuestos:

Con el aumento de estado  
y la mudanza de edad,  
más de alguno conocí  
que la memoria perdió.

625

(II, 763, 623-6 vv.).

En el fragmento satírico antecedente, tenemos un indicio, una advertencia del desenlace que se desencadenará a raíz de la inconducta y la ingratitud de don Juan y de alguna forma el pronombre indefinido "alguno" extiende lo inexorable del ascenso social y del advenimiento de la vejez con la pérdida de la memoria. La conjunción copulativa "y" pone en situación de igualdad el efecto inexorable del paso del tiempo y el asociado con el progreso estamental, trasladando por transitividad un mal propio de la naturaleza humana a un vicio que también parece inevitable.

La conversación se ve interrumpida por el arribo de un paje que le comenta a don Illán que su hermano le ha remitido un potro de Andalucía llamado: "hijo del fuego". El mago señala que su hermano ha enviado al animal para presentarlo a cierto amigo en la corte y lo adereza para que don Juan lo pueda montar. Tristán no deja pasar la ocasión para introducir un pasaje satírico que tiene como objetivo trazar un feroz retrato de las viejas que satiriza tal como era costumbre en la lírica de la época, sus intentos por parecer jóvenes, sino que se enfoca en el deterioro físico, a la hora de referirle a Lucía las novedades del momento:

.....  
que hoy ha llegado a Toledo  
un pesquisidor de viejas;  
que sabiendo el rey que son  
difuntos que se menean,

810

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

y que dentro de sus cuerpos  
andan sus almas en pena,  
manda que las desencanten,  
y que sirvan en la guerra  
para parches sus pellejos,  
sus huesos para baquetas.

815

(II, 769, 809-18 vv.).

Las viejas quedan asociadas a la brujería o hechicería al mencionarse que ha llegado a Toledo, “un pesquisidor de viejas” por orden del rey que hiperbólicamente las asocia con “difuntos que se menean”. De esta metáfora se deriva el retrato que juega con el campo semántico de la nigromancia al mencionar que sus cuerpos alojan “sus almas en pena”, lo que las deshumaniza aún más al marcar la condenación eterna y las convierte ahora en un instrumento de percusión para la guerra: “para parches sus pellejos / sus huesos para baquetas”.

Don Illán da un paso más en su plan: desea por encanto y mágicas apariencias otorgarle riquezas, honras y oficios a don Juan para probar sus promesas. En consecuencia, aparece nuevamente un paje que comenta que un caminante lo busca ya que trae buenas nuevas. El caminante lee un pliego: don Juan ha sido nombrado marqués de Tarifa a raíz de varios fallecimientos y de la decisión de la marquesa que ha decidido otorgarle el mayorazgo.

Los cambios se dejan ver inmediatamente, don Juan comienza a tratarlo con frialdad y frente al pedido de una merced que permita a su hijo estudiante jurisprudencia en Salamanca y pretendiente en Madrid acceder a un favor que lo promueva en la corte, la respuesta es más que previsible: no se ocupa de cosas pequeñas dado que viaja a Madrid para hacer usufructo de su nuevo estado. Don Illán ya se ha dado cuenta de que Blanca está enamorada y decide generar la ilusión del paso de tiempo y espacio para lograr, paradójicamente, desengañar a la joven. En tanto, don Enrique no cesa en sus intentos.

El acto segundo presenta a los personajes instalados en el espacio de la corte. Chacón, servidor de don Enrique, comenta sobre el nuevo estatuto adquirido por Tristán:

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Que anda de amores también  
con Tristán, sospecho yo,  
secretario del marqués,  
que ya es don Tristán, después  
que su amo enmarquesó; 1250  
y como a privar empieza  
con el Rey don Juan, y trata  
de dar la mano a tu ingrata,  
efeto de su belleza,  
de suerte ha vuelto el jüicio 1255  
de las dos la vanidad,  
que tienen más gravedad  
que un rüin puesto en oficio.

(II, 781, 1246-58 vv.).

Se refiere en los dos primeros versos a Lucía que está siendo cortejada por Tristán y en los versos siguientes ataca el uso y abuso de la partícula honorífica “don”. Su amigo, ahora “secretario del marqués”, por transitividad toma el “don” de su señor y por lo tanto “ya es don Tristán”, en un claro registro irónico. Del título nobiliario de don Juan, el criado por derivación acuña un neologismo que describe dicho ascenso: “enmarquesó”.

El ascenso del caballero le permite “privar” con el rey y ha tenido efectos negativos en las damas. Es decir, el envanecimiento se ha trasladado por transitividad del señor al amo y a su vez a sus respectivas enamoradas. Las jóvenes han sufrido un cambio negativo en su conducta: “...há vuelto el juicio/ de las dos la vanidad/ que tienen más gravedad/ que un rüin puesto en oficio”. Tanto Blanca como Lucía están equiparadas al que obtiene un puesto en la corte sin realmente merecerlo. Es interesante notar que el recurso métrico de la diéresis destaca los vocablos “jüicio” (en el final del verso) y “rüin” casi al inicio del último, ligándolos indefectiblemente.

Así las mujeres han trocado su juicio, por el de un ruin que se envalentona por un beneficio que no le corresponde. Esta situación tal como indicáramos corresponde a la inconducta que se ha filtrado a las damas y en el desarrollo dramático la veremos concretada en don Juan. El ambiente de la corte es funcional al desarrollo dramático y a la revelación del verdadero don Juan.

Don Juan intenta sin éxito lograr los favores de la joven sin pedir su mano lo que genera el malestar y el rechazo. Se espeja la situación en los criados, al pretender lo



## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

mismo Tristán de Lucía. Así como anteriormente reflexionara Chacón sobre el uso del “don”, ahora es el turno de Tristán ante el reclamo mordaz de su amada que le recuerda que su “don” es:

TRISTÁN:	..... tan recién nacido puede a nadie dar espanto ¿Remoqueticos al don? Huélgome, por vida mía. Mas escúchame, Lucía; que he de darte una lición para que puedas saber, si a murmurar te dispones, de los pegadizos dones la regla que has de tener.	1450         1455
----------	---	--

El criado astutamente nota el matiz irónico-satírico de las palabras de Lucía en su pregunta retórica “¿Remoqueticos al don?”. El sustantivo en diminutivo intenta restarle peso al comentario de la joven, “remoquete” según el *Diccionario de Autoridades* deriva de “remoque” que significa “dicho agudo y salado”. Con respecto al término usado por Tristán tiene como primera acepción “puñada que se dan unos a otros” y como segunda, que es la que nos interesa particularmente, “dicho agudo y salado”. Tristán en su reclamo percibe la agudeza de la servidora y al mismo tiempo se siente cuestionado en su gesto.

A continuación, se erige en maestro y se dispone a aleccionarla para que sepa cuando murmurar “de los pegadizos dones”, imagen que reifica al título honorífico y lo extiende indiscriminadamente:

	Si fuera en mí tan reciente la nobleza como el don, diera a tu murmuración causa y razón suficiente; pero si sangre heredé con qué presuma y blasone, ¿quien quitará que me endone cuando la gana me dé?	1460       1465
--	---	--------------------------------------

Lo primero que debe aprender a distinguir es si es reciente “la nobleza como el don” lo que avalaría con “causa y razón suficiente” su derecho a murmurar. Si en cambio, tal como señala, “sangre heredé/ con que presuma y blasone” está habilitado para

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

proceder con total capricho: “¿quién quitará que me endone/ cuando la gana me dé?”. El linaje permite presumir y luego exhibir el escudo de armas como prueba, así la nobleza de sangre también se tiñe de signo negativo al terminar asociada a un vicio como es la presunción que se refuerza con la pregunta retórica de cierre que manifiesta la total impunidad y libertad de acción con la que cuenta para dicho accionar. Nadie puede impedirle que se “endone”, tenemos por derivación otra acuñación neológica que le da entidad verbal a un título nobiliario como el caso del pasaje a cargo de Chacón y el “enmarquesó”. Los títulos nobiliarios cobran una entidad que los transforma de sustantivos que denotan un título, a un verbo que define una actitud. Continúa con su inteligente razonamiento:

¿Qué es don y qué significa?  
Es accidente del nombre,  
que la nobleza del hombre  
que le tiene nos publica.  
Pues, pregunto agora yo, 1470  
un hábito ¿es cosa fea  
ponérsele cuando sea  
viejo un caballero? No.  
Luego si es noble, es bien hecho  
ponerse don siempre un hombre, 1475  
pues es el don en el nombre  
lo que el hábito en el pecho.

(II, 786-7, 1449-78 vv.).

Tristán ahora juzga que el “don” no es más que “accidente del nombre/ que la nobleza del hombre/ que le tiene nos publica”, por lo tanto se transforma en una especie de eventualidad, pero si nos detenemos la connotación gramatical del sintagma, estaríamos frente a la “modificación flexiva que experimentan las palabras variables para expresar valores de alguna categoría gramatical, como el género, el número, la persona o el tiempo” (RAE). En nuestro caso el título nobiliario a la luz de esta definición cobraría la calidad de modificación flexiva que permitiría expresar valores, no gramaticales, sino sociales y además hacerlos visibles, públicos.

Para finalizar su lección Tristán, propone una analogía entre el título honorífico y el hábito, lo que ahora reifica, lo asocia, valiéndose de uno de los recursos característicos

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

de la literatura didáctico moralizante, con un elemento de la vida cotidiana como es la vestimenta: “¿es cosa fea/ ponérsele cuando sea/ viejo un caballero?”. La respuesta no se hace esperar: “no”. Así termina por concluir cuasi silogísticamente partiendo de la analogía señalada que “ponerse don siempre un hombre,/ pues es el don en el nombre/ lo que el hábito en el pecho”. Si bien, entonces, a partir de esta conclusión, el anteponerse una partícula honorífica es tal como lucir un vestido, termina en la voz del criado cobrando un ribete de inquietante aplebeyamiento. Su aguda argumentación tal como nota Lucía (“Agudo has argumentado”) extiende el uso del “don” indiscriminadamente y lo exime de rendir cuentas. Veremos cómo esta inquietante conclusión alcanza en breve a don Juan.

Se produce un diálogo entre el ahora marqués –don Juan– que además ha sido premiado por el rey con dos hábitos para otorgarlos a quién desee. Nótese cómo ahora el término “hábito” cobra otro significado, el miembro de alguna de las órdenes militares. Don Illán reclama una vez más por las promesas incumplidas y requiere que le otorgue la merced a su hijo Melchor. Una vez más, don Juan se niega y sugiere que el joven siga la senda de los letrados, guiño de Ruiz de Alarcón que evoca su propia experiencia.

El malestar se acrecienta en el hechicero que infructuosamente insinúa la posible caída del desagradecido aprendiz. Si el “don” podía usarse como un hábito tal como razonaba Tristán, en este caso particular, no se extiende el argumento, al contrario don Juan lo contradice con su actitud.

Don Enrique, en tanto, logra por fin tener unas palabras con Blanca, que derivan del estado de salud de la joven y de la estadía en Madrid a la comparación entre el río Tajo y el Manzanares:

¿Luego ya habréis olvidado al gran Tajo celebrado, por Manzanares, de quien dijo un cortesano bien que, según es abreviado y ardiente el turbio licor que lleva en caniculares, no es agua, sino sudor, que abrasado de calor, echa de sí Manzanares? ¿Podéis contenta trocar	1720      1725
---	----------------------------------

por él tanto cristal frío  
como el Tajo ofrece al mar?

1730

(II, 794, 1719-31 vv.).

La evocación de los cursos de agua trabaja la comparación entre uno y otro, desmereciendo tal como la sátira costumbrista de la época solía hacer al Manzanares, recurso oportunamente señalado en el capítulo III con referencia a la obra, *La industria y la suerte*.

Don Enrique, mediante una pregunta, se distancia de las descalificadoras metáforas que caracterizarán al escaso caudal del río atribuyéndolas a un cortesano. El contraste entre el Tajo y el Manzanares se arma a través de la antítesis de los adjetivos empleados que connotan sus caudales. Así en el segundo verso del pasaje se refiere al río toledano calificándolo de “gran” y en la atribución al cortesano se deslizan dos adjetivos que trabajan sobre la carencia: “abreviado y ardiente”. No posee suficiente agua y la poca que tiene tampoco refresca.

Otro elemento que desmerece al río madrileño está presente la metáfora que implica además una imagen sensorial visual que caracteriza a su caudal: “turbio licor”. Ni siquiera sus aguas son transparentes, y lo que es aún peor el elemento que conforma al “turbio licor” aludido producto de las caniculares se suma la idea de que no es agua “sino sudor,/ que, abrasado de calor/ echa de sí Manzanares?”. Mediante la prosopopeya, la personificación del Manzanares llegamos a esta imagen que bordea con sutileza lo escatológico, sus aguas no son más que emanación, un fluido de desperdicios. Es notable como estas dos redondillas contraponen a los ríos personificados y si bien el sustantivo propio Manzanares aparece repetido en dos oportunidades, abriendo el pasaje y cerrándolo, diríamos que por la posición que toma el Tajo en el diseño de las estrofas termina por decirlo de alguna forma enmarcando por su par madrileño, destacándose así otra vez su superioridad.

La redondilla de cierre, otra pregunta, revela la intención oculta esta sátira costumbrista: el ataque al Manzanares y la defensa del Tajo ahora explicitada en últimos cuatro versos en los que el agua del río toledano es “cristal frío” y nos reenvía al “turbio licor”, al “sudor” de su rival. En realidad don Enrique a través de los ríos, quiere saber si

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Blanca ha sido cautivada por Madrid, su corte y don Juan o todavía guarda algún resquicio en su corazón por su vida pasada en Toledo de dónde él también es oriundo. La respuesta de Blanca es desalentadora pero no está exenta de un humor zumbón:

Sí; que vivo en el lugar  
don Enrique, y no en el río.

(II, 794, 1732-3 vv.).

Tal como señaláramos en *La cueva de Salamanca* el contraste propuesto entre Madrid, la corte y Salamanca, otro tanto sucede acá entre Madrid como espacio dramático de la promesas incumplidas y Toledo, el espacio de las certezas, de las verdades.

Hacia el final del acto, ante la insistencia de las lisonjas de don Enrique, Blanca comienza a contemplar al joven con mayor agrado, el noble cree que todo se debe a la intervención mágica de don Illán.

En el acto final, crece la lascivia de don Juan que lamenta que la joven no acceda a favorecerlo sino es por la vía del casamiento, entonces planea que el rey envíe a su rival, don Enrique, lejos así la joven pierde interés y se resuelve a visitarla por la noche mediante algún engaño. Su malestar aumenta al ver venir a don Illán que pretende contactarlo infructuosamente por las excusas que interpone el astuto Tristán. El anciano le comenta que su única intención era darle la primera lección de magia ya que le llegaron de Madrid los libros, para que no queden dudas, le muestra uno de los volúmenes del que tiene que estudiar don Juan. Tristán acepta el encargo sin saber que es una nueva trampa para desenmascara la ingratitud de su señor, una vez solo el ahora secretario lee las invocaciones:

¿Es posible que a esto llego?  
quiero empezar a leer.

(Lee.) "Invocación para hacer  
a un marido sordo y ciego."

2020

¿Que la magia enseña modos  
de cegarlos cuando importe?

Si esto saben en la corte,  
han de ser mágicos todos.

2025

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Cada invocación que lee Tristán apunta a lograr el efecto contrario al oficio o función social retratada de forma caricaturesca: su rasgo característico es anulado por el conjuro. La primera de la serie sirve para transformar al marido en "sordo y ciego", la pregunta retórica que sigue irónica demuestra que al infiel mucho no le interesa dicha posibilidad de reducir las capacidades de la vigilancia del cónyuge. Sin embargo, la oración condicional de cierre "si esto saben en la corte / han de ser mágicos todos" deja al descubierto la falta de conducta moral en la vida privada de la nobleza.

Las palabras sin sentido que pronuncia a continuación es un conjuro que suprime la palabra, voz y aliento:

(Lee.) "Gazpurrio, tranca, durento."

Bien lo acertaré a decir.

(Lee.) "Caracter para impedir  
la palabra, voz y aliento."

Para los poetas quiero  
señalarlo, pues les toca,  
para teparle la boca  
al silbar un mosquetero.

2030

Tristán le encuentra destinatario sin mayores inconvenientes aunque en la fórmula mágica no esté especificado: los poetas. Aunque el gracioso considera que se puede también hacer uso para callarlos del silbo de un mosquetero.

El tercer conjuro, apunta a subsanar la apariencia de los calvos, ya un blanco favorito de la sátira, desarrollado comparativamente en mayor extensión que los dos anteriores:

(Lee.) "Caracter que puede hacer  
que un calvo no lo parezca."

2035

Bien habrá quien me agradezca  
que le enseñe el caracter.

¿Que la magia da cabello?

Por Dios, que he de denunciar

de cierto Momo, y vengar

2040

mil ofendidos con ello,

puesto que la villa entera

vio que calvo anoheció,

y a la mañana sacó

abrigada la mollera.

2045

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Con este conjuro espera tener el poder para denunciar a cierto "Momo", a algún personaje estrafalario que bien como señala "la villa entera / vio que calvo anocheció, / y a la mañana sacó / abrigada la mollera". A través de la metonimia que se focaliza en la cabeza, se denuncia el cambio abrupto y falso, de anochecer calvo a tener abrigo por la mañana en la mollera. Acto seguido lee:

"Conjuro de remozar,  
quitando arrugas y canas  
y otras señales ancianas."  
Esto os importa callar;  
que si llega a las orejas  
de las mujeres que vos  
sabéis remozar, por Dios,  
Tristán, que os comáis de viejas.

2050

(II, 802-3, 2018-53 vv.).

El último conjuro también trabaja como el anterior en el plano de la apariencia física. Ahora es el turno de la magia que puede quitar arrugas, canas y otras señales de la senectud. El blanco, otro clásico para la sátira: las mujeres y su lucha contra el paso del tiempo. Sin embargo, dirigiéndose a sí mismo, se impone el callarse ya que corre el riesgo 'si semejante habilidad llega "a las orejas de las mujeres" que "Tristán, que os comáis de viejas". Es decir, terminar como indica la metáfora, lleno, atorado de tanta mujer transformada.

Tristán se resuelve a invocar mediante un conjuro la presencia de su amada Lucía, Chacón oculto y mandado por Enrique para solicitar una entrevista con don Juan, le juega una broma pesada haciéndole creer que la invocación ha funcionado. Así luego de revelarse el chiste, y de chantajearse mutuamente acusándose de nigrománticos, Tristán logra que Chacón pase por ladrón y nigromántico al encontrarlo don Juan en posesión del libro.

Don Enrique no cesa en sus intentos y ahora luciendo el hábito de Santiago, nótese cómo prolépticamente las reflexiones en torno a los títulos honoríficos y el hábito se evoca en la presencia de este personaje, que posee un título por su merecimiento y linaje y ahora la investidura que corresponde a su estado. Abierto contraste con el ingrato

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

don Juan y el presente falso que vive. Tal como nota Lucía al observar el cortejo del joven, cuánto más asciende, más humilde se presenta. En contraste Tristán al recibir los memoriales de tres pretendientes solo les otorga curso a dos de ellos bajo soborno: en un caso le ofrecen una mujer hermosa, dos trajes; en el otro, mil doblas. El rechazado comenta que ha sido traductor de un italiano.

En este pasaje en el que se parodia la conducta interesada de don Juan y al mismo tiempo se satiriza la conducta corrupta de la administración en la corte, Ellen Claydon cree ver un ataque *ad hominem*: "This is probably a criticism of Suárez de Figueroa, one of the most vicious slanderers in Madrid, who translated *El pastor Fido* by Guarini" ... (1970: 156, nota al pie 31). Otro elemento interesante apuntado por Claydon es el tópico que aparece aquí parodiado en un gesto metateatral: "everyone is soliciting some favor or another" (1970: 156). Don Juan aspira a los favores del hechicero, su hija y el rey, tal como don Enrique. El propio don Illán también sufre esta dinámica al pedir el favor para su hijo, Melchor.

El plan de don Juan toma forma, don Enrique parte a Sevilla con un nombramiento de asistente. Ahora la acción se precipita, don Juan se descubre tal cual es. Don Illán resuelve su partida de la corte ante las infructuosas gestiones para su hijo Melchor, el joven sospecha que está frente a una simple estrategia de presión para lograr su casamiento con Blanca a quien ahora considera indigna de su merecimiento, enardecido lo despacha a Toledo y le dice que agradezca que no lo hace castigar por hechicero.

Don Illán impertérrito procede a borrar unas letras de un papel: el hechizo se rompe. Aparece Pérez que comenta que ya está preparado el hijo del fuego, el caballo. Don Juan pregunta dónde está y el anciano le señala que encuentra en su casa. Tristán no entiende cómo volvió a ser lacayo. Don Illán revela que lo vivido fue una ilusión que en apenas una hora que tardó lo que tardó Pérez en aderezar el caballo. El mago lo despide diciéndole que no le otorga la mano de su hija ni tampoco los conocimientos sobre la magia. Blanca se decide por don Enrique y Lucía se termina casando con Tristán:



COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Seré el lacayo primero  
que se casa en la comedia  
no casándose su dueño.  
Esta verdadera historia,  
senado ilustre y discreto,  
cuenta el Conde Lucanor  
de un mágico de Toledo.

2740

(II, 825, 2736-42 vv.).

El pasaje es netamente metatextual y apunta a dos planos: el primero desnuda de forma irónica y satírica los mecanismos de la comedia. Nuestro lacayo en este fin de fiesta de la obra se casa, tal como Blanca, sin embargo su amo, don Juan no. Es evidente que Ruiz de Alarcón era consciente de estos finales y así pone en la voz del gracioso el registro de la ruptura de la convención. El segundo plano responde a la deuda argumental oportunamente señalada en la comedia con el ejemplo XI.

Lola Josa señala que a don Juan “además de la mentira, su egoísmo lo encierra en un proceso de enajenación del que no podrá salirse” (2002: 61). Es por ello que tal como señala Olga Brenes el personaje termina encarnando además el vicio de la ingratitud (1960: 150). Así tenemos también el contraste entre los vicios de don Juan contrapuestos a la conducta de don Enrique.

Con respecto a la estructura de la obra, Augusta Espantoso Riley destacó que en esta comedia: “Alarcón makes use of the ‘play within a play’ device”. (1983: 29). Lo que nos lleva a observar que el objeto mágico que permite la transición de Toledo al espacio imaginario de la corte en Madrid, es la mención de la preparación del potrillo, el “hijo del fuego” que hace en el primer acto don Illán a Pérez su servidor, al igual que su homónimo en el relato de don Juan Manuel pero con las famosas perdices:

Mientras el señor don Juan  
ve mis libros, adereza,  
Pérez, el Hijo del Fuego.

770

(II, 767, 771-3 vv.).

A continuación escribirá en un papel para que:

... por encanto  
Y mágicas apariencias,

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

Riquezas, honras y oficios

(II, 769, 821-3 vv.).

Luego del conjuro aparece el primer paje y ya comienza el “engaño”, la prueba que anuncia tan claramente el paratexto de la obra. Como ha notado Ignacio Arellano “la calidad mágica de estas apariciones las sabe el público por las palabras de Don Illán que dirigen la percepción de los oyentes” (1996: 31). Luis Fernández también destaca el recurso al que califica de “innovador” aunque sobradas pruebas de estos juegos metateatrales hay en la comedia.

Hasta que el hechicero vuelva a unir su conjuro mágico al acto de habla vivirá don Juan preso del engaño:

Bastante prueba  
de tu ingratitud he hecho:  
los caracteres deshago  
(Borra unas letras en un papel.)

(II, 823, 2670-2 vv.).

Invertido el proceso con respecto al que iniciara el hechizo (escritura y orden) a borramiento y orden, se vuelve a Toledo como lo aclaráramos oportunamente:

PÉREZ: El Hijo del Fuego  
aguarda ya aderezado  
a competir con el viento.

2675

(II, 823, 2673-5 vv.).

Los pasajes satíricos, a excepción del dinero prometido a Lucía y del comentario final de Tristán están insertos en su mayoría en el ámbito “irreal” que ha impuesto don Illán a su aprendiz y allegados. No es casual, ya que todos guardan en su gran mayoría relación con la condena de conductas que buscan anclarse en lo aparente, en la falsedad tal como la conducta de don Juan y el ámbito de la corte.

### 5.2.6. *El anticristo*: el falso mesías.

Llegamos así a la última obra de nuestro corpus, *El anticristo* cuya fortuna estuviera atada al escándalo de su representación como oportunamente comentáramos. Ni bien se abre el acto primero, el primer personaje que habla es un judío que ya en el

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

tercer verso define a su raza desde la típica sátira antijudía del momento “Siendo robar nuestro oficio” (II, 476, 3). Esta figura innominada y solo caracterizada por su origen religioso preanuncia al único gracioso de la obra en cuya voz residirán comentarios jocosos y pasajes satíricos: Balán, un rústico y crédulo pastor que confiará en la llegada del mesías.

El acto primero se focaliza en la visión del falso Elías que vaga junto al pueblo judío por los desiertos y que afirma haber tenido un sueño premonitorio y una visión acerca de la llegada del tan esperado redentor. La caracterización de estos personajes tal como ha notado Lola Josa en su libro trabaja con “los rasgos comunes que de ellos se acostumbraba a representar: estirpe de usureros y codiciosos” (2002: 236).

Estos elementos dan pie para que la obra se retrotraiga a la escenificación de la infancia con el relato de la incestuosa concepción del anticristo quien ante la revelación hecha por su madre, no hace más que disfrutar y regodearse con su infame y pecaminoso origen. Terminada la disputa asesina a su madre y la arroja a un precipicio, así logra ocultar su origen para dar comienzo al engaño.

Acompañados del falso Elías, la expedición cree en la afirmación de Balán de que han llegado a la tierra prometida. El profeta reconoce que en dicha región ha visto a la aparición de su sueño que surge en lo alto portando una bandera roja que lleva estampada una “p” de color negro tal como lo soñara Elías.

El Anticristo le da la mano a Balán y estampa en ella la “p” como símbolo de la fe constante y le encarga predicar su palabra entre los pastores de la comarca, a continuación predica la satisfacción de los deseos, tal como la lascivia y la glotonería lo que provoca la alegría de Balán:

¿Manjares daré al glotón?  
Esta partida me toca.  
¡Albricias!, tripas y boca;  
si no canta, que el profundo  
no emboque por la garganta;  
porque un capón que no canta,  
¿de qué sirve en este mundo?

535

(II, 490-1, 531-8 vv.).

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

A partir de este comentario surgen las características típicas del gracioso: la glotonería, el apego por lo material, la visión egoísta del disfrute personal. Por lo tanto, el comentario tiene como blanco satírico la construcción de la figura del donaire. El personaje se interroga sobre los manjares retóricamente ya que sabe que le corresponde dicha conducta alimenticia. Las metonimias, "tripas y boca", apuntan a los manjares y a su puerta de entrada. La ingesta es caracterizada como una instancia rodeada de placer y de alabanza tal como deja ver la reiteración del verbo "canta". Este pasaje también nos brinda un rasgo definitorio del personaje: su simpleza e ingenuidad contrastada con la sabiduría demoníaca de la que es depositario el anticristo.

El siguiente pasaje satírico también está a cargo de Balán quien en compañía de un caminante se aproximan a Babilonia, cansado el pastor decide poner a prueba el supuesto poder conferido por el anticristo, y le propone a su acompañante volar por los aires para llegar por fin a la ciudad. El caminante se niega a tomar parte del experimento y Balán confiado se lanza desde la sierra, como era esperable el fracaso no se hace esperar. El golpe y el dolor hacen que el pastor solo tenga una revelación:

¿Qué demonio me ha engañado  
para fiarme de ti?  
Tener alas entendí,  
y sin piernas he quedado.

(II, 516-7, 1486-9 vv.).

Tal como su entusiasmo ante la posibilidad de saciar su apetito, ahora al querer remediar una situación circunstancial como lo es el cansancio y el apuro por llegar a Babilonia, lo llevan a tratar de hacer usufructo material de la fe concedida. Abandonado a su suerte, con las piernas quebradas será rescatado por Sofía y otros cristianos que huyen de su ciudad. La conversión al cristianismo sobreviene al sugerirle que la sanación viene de la fe. Balán besa convencido la cruz y termina sanando milagrosamente. Enterado el anticristo confronta a su otrora seguidor. Automáticamente consigue su re-conversión. Así Balán como seguidor es tan inconsecuente que exhibe la falacia del culto al anticristo. La conducta del gracioso y el pasaje citado tienen como blanco satírico a aquellos cuya fe no

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

resiste ser puesta a prueba y que depende del beneficio inmediato que se pueda usufructuar.

Cuando el gracioso se encuentre con el protagonista y es confrontado, vuelve al judaísmo convencido, y es enviado a predicar lo vivido. Mientras tanto Sofía es atacada por el Anticristo y termina rescatada por la aparición repentina por la tramoya del profeta Elías.

Balán es testigo de los desvaríos del anticristo que ahora se considera a la altura de un dios omnipotente. A pesar de disfrutar del poder y de las mujeres, se entristece ante la ausencia de Sofía que aparece muy adornada y dispuesta a entregarse, en realidad, es el demonio. Josa ha notado muy lúcidamente que:

El Anticristo empieza a preludiar su derrota por debilidad que siente frente a la pasión que le despierta Sofía, quien no deja de ejercer, paradójicamente, la función satánica 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 ofrece al 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, así le sucederá a este rey del mal. (2002: 242).

Así como había rescatado oportunamente a la verdadera Sofía ahora aparece Elías para advertir al blasfemo de su error. Sorprendido Balán no puede creer que el anticristo si es tan poderoso no pueda distinguir apropiadamente a la joven del demonio y decide volcarse definitivamente al cristianismo. Se produce una batalla entre Sofía que acompañada de soldados cristianos buscan destronar definitivamente al anticristo que huye por los aires con la joven como prisionera con destino a Jerusalén. Una vez más, ante el prodigio, decide volver a su condición de judío.

Los vaivenes de la fe de Balán no solo son parte constitutiva de su intención de sacar un provecho material o de subsanar los obstáculos que se le presentan, sino también atacan a la posibilidad real de la conversión, apuntan a cuestionar a la figura del converso, cuya caricatura trabajara con su exagerado apego a la liturgia católica.

Sin embargo dura poco su conversión cuando contempla cómo el anticristo arrebató a la joven y sale volando y queda indeciso. El encuentro con un soldado cristiano

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

que como indica la didascalía explícita “sale un soldado cristiano, a lo gracioso, con la espada desnuda” (II, 538) termina por definir a la fuerza a Balán. Asustado el judío teme por su vida y miente una vez más con respecto a su identidad religiosa, ante la espada del soldado, se decide a convertirse al cristianismo. El gracioso le propone a su rival que jueguen una apuesta: ambos referirán los santos de cada religión, por cada uno dicho, el otro le quitará un cabello, así el que primero quede pelado debe quedar convencido del triunfo del rival. Sin lugar a dudas, luego de la mención de las once mil vírgenes, Balán queda definitivamente derrotado: “aquí le arranca a Balán una cabellera que ha de traer, y queda con un casco de calabaza, como pelado” (II, 540). Derrotado ya se somete al sacramento del bautismo sin antes deslizar:

De una vez hecho me has  
ser cristiano y calvinista

(II, 540, 2242-3 vv.).

Así la conversión finaliza con la imposición de un castigo físico y el estigma de la calvicie que termina asociado al término “calvinista” dotando a dicha condición de una fuerte connotación negativa. La calvicie se transforma en herejía y al mismo tiempo los calvinistas son reconocidos por su defecto físico. Por lo tanto, Balán al abrazar por fin el cristianismo lo hace teñido de una fuerte sospecha, ¿tal vez haya una alusión velada a la ceremonia de la circuncisión?

El final del anticristo se aproxima, Eliazar ahora lo cuestiona y encuentra la condena a muerte pero ya convertido al cristianismo, en otro gesto feroz manda al falso Elías a ejecutar a los cristianos y lentamente los judíos comienzan a desengañarse. Los que reniegan de su fe son sometidos a la tortura, entre ellos Balán, quien ahora muestra en su plano jocoso, una valentía inusitada al considerar que la tortura de las astillas bajo las uñas como una situación ventajosa que le permite poder rascarse con mayor facilidad. Así se empieza a diluir la función cómica teñida de negatividad y estigmatizada por la sátira antijudía tal como sucedía con Salomón, ya que se precipita la tragedia del Anticristo.

Como otro truco de magia, la cabeza de Eliazar habla y afirma su fe en Jesucristo y la virgen María. Elías falso termina por matar a Balán y a Sofía quienes no temen la

## COMEDIA DE MAGIA EN RUIZ DE ALARCÓN

muerte ya que viven en Dios. Cuando el anticristo se eleva por la tramoya al cielo interviene un ángel que lo ajusticia y lo hace descender al infierno junto al falso Elías.

Lola Josa se ha detenido particularmente en esta obra y ve en ella la posibilidad de reflexión de Alarcón en torno a la predestinación:

...ejerciendo esa libertad, estará al tiempo, cumpliendo el dictado de su predestinación; creyendo regir vidas, estará condenando la suya como le advierte la madre. Allí arraiga el drama de satánico personaje, sin duda, el antihéroe, por excelencia, alarconiano. (2002: 240).

Por lo tanto, cuando se comienza a delinear el perfil trágico del personaje se empieza a desdibujar lentamente la figura del gracioso y sus intervenciones. Queda supeditado al desarrollo de la acción dramática y si no puede ser integrado a ésta, tiende a desaparecer. En consecuencia, las intervenciones de Balán hacia el final y su muerte en compañía de Sofía lo elevan en su estatuto dentro del sistema de personajes.

En las conclusiones pasaremos revista a estas comedias para analizar en particular la función de los pasajes satíricos en el marco del subgénero y su desarrollo dramático.

### 5.3. Conclusiones

En el apartado anterior destacábamos la particularidad del corpus relevado en cuanto a su variante subgenérica y destacábamos particularmente en dos de las obras analizadas la progresiva ausencia de fragmentos satíricos: *El anticristo* y *Quien mal anda mal acaba*. En nuestro desarrollo iremos pasando revista a los elementos en común que reúnen estas tragicomedias.

La que abre nuestro relevamiento, *La cueva de Salamanca*, es una de las más tempranas dentro de la producción dramática de nuestro autor y por ello nos interesa destacar que los tópicos satíricos que se desarrollan en ella sientan un precedente muy interesante en relación con las figuras retóricas utilizadas y los blancos abordados.

Los pasajes satíricos están concentrados mayormente en el tercer acto y están enunciados por Zamudio, el criado de don Diego, uno de los protagonistas de la comedia. Los ataques del personaje se focalizan particularmente en el mundo de la corte y sus actividades. Por lo tanto, desfilan las damas que concurren al corral de comedias y cortejadas por el público masculino pierden su decoro, los participantes de los mentideros y sus lenguas afiladas y las lisonjas desmedidas que se usan en la corte. Los vicios condenados, que se desprenden de la enumeración anterior, trabajan con la doble moral y el interés material, la maledicencia y la obsecuencia. Los dos fragmentos satíricos, breves, que no están en boca de Zamudio, son enunciados por Enrico, el mago, que ataca a los falsos mayorazgos, doña Clara que reconviene las pretensiones aristocratizantes de su criada y don Diego que felicita a un reo que mató a un maledicente.

Si bien, la sátira *ad hominem* no es una constante en la obra alarconiana, en *La cueva de Salamanca*, se inicia también en esta comedia aunque el referente no resulte totalmente claro, -¿Suárez de Figueroa, Lope, Quevedo?- son los enemigos que lo acompañarán durante todo su derrotero literario.

Las figuras retóricas puestas en juego trabajan en el plano semántico, estableciendo interesantes isotopías y no velos metafóricos, es decir, debemos recordar la heterogeneidad de los receptores del espectáculo teatral. En consecuencia, se usan las metáforas, las reificaciones y las derivaciones.



En *Quien mal anda mal acaba* tampoco hay una distribución homogénea de los pasajes satíricos, tal como en la anterior, se registran dos en el primer acto y apenas uno en el tercero. Tal como analizáramos en el caso anterior, de los tres fragmentos, dos son enunciados, indefectiblemente, por Tristán, el criado de doña Aldonza que pone de manifiesto con sus mordaces comentarios sus aspiraciones aristocratizantes y el rechazo a la sospechosa condición morisca de Román. El único pasaje que no está en boca del gracioso, lo pronuncia doña Aldonza, bajo los efectos del hechizo, ya que de otra forma no podría, siendo dama de comedia, atacar ferozmente a la institución matrimonial. El último, dicho por el gracioso, ataca la falsa valentía y con dicho comentario se cierran las intervenciones de este tipo. Creemos que la falta de pasajes satíricos o al menos su llamativa disminución tal vez esté relacionada con el tema que trata la tragicomedia que aunque juegue con la posibilidad del hechizo y el pacto diabólico por parte de un morisco, no dejaba de ser un tema sujeto a la mirada atenta de la iglesia y la inquisición.

En *La manganilla de Melilla* tenemos un caso similar al anterior, si bien, se dirime una batalla entre cristianos y moros con alguna ayuda de la magia, el enfrentamiento no deja de tener implicaciones ideológicas de cuidado para el dramaturgo. Es decir, no se puede dejar de lado que el triunfo de la fe no debe ser cuestionado ni tratado livianamente y testimonio de ello es el progresivo vaciamiento del peculiar "gracioso" encarnado por Salomón que se desdibuja hasta su desaparición de la tragicomedia. Dos pasajes brevísimos apuntan comentarios satíricos, el primero enunciado por el personaje caracterizado apunta al poder del dinero y la lisonja y el segundo, pronunciado por la heroína, Alima, también destaca y retoma el mismo tópico al comentar cuan desdichada puede ser la verdad frente a un poderoso. El mismo fenómeno se repite en *El anticristo* con Balán, el gracioso, que se limita en reconocer su condición de glotón y se convierte al cristianismo forzadamente. Es notoria la ausencia de los pasajes satíricos en estas obras, lo que muestra con claridad que ciertos ejes temáticos relacionados con la religión están aleccionando al público y tocando una vena sensible de la sociedad aurisecular.

*La prueba de las promesas* se erige como la excepción a este prudente uso de la sátira. A diferencia de las obras antecedentes, los fragmentos satíricos están

distribuidos a lo largo de los tres actos. Otro elemento interesante para destacar, es que el uso de la magia en esta comedia difiere por completo de las anteriores ya que de ella se vale don Illán que busca desenmascarar al interesado don Juan y no como en los casos anteriores. En esta comedia, la magia no está al servicio de una fuerza maligna o de un personaje malintencionado. Los otros elementos que se mantienen están vinculados con la figura enunciadora de los comentarios satíricos: una vez más están en la boca de los criados. La voz privilegiada es la de Tristán, el criado del engañado don Juan, que participa de la ilusión del ascenso social de su señor y por lo tanto es testigo de las falsas ilusiones de poder, riqueza y aristocratismo.

Los blancos que ataca el personaje están en consonancia con lo que ve en compañía de su señor en el ambiente cortesano de Madrid: mujeres viejas y el uso inapropiado del "don". Sin embargo, dos de sus comentarios son netamente metateatrales y se proyectan al conflicto dramático desde distintos ejes. El primero se produce cuando Tristán pasa revista al libro de conjuros de don Illán y observa que mediante la pronunciación de ciertas palabras puede invertirse o mejorar sustancialmente la situación de los maridos, los poetas, los calvos y las viejas. Queda claro cuáles son los blancos en la galería recorrida, pero también se transparenta el sentido utilitario que le ve a la magia Tristán quien, irónicamente, desconoce que está envuelto en un hechizo. La segunda intervención metateatral se produce hacia el final de la comedia cuando comenta que es el primer lacayo que se casa sin que suceda lo propio con su señor.

Los pasajes restantes en boca de Lucía, la criada de don Illán se enfocan en el poder del dinero y la dádiva; Chacón, el criado de don Enrique ataca a las pretensiones aristocratizantes de Tristán y don Enrique, pretendiente de doña Blanca, señala la corrupción del ámbito cortesano. Coincidentemente estos personajes no participan de los planes de don Juan y desconocen el hechizo al que está siendo sometido, no obstante, permanecen fieles a sus convicciones y a sus conductas.

Tal como en la obras anteriores las figuras retóricas elegidas son las hipérboles, las metáforas, las antítesis y las derivaciones. El metro, el octosílabo, sin mayores variaciones, redondillas y romances se alternan como vehículo de los pasajes.

Para concluir queremos destacar que la doble vertiente que tiene el tema de la magia, ya sea su uso lúdico como en *La prueba de las promesas* o ya sea una reflexión tendiente a la defensa del dogma, conlleva a un mayor desarrollo o a un prudente planteo en el que la jocosidad cede el paso a la admonición.

En el capítulo siguiente, procederemos a brindar las conclusiones en las que recorreremos la totalidad de la obra alarconiana y estableceremos las constantes y los lineamientos más salientes del uso de la sátira en su producción dramática.

## **CAPÍTULO VI**

### **La sátira en la producción teatral de Ruiz de Alarcón**

#### **6.0. Introducción**

En los capítulos anteriores nos propusimos relevar y analizar la presencia de la sátira en la obra dramática de Juan Ruiz de Alarcón. En nuestro recorrido pudimos registrar que en los pasajes vinculados a la modalidad satírica, terminaban generándose constantes en los blancos atacados, en los personajes que los enuncian y participan de dicho intercambio, como así también en las figuras retóricas y los patrones métricos utilizados. A continuación, procederemos a analizar estos fenómenos recurrentes.

#### **6.1. La micro sátira.**

La micro sátira o también conocida como "saturnal" tiene como característica fundamental el estar dirigida a personas y personajes precisos, es decir, son individuos que pertenecen a la vida cotidiana del momento histórico en el que se inscribe la producción dramática y en consecuencia el ataque llevado a cabo. De ello se desprende que se ve implicada una crítica, una impugnación a oficios, profesiones, conductas, modalidades y costumbres de determinados actores sociales en una determinada época. Esta modalidad satírica conlleva en su constitución, un fuerte contenido burlesco, con el humor e inevitablemente con la referencialidad.

El ataque se constituye en un llamado de atención sobre las características de una sociedad que es retratada metonímica e hiperbólicamente cuyo referente y valores no solo no se ocultan al receptor sino que es fundamental que éste los comparta.

Como conclusión parcial podemos afirmar que la micro-sátira permite una flexibilidad que al trascender lo genérico y que al trabajar con tipos, con defectos y costumbres claramente identificables, termina resultando ideal para el proyecto dramático de Ruiz de Alarcón. Así la sátira se inserta en las comedias y se adapta con total facilidad a las variantes subgenéricas y a los conflictos dramáticos tal como demostramos en el relevamiento hecho.

**6.1.1. Las mujeres y sus vicios.**

El tema satírico de las mujeres tal como ha notado Hodgart proviene de una larga tradición (1969: 79-80) hundiéndose sus raíces en la literatura latina y perviviendo a lo largo de los siglos en las obras medievales, en los cancioneros de burlas anónimos del siglo XV hasta encontrar su expresión más hiperbólica y feroz en Francisco de Quevedo como ha señalado y analizado oportunamente Ignacio Arellano (1983).

Dentro de esta tradición en la que confluyen poesía y prosa, se inscriben los fragmentos satíricos que en las comedias de Alarcón atacan a las mujeres. Sin embargo, a diferencia de Quevedo, quien extendía sus ataques al casamiento, al adulterio y a determinadas figuras como la vieja niña, la prostituta y el cornudo; nuestro dramaturgo amplía la galería y comparte con su rival literario el ataque a la venalidad y a la codicia femenina.

La mujer en los fragmentos satíricos relevados aparece asociada al vicio del interés económico y como consecuencia de ese desbordado afán material, su mayor vicio: el ser pedigrueñas. Bajo la engañosa apariencia de su femineidad, de su actitud pasiva, de su sensualidad se oculta un ser feroz que no persigue otra cosa que obtener joyas, bebidas, paseos en coche y casarse con alguien que ostente algún título nobiliario. De este retrato recurrente que se presenta como una constante a lo largo de las comedias urbanas se desprenden ciertos matices y derivaciones. Así, podemos hallar una mención dedicada a la vieja, a la fea que se descuenta años, a la mujer chismosa y a la que abusa de los afeites.

Es evidente, que estos blancos, resonaban en el imaginario de los espectadores y que movían a la hilaridad, pero también retratan como si fueran un espejo invertido a un tipo caricaturesco presente en la comedia: la dama. El reflejo mudado ya no nos devuelve a la dama y su juego de seducción, sino nos muestra descarnadamente sus ambiciones, sus deseos y su faceta más desagradable. Si bien, el referente del ataque se hace extensivo a la mujer en términos generales, no podemos dejar de notar que dado que dichos retratos se encuentran insertos en el juego que propone la comedia, son enunciados en el marco de unas relaciones artificiosas como las que propone el enredo

con su complejo y lúdico plano ficcional. Por lo tanto, la proyección del ataque desnuda la artificiosidad de la figura de la dama y su dinámica dentro del conflicto dramático.

En consecuencia, detrás del juego amoroso, del galanteo, del extremado cuidado de la honra asoma burlesca, la faceta materialista y corrupta. No podemos dejar de señalar que si bien este blanco no se asocia en particular con las protagonistas del corpus alarconiano, no deja de proyectar su sombra como un guiño al espectador y al sistema de la comedia nueva.

#### **6.1.2. De oficios y profesiones.**

En la galería de los oficios y las profesiones atacados por la sátira encontramos a distintos actores sociales: el médico, el mercader, el alguacil, el jugador de naipes y el privado. Estos tipos comparten el espacio de la urbe, de Madrid, de Sevilla, el ámbito de la corte en el que circulan y en el que practican sus tareas sin atender a sus deberes y obligaciones, solamente teniendo como objetivo el medro y el beneficio personal. Por lo tanto, el médico, combina en el ejercicio de su profesión dos elementos que lo vuelven siniestro y peligroso: la letalidad y la codicia. No le interesa salvar a su paciente, sino lograr obtener el pago inmediato por su servicio. El mercader presta atención exclusivamente a la posibilidad de obtener la ganancia sin importar las estrategias puestas en juego o la calidad de los productos. El tahur, aparece indefectiblemente asociado con la trampa, con la estafa y con su imposibilidad de sustraerse a la tentación de caer una y otra vez en la tentación del juego.

En el caso del oficial de justicia, el alguacil, es quien representa metonímicamente al ámbito de la justicia cuyo estado de corrupción y caos a lo largo del siglo XVII era tópico e incluso conocido desde dentro por el propio Juan Ruiz de Alarcón en su condición de letrado. El ataque, que se dirige al estrado inferior y por lo tanto menos comprometedor, desnuda no solo la falta de apego a la justicia del alguacil sino también a una sociedad que participa de las prácticas deshonestas.

#### **6.1.3. La ciudad, la corte y sus costumbres.**

La vida en la ciudad, en la corte se encuentra reflejada en lo que se denomina "sátira costumbrista": desfilan la descripción de fiestas, de actividades vinculadas al ocio

## LA SÁTIRA EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE RUIZ DE ALARCÓN

como los juegos, la caza y la asistencia al corral de comedias, los paseos en coche y el uso de la golilla. Maravall notaba que la cultura del Barroco era eminentemente urbana y en consecuencia también:

... la ostentación como ley que rige todo el área de esa cultura. Ahora bien, la ostentación es ley de la gran ciudad, en una sociedad con régimen de privilegios. Allí puede darse el lujo y riqueza de los trajes, el número y opulencia de banquetes y comidas, los soberbios y suntuosos edificios, la multitud de criados, la riqueza de los menajes domésticos ... (1980: 250).

El uso de la golilla, los sombreros con plumas, las capas y otros adornos aparecen condenados dentro del universo dramático de Alarcón y están asociados con una opulencia innecesaria que busca el ocultamiento y también una particular forma de sobresalir, de destacarse en un ámbito urbano en el que el anonimato y los falsos linajes van ganando espacio. Bajo esa premisa de ostentación, de lujo y de apariencias, se insertan los pasajes satíricos que colaboran también a crear la ilusión en el espectador de la presencia del ámbito urbano en escena.

El paseo en coche por la calle Mayor, dentro de esta línea, permite jugar con las conductas públicas y las privadas al escenificar, en la descripción que propone el gracioso, el juego de seducción de una jovencita con la anuencia de la vieja que la acompaña.

Para completar la galería de actividades vinculadas con el ocio aparecen el juego de pelota y la cacería, que son impugnadas por implicar un desgaste físico innecesario y por estar asociado dicho cansancio a una actividad netamente improductiva y asociada con la nobleza.

Otro espacio descrito dentro del ámbito urbano de la corte, son los mentideros, en los que los habitantes se reúnen a comentar las novedades cargados de agresión, de maledicencia y de saña terminan por brindar de alguna forma un retrato feroz de los participantes:

La imagen de la corte que se deriva de estas comedias es preponderantemente negativa. Son variados los comentarios críticos que suscita en los que a menudo Alarcón sintonizó con lo que otros escritores, en general, y dramaturgos, en particular, hacían. No sólo son tópicos muchos de los motivos de esta censura, sino también su propia existencia. (Vega García Luengos: 2002: 572).

Una de las descripciones autorreferenciales que aparecen está dedicadas al ámbito de representación de la comedia y las conductas de los espectadores. Desfilan los temibles mosqueteros, los hombres que asistían de pie en el patio a la representación y que con sus silbidos podían poner en serio peligro el éxito de la obra representada.

No faltan las mujeres, en particular, aquellas que asisten a la cazuela, espacio reservado en particular para las de clase media, que se dedicaban muchas veces a tratar de seducir al público masculino y a conseguir algún candidato para satisfacer sus necesidades materiales. Tal como oportunamente señaláramos en relación con los alguaciles, el público que aparece atacado por sus inconductas y vicios es el que ocupaba los espacios más económicos dentro del corral. Dichos asistentes eran los más díscolos y también los más difíciles de satisfacer, hecho bien sabido por Ruiz de Alarcón que en ocasiones había sido víctima de los silbos.

Nos permitimos realizar un breve excursu, antes de pasar a analizar los dos apartados de cierre. Si bien, figuran bajo el título general de “la micro sátira”, debemos señalar que en su formulación se proyectan y permiten una lectura a nivel de la macro sátira, claro está, no inscrita en la tradición de las epístolas de Quevedo o de la producción de los hermanos Argensola, pero clara e inequívocamente con una impronta moralizadora en sintonía con dicha formulación.

#### **6.1.4. La figura del privado.**

El privado es una figura que durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, fue discutida en sus funciones y servicios a la corona, ya que por momentos desnudaba las incapacidades políticas y la falta de apego al ejercicio del poder por parte de estos reyes. La sombra de Felipe II y su reinado se proyectaba nostálgicamente frente a la decadencia que se percibía en los gobiernos de sus descendientes y en los privados que en ocasiones como el duque de Lerma, demostraron estar más atentos al beneficio y enriquecimiento personal que a regir los destinos del reino. El caso del conde duque de Olivares cuya carrera se iniciara auspiciosa con un ambicioso plan de reformas que luego se vió progresivamente obstaculizado por sus rivales políticos y en los últimos años de su poder por Felipe IV.



La discusión y la sátira en torno del privado está enmarcada en estos hechos históricos de fuerte resonancia para el dramaturgo y su público. Sin embargo, el blanco satírico no ataca el cargo como tal sino la probidad en su ejercicio. Se marca la necesidad de que el privado no sea simplemente un noble destinado a agrandar y asentir sin cuestionar las decisiones reales. Se repite en los distintos pasajes la necesidad de que el privado sea crítico, sea leal y esté dispuesto a sacrificarse en pos de la corona y su rey. Al respecto observa Carmen Brenes:

La lealtad al rey es otra de las virtudes cardinales para Alarcón y de ella nos da numerosos ejemplos. Algunos de ellos son Rodrigo de Villagómez de *Los pechos privilegiados*, don Fernando Ramírez de *El tejedor de Segovia*, el marqués don Fadrique de *Ganar amigos*, Sancho Aulaga de *La crueldad por el honor*, Dión y Ricardo de *La amistad castigada*. (1960: 98-9).

Dentro del ámbito estamental el ataque satírico se dirige en reiteradas ocasiones a aquellos que pretenden satisfacer aspiraciones aristocratizantes que no les corresponden: criados e hidalgo son quienes encarnan esta ambición. La venta de títulos, de mercedes y el afán de medro de determinados actores sociales dan pie a esta galería de personajes que anteponen la partícula "don" sin merecerlo, que intentan crearse un linaje, para lograr así entrar al mundo de la corte y su poder.

Lo que comparten todos estos personajes retratados es el juego entre la realidad y la apariencia, es decir, entre su verdadera conducta y condición social y su necesidad de engañar, de ocultar. En el juego barroco de las apariencias estos personajes buscan en pos del beneficio personal engañar con sus actividades y actitudes y la sátira no hace otra cosa que exhibirlos en sus defectos, mezquindades y engaños.

### 6.1.5. Otros vicios.

La maledicencia y el poder del dinero son los tópicos sobre los que una y otra vez vuelve Ruiz de Alarcón. Estos vicios están de alguna forma íntimamente relacionados entre sí, ya que los personajes que se disponen a mentir no lo hacen inocentemente sino en pos de obtener un beneficio o a raíz de una dádiva recibida. El comentario artero, infundado e indefectiblemente ligado a la mentira termina por volverse en contra de quien lo enuncia cuando se desenmascara el disfraz verbal. En la lógica de un universo

## LA SÁTIRA EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE RUIZ DE ALARCÓN

dramático signado por el enredo, la trampa política o mágica se equipara a la maledicencia y a la mentira que se erigen en el disfraz verbal del que se valen los rivales de los protagonistas. En este juego de apariencias todos terminan participando, víctimas y victimarios, de ahí que un valor absoluto como la "verdad" termine resultando "sospechosa" o que las paredes terminen oyendo lo que los embustes pretenden acallar.

Los protagonistas de las comedias que son víctimas de este vicio, deben luchar por imponerse no solo al derrotero de sus relaciones sino también a la imagen que, malintencionadamente, han creado otros para ellos.

El oro, el afán de lucro son temas que tienen una amplia tradición literaria y que además cuentan en el siglo XVII, con un fuerte florecimiento y un tratamiento que en la España de la época tuvo ramificaciones y complejas vertientes tal como en el caso de Quevedo en primer término y también en Góngora. Para las obras analizadas lo que más se destaca es la línea que asocia indefectiblemente al dinero con la corrupción: las joyas, las cadenas, los doblones pueden quebrantar la voluntad, la lealtad más fuerte. Nada escapa a su poder en el universo alarconiano: ante él sucumben los individuos, se ven signadas las relaciones sociales y políticas. También se proyecta a la galería de personajes caracterizados párrafos más arriba: se convierte en el móvil de la mujer pedigüeña, ante su poder sucumbe la justicia y por conservarlo los privados se inclinan ante las liviandades de sus señores.

El oro puede suplir el valor, comprar títulos, cooptar voluntades, no obstante, siempre en el entramado dramático alarconiano, hay un personaje dispuesto a no contaminarse y a conservar sus valores, su origen social. En el siguiente apartado pasaremos revista a la funcionalidad de estos tópicos satíricos en el plano intradramáticos de las obras analizadas.

### **6.1.1. Su proyección en la configuración intradramática.**

Los elementos satíricos estudiados en las obras de Juan Ruiz de Alarcón presentan distintos niveles de proyección en el armado dramático. Analizamos su funcionalidad en el nivel del sistema de personajes, de la configuración espacial y del desarrollo del conflicto dramático.

Los personajes que enuncian o son blanco de la sátira se constituyen en un punto de vital importancia como veremos en el siguiente apartado ya que en la dinámica del teatro aurisecular la interacción de los *dramatis personae* es constructiva del conflicto dramático y de su peripecia e involucra evidentemente una doble instancia de enunciación y recepción, una que se dispara hacia el espectáculo en el corral y la que particularmente nos ocupa en aquí, en el nivel intradramático.

Al analizar el corpus de las comedias urbanas, que es el que reúne la mayor cantidad de pasajes satíricos, hemos notado que dichos pasajes están en función de trama dramática. En los tópicos recorridos no solo desfilan tipos característicos del ámbito urbano y de la corte como los comerciantes, las mujeres pedigüeñas, los calvos, las viejas, los hidalgos, los médicos entre otros.

Dichos tipos son la contrapartida de los personajes idealizados del galán y la dama, son quienes desnudan a través de sus miserias, sus ambiciones, sus inútiles artilugios para disimular lo indisimulable, la realidad circundante. Desenmascaran en sus gestos, en sus pequeñas mezquindades, lo artificial del mundo amoroso que cobija a los amantes y a sus estrategias haciéndole recordar al espectador que fuera de ese ida y vuelta el mundo no está compuesto por galanes jóvenes apuestos y damas hermosas.

Los vicios que suelen atacar están presentes en el rival a vencer y en sus estrategias: el poder del dinero, la maledicencia, la mentira y la falta de arrojo vuelven una y otra vez. Son el espejo invertido del héroe y muchas veces son los reales obstáculos que debe superar en pos de la consecución de su objetivo.

Con referencia a la sátira costumbrista que retrata las actividades típicas de la clase acomodada urbana o de la nobleza como la cacería, el juego de pelota, el uso de estético de las fuentes y los silbos de los mosqueteros en el corral de comedias podemos

afirmar que no se limita a brindarnos un fresco de época. La descripción de dichos divertimentos y costumbres colaboran con la elaboración del espacio dramático en el que toma lugar la acción y ayudan también a completar en ocasiones la caracterización de alguno de los personajes. Colaboran también a crear un ambiente verosímil y pretendidamente "realista".

Dentro del relevamiento hecho no podemos soslayar los comentarios metateatrales que desnudan los mecanismos ya consagrados por la comedia: los criados que guardan secretos, una contradicción flagrante para el sistema del enredo y de los personajes en general. El gracioso es consciente de dicha transgresión y del triunfo de la fórmula dramática y lo pone en evidencia.

En las obras que oportunamente clasificáramos como dramas heroicos, correspondientes al capítulo IV, notamos una progresiva disminución de los pasajes satíricos que tienen en la mayoría de los casos como tema central la corrupción de las conductas en el marco de la corte. Específicamente, al desarrollarse la acción dramática en un espacio asociado con el mundo del poder, los blancos de la crítica abandonan el plano costumbrista y se centran en los vicios de los nobles y los privados. Tal como en el subgénero precedente son los criados, los graciosos, los encargados de desnudar las inconductas de quienes ejercen el poder.

Sabemos que la configuración espacial en el teatro aurisecular ayuda a determinar variantes subgenéricas y también cobró importancia en nuestro trabajo. Los personajes no "satirizan" en cualquier espacio, así el ámbito urbano, el espacio abierto, las calles son los lugares en los que pueden dejarse caer los comentarios sin mayores consecuencias. En cambio, en los espacios asociados al poder, como la corte, el palacio o la reunión de notables, dichos comentarios se tiñen de solemnidad, necesitan de la complicidad de los nobles para no perder su matiz burlesco, y hasta pueden adoptar el tipo textual de las premáticas tan de moda en la España de Felipe IV, tan cultivadas por su privado, Olivares.

Con respecto al conflicto dramático, observamos que aparece en estrecha relación con las categorías revisadas en los párrafos precedentes y los pasajes satíricos

## LA SÁTIRA EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE RUIZ DE ALARCÓN.

contribuyen a su desarrollo. A continuación revisaremos la relación de los personajes que enuncian los pasajes satíricos y aquellos que terminan siendo sus víctimas.

### 6.1.2. Personajes satirizados y personajes que satirizan.

Uno de los errores más comunes a la hora de estudiar la sátira se presenta a la hora de definir quién es el que enuncia. Al no contemplarse este elemento se caen en apreciaciones que se centran en lecturas en clave o la simplificadora y errónea apreciación de atribuirle a Ruiz de Alarcón los conceptos vertidos en el plano dramático. Se hace evidente, entonces, que la voz poética no necesariamente representa a la del poeta, en algunos casos coincide con la ideología del autor y en otros no. No se debe perder de vista que un recurso propio de la sátira es la ironía tal como señalaba Hutcheon y muchas veces el dramaturgo a través de sus personajes puede estar manifestando lo contrario de lo que el personaje de la voz satírica está expresando. Por lo tanto, un primer elemento que se relevó con sumo cuidado fue la carga irónica e ideológica presente en el enunciador del fragmento.

Entre las variables que se trataron en nuestro análisis tomamos en cuenta siguiendo a Ann Ubersfeld en *El diálogo teatral* (2004): en qué condiciones se enuncian los pasajes satíricos, es decir, si forman parte de un soliloquio que busca complicidad con el espectador o una instancia ausente del tablado, si se dan en el marco de un diálogo y por consiguiente, quiénes toman parte de él, si están en un pie de igualdad en cuanto al desarrollo del conflicto dramático, en cuanto situación estamental. No debemos olvidar que dentro de la producción literaria del Siglo de Oro, el espectáculo dramático contaba con una popularidad e inmediatez de recepción privilegiadas.

Al revisar la galería de los personajes satirizados en las comedias encontramos una coincidencia con los tipos atacados en la poesía satírico-burlesca contemporánea: desfila el sexo femenino obsesionado con medrar, determinados oficios (sastres y venteros, por ejemplo), por citar algunos. Estos tipos y oficios se vuelven el espejo de los vicios que la sociedad de común acuerdo elige estigmatizar. Otro tanto ocurre con los vicios que desfilan: la maledicencia, el afán de lucro, el engaño, la deslealtad, la mentira, etcétera. La sanción nunca tiene un destinatario en concreto, ya que como apuntáramos en el capítulo primero, Ruiz de Alarcón como Lope y Tirso eran conscientes de los riesgos de la sátira *ad hominem* y sus nefastas consecuencias. Por lo tanto, los pasajes analizados

juegan con un referente doble: sus dardos se dirigen a tipos o prácticas sociales determinadas reconocidas y condenadas por el público y al mismo tiempo juegan con su proyección en el espacio dramático.

La voz satírica, podríamos decir que no tiene un anclaje determinado en cierto tipo de personaje, si bien en el capítulo III destacábamos el predominio de los criados enunciando dichos comentarios y en el IV marcábamos la presencia de la voz del privado y del criado funcionando como la conciencia del poderoso, dicha práctica se extiende al resto del sistema. El predominio del criado que además encarna a la figura del donaire o gracioso es un elemento relevante a tener en cuenta ya que como destaca Fernando Lázaro Carreter:

Pero la figura del donaire no solo «representa» al público en el tablado, sino que opera también en dirección contraria: dado el crédito que le otorga su festiva condición real, ayuda a que el público admita la materia dramática que la escena le propone .... Va del patio a la ficción, y de esta a aquel, contribuyendo a comunicarlos, y facilitando que la trama despliegue plausiblemente sus propias novelorías. No es difícil observar la función de ida, de portavoz de los espectadores. Con mucha frecuencia, lo que comenta es lo que se le ocurriría a cualquier mosquetero puesto en su lugar: la observación de sentido común, o tópica o burlesca ante lo que allí acontece o se dice. (1987: 39).

Es en esa dinámica que se inscriben los comentarios satíricos en boca de los criados alarconianos que evidentemente siguen el modelo acuñado por Lope de Vega. Los ataques a tipos sociales urbanos, la descripción burlesca de ciertas actividades o espacios frecuentados cotidianamente, establecen “la función de ida, de portavoz de los espectadores”. Así, se consigue la identificación del público que comparte no sólo por los comentarios disparados en apartes o que retratan las conductas del público asistente sino porque además en los pasajes satíricos se comparte un sistema de valores y el objeto a condenar. En la mayoría de los casos sus comentarios y sus ataques están recorridos por el humor. En las contadas ocasiones el ataque está en boca de un caballero o de un noble, el humor desaparece y cede paso a la crítica amarga, al comentario teñido de un fuerte componente moralizante. De alguna manera, termina por adscribir a los fundamentos de la macro-sátira.

Otro elemento importantísimo para comprender por qué el gracioso se convierte en el portavoz de la sátira, lo brinda en su análisis sobre la figura del donaire, Lázaro Carreter:

... será, según convenga, glotón, pusilánime, misógino, codicioso, etc. Así contribuye a la parte "ridícula" de la pieza, que habrá de combinarse con la «grave». Junto a ella, otra función interna suya salta a los ojos, después, sobre todo, de haberla elucidado Montesinos: la de ser, a la vez, contrafigura y emanación del amo. Actúa como cómplice, y como antagonista dialéctico a ratos. Contribuye así a la articulación dual de la comedia, al servicio de cuanto se precisa saber acerca del caballero, de su estado actual y de sus designios. (1987: 42).

Como depositario de los defectos arriba enumerados, el gracioso no solo vehiculiza el ataque satírico sino también paradójicamente se convierte a la vez en el blanco de lo que critica. En ese complejo juego de relaciones se incluye sin lugar a dudas a su amo que se erige en el espejo invertido del criado y en el depositario de las virtudes de las que él carece. Sin embargo, cuando las críticas se dirigen al rival de su señor, ese juego de reflejos invertidos se anula y se convierte entonces en un espejo de las máculas del adversario. También es interesante observar que cuando las invectivas están en la boca del criado del rival el efecto de sentido es similar al anteriormente consignado: amo y gracioso comparten los defectos, los vicios y las conductas condenables con el adicional de que este último replica en una escala burlesca y degradada los errores de su señor.

En la galería de los personajes satirizados dentro de las comedias encontramos en líneas generales a los rivales del protagonista que son los depositarios de los vicios atacados y que están condenados en el entramado de la comedia a no triunfar en sus aspiraciones sentimentales y políticas. Sobre ellos recaen los ataques, ya que dentro del universo ficcional que propone la comedia no tienen la posibilidad de lograr la empatía con el público. Como así tampoco en el previsible desenlace en muchos casos aleccionador, los vicios atacados y condenados en dichas figuras encuentran en el premio y final feliz de la comedia la comprobación de las virtudes ostentadas por los protagonistas.

No resulta tan sencillo escindir y aislar en este juego que proponen los fragmentos satíricos ya que en la dinámica anteriormente descrita y en la funcionalidad



dramática que hemos ido analizando en los capítulos precedentes, es el criado quien reúne en su condición todo el complejo entramado alusiones:

La figura del donaire representa a su amo ante todas las demás figuras. Construye, como lanzadera de telar, la urdimbre de la comedia. Hacía falta, para que esta enredara y resolviera con rapidez su trama compleja, ese personaje con acceso fácil a todos los demás: un personaje económico en todos los sentidos. (Lázaro Carreter, 1987: 43).

Es así que se vuelve inevitable en nuestro análisis referirnos en conjunto tanto a los que satirizan y a los satirizados. En ese equilibrio y retroalimentación se comprueba que los personajes que son atacados terminan por confirmar con sus conductas dentro del conflicto de la comedia los defectos achacados.

En el apartado que sigue estableceremos las relaciones con las figuras retóricas y las estructuras métricas más recurrentes en los pasajes analizados.

### **6.1.3. Estructuras retóricas y métricas de los fragmentos satíricos: conclusiones.**

En los apartados anteriores, hacíamos hincapié en la importancia de tener siempre en cuenta que los fragmentos satíricos están insertos en una obra de teatro y que una de las características más salientes del género es la relación de inmediatez con el público mayormente heterogéneo lo que le confiere una serie de particularidades al uso de las figuras retóricas. A diferencia del arsenal retórico puesto en juego en la poesía satírica de Quevedo y en la de Góngora, cuyo trabajo en particular se ve unido indefectiblemente al patrón métrico elegido (soneto, letrilla) lo que conlleva una concentración enclavada en dos ejes: el métrico y el semántico, en nuestro dramaturgo no se refleja con tal complejidad. Tal trabazón, formal y de sentido en el caso de Alarcón, podríamos permitirnos decir que se “relaja”, en parte debido a dos factores esenciales: el vehículo genérico en el que aparece la sátira y el patrón métrico en el que se inscribe.

Con referencia al primer elemento, en reiteradas ocasiones hemos hecho hincapié en la importancia de tener presente que los fragmentos satíricos están en el marco de la comedia y por lo tanto, las figuras retóricas utilizadas no están trabajadas con el grado de concentración y complejidad conceptista debido a los receptores y su calidad heterogénea, sino que también además, muchos sentidos y connotaciones puestos en juego se asientan como hemos oportunamente citado y señalado en capítulos y apartados anteriores, en toda una tradición que se entreteje en un prolífico y extenso substrato lírico y también narrativo, en particular con reminiscencias picarescas. En relación con el segundo elemento, hemos destacado en las conclusiones de cada capítulo dedicado al análisis de la obra alarconiana, la preeminencia indiscutible del verso octosílabo tanto en redondillas como en romance, que facilita y vehiculiza con mucha mayor fluidez los pasajes satíricos. No debemos dejar de señalar, además, que todos los fragmentos relevados sin excepción, están insertos en diálogos que implican necesariamente un registro más coloquial y asequible que se halla en sintonía con el pretendido realismo de la comedia nueva.

Dentro las figuras retóricas puestas en juego en dichos pasajes pertenecen todas al plano semántico: comparaciones, metáforas, hipérboles, dilogías, disemias son las privilegiadas y su sentido como hemos analizado se completa en dos planos, es decir, abrevando en la tradición satírica precedente y en la dinámica que propone el conflicto dramático. Otro recurso presente en la sátira es la parodia que se puede manifestar de diferentes formas: desde la animalización del hombre, su caricaturización y los ataques dirigidos a las convenciones genéricas propias de la comedia, a las que llamamos metateatrales, que desnudan mecanismos desgastados o esperados por el público. Es decir, los criados y sus predecibles inconductas, la codicia de las criadas y los ataques a los calvos que ya se habían convertido en un lugar común de la sátira.

También nos interesa en este plano destacar que ciertos personajes se convierten con sus conductas en vehículos satíricos: don García, el mentiroso de *La verdad sospechosa* y doña Inés, la cuidadosa pretendida de *El examen de maridos*. En los dos casos como destacábamos oportunamente, sus conductas y ambiciones quedan puestas en ridículo<sup>15</sup> y desnudan los mecanismos propios del enredo de la comedia urbana. En esta línea contamos con las reconvenciones de los señores a los criados en las que encontramos por derivación del sustantivo “sátira”, el adjetivo “satírico” y el verbo “satirizar”. Es innegable que en el contexto en el que dichos términos son pronunciados la connotación negativa aparece bajo el implícito acto de habla de reconvenir al enunciador y se convierte en un llamado de atención para el gracioso que debe cuidar sus palabras<sup>16</sup>.

La presencia de las antítesis, las enumeraciones y la creación de campos semánticos que tienen como referente el objeto de la burla son otros elementos que hemos encontrado. Con referencia a las enumeraciones nos gustaría destacar algunos conceptos de Leo Spitzer al respecto, que señalaba además de ser la literatura española la que más había desarrollado este esquema aditivo (*summations schema*): “... el desorden enumerativo es manifestación del disgusto que siente el poeta frente a la realidad de nuestra vida, radicalmente desordenada: un caso, pues de 'asíndeton despectivo'.” (1945: 71). Es justamente esa particular “democracia” enumerativa que da cuenta del desorden

<sup>15</sup> Remitimos a la página 167, de las conclusiones del capítulo III:

<sup>16</sup> Ver las páginas 164 y 165 del capítulo III y la 263 del IV.

del espacio urbano y del desorden moral de sus habitantes, proveyendo también una visión de conjunto, de gran fresco que en su caos también genera hilaridad.

En consecuencia, la inclusión de la sátira en la comedia permite este juego particular que la inclina al plano burlesco y la proyecta al sistema literario aurisecular y al entramado del conflicto dramático.

Por último, no podemos dejar de hacer referencia a las estructuras métricas usadas por el dramaturgo. Es innegable como lo ha demostrado Bruerton, el predominio del verso octosilábico, no solo en los fragmentos estudiados, sino como una marca característica de su escritura. Las partes estudiadas siguen el mismo patrón presentando un predominio del romance seguido por las redondillas. La flexibilidad que ofrecen los metros mencionados permite la inserción de los comentarios satíricos en diálogos y también en soliloquios como observáramos en el apartado referido a la proyección intradramática. En el último apartado procederemos a analizar la funcionalidad didáctico-moralizante de la sátira en el teatro alarconiano.

#### 6.1.4. La funcionalidad didáctico-moralizante del teatro de Alarcón.

A modo de conclusión deseamos destacar que nos propusimos trascender las constantes críticas que encasillaban a Ruiz de Alarcón y a su producción dramática bajo rótulos que tenían un denominador común: la intención moralizante. Así se cimentaba el concepto de percibirlo y leerlo como una excepción dentro del teatro aurisecular, un antecedente de Molière, de Corneille, un proto-burgués, un novohispano en conflicto con la metrópoli, un adelantado a su tiempo. De alguna forma, dichos rótulos han encauzado la lectura de su obra dramática a la búsqueda de los signos de la supuesta modernidad, a la afirmación de su calidad de salvaguarda de la moral sin atender a las convenciones literarias, a la situación de enunciación de dichos juicios y al universo ideológico que rodea y atraviesa a la comedia aurisecular.

Se sabe que Juan Ruiz de Alarcón, a la vuelta de su viaje al virreinato de Nueva España (ca. 1600), comienza el grueso de su producción dramática y que progresivamente sus simpatías políticas lo fueron inclinando a los intentos reformistas del conde duque de Olivares. En esos primeros años, hay una clara intención por parte de nuestro dramaturgo de difundir un código de conducta nobiliaria que restaurara la otrora grandeza española:

... se mostraba en franca sintonía con el ambiente de reformatión de costumbres que caracterizó el primer tercio del siglo XVII: ante la ostentosa relajación del reinado de Felipe III, toda una literatura (arbitristas, moralistas, poetas, dramaturgos...) se hace eco de tan terrible situación y ofrece posibles soluciones; también algunas de las comedias alarconianas pueden entenderse en esa línea reformista: *Las paredes oyen*, *Los pechos privilegiados*, *Ganar amigos*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*... (Montero Reguera: 2004, 1012).

Desde dicha perspectiva encontramos que enfocar los ataques satíricos presentes en su producción teatral solo como la manifestación de un espíritu moralizador no es convincente, sino que en el entramado biográfico, político y de la producción aurisecular el gesto es mucho más complejo. Implica la elección de una modalidad que se complementa y se une a un lineamiento ideológico - estético específicamente inscripto en el período barroco y en el siglo XVII, por ello consideramos que las lecturas que buscan destacar la extrañeza de la producción alarconiana vinculándolo con una supuesta modernidad terminan por aislarlo del sistema aurisecular generando lecturas anacrónicas.

Los vicios y los personajes atacados son aquellos que de alguna manera se apartan de los ideales perdidos o al menos añorados por todo un grupo de escritores. Si bien es cierto que esta lectura, no puede hacerse extensiva a todo el corpus ya que alguno de los blancos satíricos son tópicos y comparten una tradición literaria, la presencia de la sátira es indicativa de la necesidad de convalidar un sistema de valores con todo un público que lo comparte y lo avala. La derrota de los vicios y el triunfo de la virtud no hace más que corroborar qué coordenadas se comparten. De dicha interacción y acuerdo tácito emana el carácter didáctico moralizante del teatro alarconiano que se extiende y avala su proyecto dramático en concordancia con los debates sobre la licitud del teatro en el marco de la influencia que podía ejercer este espectáculo sobre el espectador.

Lo que nos propusimos fue leer la presencia del elemento satírico como una manifestación más de la intención didáctico-moralizante presente en su proyecto dramático que lo aleja de sus colegas. Por lo tanto, la presencia de la sátira en sus comedias no responde solamente a un gesto admonitorio por parte del dramaturgo sino que se constituye en una constante que recorre el andamiaje de las obras y la selección del tiempo, espacio y galería de personajes. Queremos a modo de conclusión, destacar que nos propusimos a lo largo de nuestro trabajo, demostrar si bien la sátira se presenta en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón con las características de la microsátira es también importante subrayar su funcionalidad como instrumento moralizador al modo de la macrosátira.

## CAPÍTULO VII

### Bibliografía consultada

#### 7.1. Teoría literaria e historia de la literatura en general.

Baehr, Rudolf. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.

Benjamín, Walter. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. José Muñoz Millanes (trad.). Madrid: Taurus.

Casanova, Pascale. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

Debord, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.

Deleuze, Gilles. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.

*Diccionario de Autoridades 1726-1739*. (1963). Edición facsímil. Madrid: Gredos.

Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Fernández Prieto, Celia (trad.). Madrid: Taurus.

Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. España: Tusquets.

Henríquez Ureña, Pedro. (1981). *Obra crítica*. México: FCE.

---. (1978). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE.

---. (1920). *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Revista de filología española.

Jiménez Rueda, J. (1934). *Historia de la literatura mexicana*. México: Ediciones Botas.

Kristeva, Julia. (1981). *Semiótica 1*. José Martín Arancibia (trad.). Madrid: Editorial Fundamentos.

Legarda de, Anselmo. (1953). *Lo vizcaíno en la literatura castellana*. San Sebastián: Editorial Icharopena.

Lindenberger, Herbert. (1975). *Historical drama: the relation of literature and reality*. London: The Chicago University Press.

Navarro Tomás, Tomás. (1956). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: Syracuse University press.

Oviedo, José Miguel. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana 1: de los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza.

Paz, Octavio. (1992). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Piddington, Ralph. (1969). *Psicología de la risa: un estudio sobre adaptación social*. Electra Peluffo (trad.). Buenos Aires: Editorial La Pleyade.

Spitzer, Leo. (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: FFyL.

Ubersfeld, Anne. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.



## 7.2. Siglo de Oro.

Alonso Hernández, José Luis. (1977). *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Álvarez Barrientos, Joaquín. (1989). "Problemas de género en la comedia de magia". J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.). *El teatro español a fines del siglo XVII*. Amsterdam: Rodopi. 301- 10.

Anónimo. (1987). *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico (prol. y ed.). Madrid: Cátedra.

Arellano, Ignacio. (1996). "Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro". José Berbel, Heraclia Castellón (eds.). *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Escobar impresiones. 13-33.

---. (1996). "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega". Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina, actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro. 37-59.

---. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

---. (1994). "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada". *Criticón*, 60. 103-28.

---. (1988). "Convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada". *Cuadernos De Teatro Clásico*, 1. 27-49.

---. (1984). *Poesía satírico burlesco de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Pamplona: EUNSA.

Asensio, Eugenio. (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.

Aubrun, Charles Vincent. (1966) *La comédie espagnole (1600-1680)*. Paris: Presses universitaires de France.

Bernat Vistarini, Antonio. (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles*. Madrid: Akal.

Cacho Casal, Rodrigo. (2004). "La rueda de la fortuna y los necios en un soneto burlesco de Quevedo". *Hispanic Research Journal*, Vol. 5, 3. 213-28.

Caldera, Ermanno. (1991). "Sulla "spettacolarità" delle commedie di magia". *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni Editore. 11-32

Calvo, Florencia. (2007). *Los itinerarios del imperio: la dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires: Eudeba.

Carreño Rodríguez, Antonio. (2006). "Alegoría, discurso político y la nueva comedia: Lope de Vega". *BCom*, Vol. 58, 2. 323-39.

---. (1978). "Capítulo I. La dinámica poética del romancero: del viejo al nuevo". *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos. 13-54.

Carvalho, Luis Alfonso de. (1997). *El cisne de Apolo*. Alberto Porqueras Mayo (ed.). Madrid: Edition Reichenberger.

Casa, F., García Lorenzo, L., Vega García-Luengos, G. (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

Correas, Gonzalo. (1906). *Vocabulario de frases y refranes proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: establecimiento tipográfico de Jaime Ratés.

Couderc, Christophe. (2006). "Capítulo III: variaciones acerca del estatuto sociodramático". *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Casa de Velázquez, 167-98.

Covarrubias Horozco, Sebastián de. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacion Arellano y Rafael Zafra (eds.). Studiolum / Madrid-Pamplona, Iberoamericana~Vervuert y Universidad de Navarra, Biblioteca Aurea Hispánica, 21. Dvd-rom.

Darst, David. (1985). *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes.

De Toro, Alfonso. (1998). *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Angel Repáraz Andrés (trad.). Madrid: Vervuert Iberoamericana.

Defourneaux, Marcelin. (1964). *La vida cotidiana en España en el siglo de oro*. Buenos Aires: Hachette.

Díez Borque, José María. (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.

---. (1983). "Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano". *Hispanic Review*, vol 51, 4. 371-92.

Dixon, V. (1993). "Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign". *Bulletin of Hispanic Studies*, 80. 79-95.

Egido, Aurora. (1990). "La Hidra Bocal, sobre la palabra poética en el Barroco". *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica. 9-55.

Elliot, John H. (2004). *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Crítica.

---. (1994). *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*. Salamanca: Ediciones Universidad.

---. (1990). *España y su mundo: 1500-1700*. Madrid: Alianza Editorial.

---. (1978). *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares. Política interior: 1621 a 1627*. Madrid: Ediciones Alfaguara.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ferrer Valls, Teresa. (2008). "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa", Aurora Egido y Enrique Gil Laplana (eds.). *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza. 113-34.

—. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. DVD-ROM, ISBN: 978-3-937734-62-0.

Frye, Northrop. (1977). *Anatomía de la crítica*. Edison Simons (trad.). Caracas: Monte Avila Editores.

García López, Jorge. (2006). "Justo Lipsio y la República literaria". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 81-104.

García Berrio, Antonio. (1983). "Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)". *Edad de Oro*, II, 89-97.

Góngora, Luis de. (1969). *Sonetos completos*. Biruté Cispilijauskaitė (ed. y pról.). Madrid: Castalia.

Jammes, Robert. (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.

—. (1980). "La risa y su función social en el Siglo de Oro". *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: Éditions du C.N.R.S. 3-11.

Joly, Monique. (1986). *La bourle et son interpretation: EspagneXVI - XVIIe siecles*. Lille: Université de Lille.

José Prades, Juana de. (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Kennedy, Ruth Lee. (1952). "The Madrid of 1617-25". *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*. México: Wellesley College. 275-309.

Lanot, Jean-Raymond. (1980). "Para una sociología del figurón". *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: Éditions du C.N.R.S. 131-148.

Lázaro Carreter, Fernando. (1987). "Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope". Ricardo Domenech (ed). *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 33-48.

—. (1966). *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya.

Leavitt, S.E. (1935). "Some aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro", *Hispania*, 18, 77-86.

Maestro, Jesús G. (2000). "1.3. Aristóteles, Cervantes y Lope: el "Arte nuevo". De la Poética especulativa a la Poética experimental". *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. 55-92.

Maravall, José Antonio. (1986). "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco". Díez Borque,

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

J.M. (ed.). *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 71-96.

---. (1980). *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel.

Menéndez Pelayo, Marcelino. (1944). "Estudios sobre el teatro clásico español". *Estudios de crítica histórica y literaria*. Vol. III. Buenos Aires: Espasa Calpe.

---. (1944). "El 'Quijote' apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda". *Estudios de crítica histórica y literaria*. Vol I. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Mesa, Cristóbal de. (1606). "Compendio del arte poética". Margarete Newells (comp. y ed.). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. Amadeo Sole-Leris (trad.). London: Tamesis books limited. 166-9.

Newells, Margarete. (1974). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. Amadeo Sole-Leris (trad.). London: Tamesis books limited.

O'Connor, Thomas Austin. (1975). "Is the Spanish Comedia a Metatheater?" *Hispanic Review*, Vol. 43, 3. 275-89.

Oleza, Joan. (1997). "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo". *Edad de Oro*, XVI, 235-51.

---. (1990). "La comedia: el juego de la ficción y del amor". *Edad de Oro*, vol. IX. 203-29.

---. (1981). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología, Literatura: análisis*, III, núms. 1-2, 153-223.

Peale, George. (2004). "Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la "Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores"". *Hispanic Review*, Vol. 72, 1. 125-56.

Peebles, Waldo Cutler. (1932). "Democratic Tendencies in the Spanish Literature of the Golden Age". *Hispania*, vol. 15, 4. 317-26.

Pérez, Joseph. ("La crisis del siglo XVII". *Edad de Oro*, vol. 1. 35-42.

Pérez de Moya, Juan (1995). *Philosophía secreta*. Carlos Clavería (ed.). Madrid: Cátedra.

Pike, Ruth. (1965). "The Sevillian Nobility and Trade with the New World in the Sixteenth Century". *The Business History Review*, Vol. 39, 4. 439-465.

---. (1961). "Seville in the Sixteenth Century". *The Hispanic American Historical Review*, vol. 41, 1. 1-30.

Profeti, María Grazia. (2000). "De la tragedia a la comedia heroica y viceversa". *Theatralia* III. Jesús Maestro (ed.). Vigo: Universidad de Vigo. 99-122.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

---. (1980). "Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII". *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: Éditions du C.N.R.S. 13-23.

Quevedo, Francisco. (2011). *Teatro completo*. Arellano, Ignacio y García Valdés (eds.). Madrid: Cátedra.

---. (1963). *Obras completas vol. I*. José Manuel Blecua (ed.). Barcelona: editorial Planeta.

Rodríguez Cacho, Lina (1989). "Pecar en el vestir del púlpito a la sátira". *Edad de Oro*, vol. VIII. 193-205

Rodríguez de la Flor, Fernando. (2002). *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez-San Pedro, Luis y José Luis Sánchez Lora. (2000). *Los siglos XVI-XVII: cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis.

Romanos, Melchora. (1982). "Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo". Giuseppe Bellini (ed.). *VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Vol. II. Roma: Bulzoni Editore. 903-11.

Rozas, Juan Manuel. (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.

Ruano de la Haza José María y John J. Allen. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia.

Rubiera Fernández, Javier. (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.

Ruiz Pérez, Pedro (1998). "La corte como espacio discursivo". *Edad de Oro*, vol. XVII. 195-211.

Ruiz Ramón, Francisco. (1979). *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

Sabor de Cortazar, Celina. (1987). "Lo cómico y lo grotesco en el «Poema de Orlando» de Quevedo". *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. 77-122.

Sebastián, Santiago. (1993). *Alciato: emblemas*. Madrid: Akal.

Serralta, Frédéric. (1988). "El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón". *Cuadernos de Teatro*. Madrid, 1. 83-93.

Simerka, Barbara. (2002). "Homosexuality and Dramatic Conflict: A Reconsideration of Early Modern Spanish Comedy". *Hispanic Review*, Vol. 70, 4. 521-33.

Teso: *Teatro Español del Siglo de Oro*. (1997). Madrid: Chadwyck-Healey España. Base de

datos en cd-rom.

Tyler, Richard (1989). "Lo sobrenatural en algunas comedias de acusación falsa". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto 1986 Berlín*. España: Vervuert Verlagsgesellschaft. Vol.1. 665-672.

Valbuena Prat, Angel. (1969). *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta.

---. (1969). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Vega García-Luengos, Germán. (1988). "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias". *Criticón*, 72, 11-39.

Vega, María José. (2004). "El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento". Vega, María José (ed.). *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Pontevedra: Mirabel. 47-97.

Vitse, Marc. (1998). "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*". *El escritor y la escena: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 45-63.

---. (1990). *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVIIe siecle*. France: Presses universitaires du Mirail.

--- y Frederic Serralta. (1983). "IV. El teatro en el siglo XVII". José María Diez Borque (dir.). *Historia del teatro en España. Vol. I*. Madrid: Taurus. 473-742.

---. (1980). "Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión". *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: Éditions du C.N.R.S. 213-18.

Wickersam Crawford, J.P. (1911). *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*. Alonso Cortés (trad.). Valladolid: Colegio de Santiago.

### 7.3. Sátira: estudios generales y aplicados al Siglo de Oro.

Arellano Ayuso, Ignacio. (2006). "Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro". *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Renacimiento Iluminaciones nº 26. 329-59.

Blanco, Mercedes. (2006). "Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 11-32.

Bruzos Moro, Alberto. (2005). "Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico". Matas Caballero, Juan y otros (eds.). *La maravilla escrita: Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, secretariado de publicaciones. 199-225.

Cacho Casal, Rodrigo. (2007). "El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro". *Crítico*, 100. 9-26.

---. (2004). "La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco". *Bulletin of Spanish studies*, vol. LXXXI, 3. 275-92.

Chaffee-Sorace, Diane. (1985). "Historical Truth in Gongora's Satirical Vision: Golden Age Spain as Depicted in Three Letrillas". *South Atlantic Review*, vol. 50, 2. 17-34.

Close, Anthony. (2003). "La comicidad burlesca como arma satírica en el siglo de oro español". Blanco, Mercedes (ed.). *Satire politique et dérision (Espagne, Italie, Amérique Latine)*. Ed. du Conseil. scientifique de. l'Université. Charles-de-. Gaulle. 75-87.

Coronel Ramos, Marco Antonio. (2006). "Estructuras satíricas en los relatos picarescos". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 35-58.

Deer Harriet and Irving Deer. (1977). "Satire as Rhetorical Play". *Boundary 2*, vol. 5, 3. 711-22.

Douglass Leyburn, Ellen. (1948). "Notes on Satire and Allegory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 6, 4. 323-31.

Etreros, Mercedes. (1983). *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid: fundación universitaria española.

Ettinghausen, Henry. (2006). "La sátira antijudía de Quevedo". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 59-79.

Ford, Robert M. (1981). "La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Gongora". *MLN*, Vol. 96, 2. 426-434

Guillén, Claudio. (1972). "Sátira y poética en Garcilaso". *Homenaje a Casaldueiro*. Madrid: Gredos. 209-33.

Hodgart, Matthew. (1969). *La sátira*. Madrid: ediciones Guadarrama.

- Hutcheon, Linda. (1981). "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique*, N 46. París. 468-77.
- Jammes, Robert. (1980). "Dos sátiras vallisoletanas de Góngora". *Criticón*, 10. 31-57.
- Knight, Charles A. (1992). "Satire, Speech and Genre". *Comparative Literature*, vol. 44, 1, 22-41.
- Mendell, C. W. (1920). "Satire as Popular Philosophy". *Classical Philology*, vol. 15, 2. 138-157.
- Peale, George C. (1973). "La sátira y sus principios organizadores". *Prohemio* IV, 1-2. 189-210.
- Pérez Lasheras, Antonio. (2005). "Aproximación al concepto de la sátira en el siglo XVII". Matas Caballero, Juan y otros (eds.). *La maravilla escrita: Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, secretariado de publicaciones. 57-89.
- . (1995). *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- . (1994). *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: prensas universitarias.
- Profeti, Maria Grazia. (2004). "El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo". *La Perinola*, 8. 375-95.
- Rallo Gruss, Asunción. (2006). "La sátira lucianesca, El Crotalón entre los lucianistas italianos y la sátira erasmista". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 105-27.
- Roncero López, Victoriano. (2006). "El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro". Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.). *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Renacimiento Iluminaciones nº 26. 285-328.
- Schwartz, Lía. (2006). "Las diatribas satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras en versos de Quevedo". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 129-150.
- . (1995). "Confluencias culturales en la sátira áurea de transmisión manuscrita" José María Díaz Borque (ed.). *Culturas en la edad de oro*. Madrid: Universidad Complutense. 149-66.
- . (1990). "Golden Age Satire: Transformations of Genre". *MLN*, vol. 105, 2. 260-282.
- . (1987). "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género". *Edad de Oro*, vol VI. 215-234.
- . (1986). "El letrado en la sátira de Quevedo". *Hispanic Review*, vol.54, 1. 27-46.
- Vaíllo, Carlos. (2006). "La sátira de un expatriado español: *la Olla podrida* (1655), de



## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Marcos Fernández". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 151-78.

Valdés, Ramón. (2006). "Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro". Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 179-207.

---. (2004). "Sátira y sátira menipea en la Comedia Nueva y el entremés de la primera mitad del siglo XVII (Sobre: Quevedo, La ropavejera, y sus relaciones con los entremeses de Luis Quiñones de Benavente)". *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*. Università di Trento: Dipartimento di scienze filologiche e storiche. 117-209.

Vitse, Marc. (1980). "Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III". *Criticón*, 11. 5- 142.

#### 7.4. Ediciones críticas de la obra de Juan Ruiz de Alarcón.

Ruiz de Alarcón, Juan (1628). *Parte primera de las comedias de Don Juan Rviz de Alarcón y Mendoza, Relator del Real Consejo de las Indias por su Majestad*. Madrid: a costa de Alonso Pérez.

---. (1634). *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Consejo Real de las Indias*. Barcelona: por Sebastián de Cormellas.

---. (1852). *Comedias*. Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.). Madrid: Imprenta y estereotipía de M. Rivadeneyra.

---. (1868). *Teatro selecto de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. M. G. Ll. (ed.). Madrid: Imprenta a cargo de Tomás Alonso.

---. (1886-1887). *Comedias escogidas de Juan Ruiz de Alarcón*. Barcelona: Biblioteca Clásica Española, 2 vols.

---. (1919). *Los pechos privilegiados*. Alfonso Reyes (ed.). Madrid-Barcelona: Calpe.

---. (1923). *Teatro*. Alfonso Reyes (notas y pról.). Madrid: La Lectura, (2.ª ed.).

---. (1926). *Teatro*. José Vallejo (sel.). Madrid: Instituto Escuela, Biblioteca Literaria del Estudiante, dir. por Ramón Menéndez Pidal, t. XII.

---. (1940). *La verdad sospechosa*. Ángel Valbuena Prat (pról.). Barcelona: Atlántida.

---. (1947). *Obras completas*. Agustín Millares Carlo (ed. y notas). México: Fondo de Cultura Económica, (1.ª reimpr. 1996), 3 vols.

---. (1960). *La prueba de las promesas / El examen de maridos*. Agustín Millares Carlo (pról. y notas). Madrid: Espasa-Calpe.

---. (1961). *Teatro*. Alfonso Reyes (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

---. (1971). *El tejedor de Segovia*. Agustín Millares Carlo (pról. y ed.). Salamanca: Anaya.

---. (1975). *Tres comedias de «enredo»*. Joaquín de Entrambasaguas (ed.). Madrid: Editora Nacional.

---. (1976). *La verdad sospechosa / Los pechos privilegiados*. Madrid: Espasa-Calpe, (12.ª ed.).

---. (1978). *Comedias escogidas*. Agustín Millares Carlo (pról. y ed.). México: UNAM,.

---. (1982). *Comedias*. Margit Frenk (ed. e introd.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

---. (1986a). *Mudarse por mejorarse / La verdad sospechosa*. Manuel Sito Alba (ed.). Barcelona: Plaza&Janés.

---. (1986b). *Las paredes oyen / La verdad sospechosa*. Juan Oleza y Teresa Ferrer (pról. y

ed.). Barcelona: Planeta.

---. (1990a). *Obras completas*. Alba V. Ebersole (pról. y ed.). Valencia: Albatros Hispanófila, 2 vols.

---. (1990c). *La verdad sospechosa*. Juan M.<sup>a</sup> Marín Martínez (ed.). Madrid: Espasa Calpe.

---. (1992). *La verdad sospechosa*. Alba V. Ebersole (ed.). Madrid: Cátedra, (8ª ed.).

---. (1994). *La verdad sospechosa*. Jorge Garza Castillo (ed. y notas). Barcelona: Edicomunicación,.

---. (1997). *El examen de maridos*. Maria Gracia Profeti (pról. y ed.). Kassel: Edition Reichenberger,.

---. (1999). *La verdad sospechosa*. José Montero Reguera (pról. y ed.). Madrid: Castalia,.

---. (2001). *El acomodado don Domingo de don Blas, Segunda Parte*. Germán Vega García-Luengos (pról. y ed.). México, D. F. & Kassel: Universidad Autónoma Metropolitana / Edition Reichenberger.

### 7.5. Bibliografía general sobre Ruiz de Alarcón.

Abreu, Ermilo. (1939). *Ruiz de Alarcón: bibliografía crítica*. México: Botas.

Alatorre, Antonio. (1956). "Breve historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón". *Estudios, ensayos y poemas por los profesores del México City College, en ocasión de la séptima feria mexicana del libro*. Maxioc: México City Collage. 241-59.

Alcántara Mejía, José Ramón. (2003). "El arte de hacer comedias: la transición de la teatralidad en tres obras de Lope, Alarcón y Tirso". González, Aurelio // González, Serafín // Mejía, Alma // Miaja de la Peña, Ma. Teresa // von der Walde Moheno, Lilian (eds.). *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X congreso de la asociación internacional de teatro español y novohispano de los siglos de Oro*. México: UAM-El Colegio de México-AITENSO. 87-102.

Ashcome, B.B. (1957). "Verbal and Conceptual Parallels in the Plays of Alarcon". *Hispanic Review*, Vol. 25, 1. 26-49.

Berenzon Gorn, Boris. (1998). "Asimilación y seducción históricas en Ruiz de Alarcón". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 5-14.

Brenes, Carmen Olga. (1960). *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. Madrid: Castalia.

Brooks, John. (1965). "Stage business in the plays of Juan Ruiz de Alarcón". *Bulletin of the comediantes*, vol. XVII, n 1. 3-5.

Castellanos, Rosario. (1970). "Juan Ruiz de Alarcón: una mentalidad moderna". *Anuario de Letras de la UNAM*, 8. 147-172.

Castro Leal, Antonio. (1943). *Juan Ruiz de Alarcón: Su vida y su obra*. México: cuadernos americanos.

Claydon, Ellen. (1970). *Juan Ruiz de Alarcón: baroque dramatist*. Madrid: Castalia. Estudios de Hispanófila 12.

Concha, Jaime. (1992). "Juan Ruiz de Alarcón". *Historia de la literatura hispanoamericana (época colonial)*. Luis Iñigo Madrigal (coord.). Vol. 1. Madrid: Cátedra, 2002. 353-65.

Cull, John T. (2002). "Ecos emblemáticos en la obra dramática de Ruiz de Alarcón". Herón Pérez Martínez (coord.). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México. El Colegio de Michoacán A.C. 47-54.

Díaz, Ana Ivonne. (1998). "El Alarcón de todos los días (un texto confidencial de Lorenza de Alarcón)". *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 15-25.

Ebersole, Alva V. (1959). "El teatro español visto por Juan Ruiz de Alarcón". *Hispania* vol. 42, 2. 229-32.

Espantoso, A. (1967). "Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Ruiz de Alarcón". *Actas del II Congreso de la AIH*. Nimega: Univ. 319-26.

Espejo, Beatriz. (1998). "Notas para otra silueta de don Juan". *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. La Vida Literaria 3. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 27-38.

Fernández, Sergio. (1998). "Don Floripando Talludo, Príncipe de la Chunga – un retrato de Juan Ruiz de Alarcón—". *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. La Vida Literaria 3. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 39-48.

Fernández Guerra y Orbe, Luis. (1871). *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Imprenta y estereotipía de M. Rivadeneyra.

Galindo, Carmen (1998). "Alarcón: el deseo de ser otro". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 59-72.

Galindo, Magdalena. (1998) "Los albores del capitalismo y la modernidad alarconiana". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 49-58.

González, Serafín. (2008). *La búsqueda del centro: los avatares del protagonista en la comedia alarconiana*. México: UAM-Anthropos.

González Acosta, Alejandro. (1993). "La 'Mexicanidad' de Juan Ruiz de Alarcón: vuelta sobre el tema". *Revista de historia de América*, nº 115, 23-36.

González Fernández, Luis. "El festín interrumpido: magia demoniaca y 'transubstanciación' en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza". <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/26/93/74/DOC/alarcon.doc>. Framespa (CNRS-UMR 5136) Université de Toulouse-Le Mirail.

Green, Otis. (1956). "Juan Ruiz de Alarcón and the topos Homo deformis et parvus". *Bulletin of Hispanic Studies*. 33. 99-103.

Guevara Meza, Carlos. (1998). "La moral sospechosa: España y su teatro en tiempos de Alarcón". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 73-80.

Hamilton, T. Earle. (1963). "The Aside in the "Comedias" of Alarcón". *Hispania*, vol 46, 3. 536-39.

---. (1949). "Comedias attributed to Alarcón examined in the light of his known epistolary practices". *Hispanic Review*, vol 17, 2. 124-32.

Henríquez Ureña, Pedro. (1915). "Don Juan Ruiz de Alarcón". *Revista de la facultad de letras y ciencias*, Vol. XX, 2, 145-163.

Jiménez Rueda, Julio. *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*. México: Porrúa, 1939.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Josa, Lola. (2006). "De tiranos y de hombres en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón". Luciano García Lorenzo (ed.). *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos. 105-117.

---. (2005). "El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón". *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003)*. Edición de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio. Universidad de Castilla-La Mancha. 93-101.

---. (2004). "Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia". Jesús G. Maestro (ed.). *Theatralía: Revista de Poética del Teatro*. 6. 215-226.

---. (2002a). El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón. Edition Reichenberger: Kassel.

---. (2002b). "Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón". *Revista de Literatura* 64, 128 413-35.

---. (2001). "La "doctrina moral y política" de Juan Ruiz de Alarcón". Castilla Pérez, Roberto (ed.); González Dengra, Miguel (ed.). *La teatralización de la Historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 307-18.

---. (1998). "La "extrañeza" del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina". *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de teatro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*. Reverte Bernal, Concepción (ed.); Mercedes de los Reyes Peña (ed.). Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 153-167.

King, Willard F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*. Alatorre, Antonio (trad.). México: El colegio de México.

Leavitt, S. E. (1977). "Juan Ruiz de Alarcón en el mundo del teatro en España", *Hispanófila*, 60, 1-12.

Lee Kennedy, Ruth. (1945). "Contemporary satire against Ruiz de Alarcón as lover", *Hispanic review*, vol 13, nº2. 145-65.

Morley, S. Griswold. (1918). "Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto". *University of California Publications in Modern Philology*. VII, 3. 131-73.

Muñiz Huberman, Angelina (1998) "Enrico y Enrique: dos nombres mágicos en Juan Ruiz de Alarcón". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 117-122.

Navarro Durán, Rosa. (2005). "El equívoco en Juan Ruiz de Alarcón". *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003)*. Edición de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio. Universidad de Castilla-La Mancha. 341-352.

- . (2001). "Diseños análogos en comedias de Juan Ruiz de Alarcón". *Salina* 15. 93-98.
- . (1993). "Trazas de Juan Ruiz de Alarcón". *Actas de las XV Jornadas de Teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. 63-75.
- Paulin, Alice M. (1961). "The Religious Motive in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón". *Hispanic Review*, Vol. 29, No. 1. 33-44.
- Peña, Margarita.(2005). "Los varios tonos de la relación Lope de Vega – Juan Ruiz de Alarcón". Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67923956541214907832457/017476.pdf?incr=1>
- . (2000). *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- . (1998). "La corriente latinoamericana de la crítica sobre Juan Ruiz de Alarcón I: originalidad y reconocimiento". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 123-130.
- Pérez, Elisa. (1928). "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón". *Hispania*, vol 11, nº2. 131-49.
- Primorac, Berislav (1984). "Matizaciones sobre la figura del donaire". *Revista de Filología Románica*, vol. 11. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid. 133-44.
- Revueltas, Eugenia. (1999). *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón: texto y representación*. México: El Colegio de Michoacán A.C.
- . (1998). "Los regocijados y complejos senderos de la mentira" Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 143-160.
- Reyes, Alfonso. (1957). "Capítulos de literatura española: primera y segunda series". *Obras completas VI*. México: FCE.
- Rivas, Víctor Gerardo. (1998). "Heterócutointríngeus el problema del conocimiento en una comedia de Alarcón". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 161-185?
- Sandrelli, Fabrizio. (1990). "L'Anticristo nel teatro del 'Siglo de Oro': Lope de Vega e Juan Ruiz de Alarcón". *La metamorfosi e il testo: studio tematico e teatro aureo*. Milano: Franco Angeli Libri. 47-76.
- Schons, Dorothy. (1940). "Alarcón's Reputation in México". *Hispanic Review*, vol 8, 2. 139-44.
- Silverman, Joseph H. (1952). "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional". *Hispania*, vol 35, 1. 64-9.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Torres-Ríoaseco, Arturo. (1953). "II: Tres dramaturgos del período colonial (Eslava, Alarcón, sor Juana)". *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México: FCE. 26-56.

Vargas de Luna, Javier. (2006). *Las dos ciudades de Juan Ruiz de Alarcón*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.

Vázquez Arjona, C. (1928). "Elementos autobiográficos e ideológicos en el teatro de Alarcón". *Revue Hispanique*, 73. 164. 557-615.

Vega García-Luengos, Germán. (2002). "En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón". Casal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (eds.). *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 545-81.

---. (1996). "Alarcón y los propósitos de la enmienda textual". Hernández Valcárcel, C. (ed.). *Teatro historia y sociedad: seminario internacional sobre teatro del siglo de oro español*. Murcia: Universidad de Murcia, Universidad autónoma de Ciudad Juárez. 155-72.

Whicker, Jules. (2003). *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*. Londres: Tamesis Books.

---. (1998). "La austeridad musical en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón". Campbell, Ysla (ed.) *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 247-56.



### 7.6. Artículos referidos a comedias.

Brooks, John. (1932). "La Verdad Sospechosa: the source and purpose". *Hispania*, Vol. 15, No. 3. 243-252.

Casaldueiro Joaquín. "El gracioso del Anticristo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 1954, 307-15, y en *Estudios sobre teatro español*, Madrid, Ctedos, 1972. 138-49.

Concha, Jaime. (1981). "Alarcón, monstruo de Indias, ("La cueva de Salamanca")". *Revista Iberoamericana* 114-115. 69-81.

De Armas, Frederick. (1993). "El sol sale a media noche: amor y astrología en *Las paredes oyen*". *Criticón*, 59. 119-26.

Del Gesso Cabrera, Ana María. (2003). "Los juegos amorosos en *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón". González, Aurelio // González, Serafín // Mejía, Alma // Miaja de la Peña, Ma. Teresa // von der Walde Moheno, Lilián (eds.). *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X congreso de la asociación internacional de teatro español y novohispano de los siglos de Oro*. México: UAM-El Colegio de México-AITENSO. 277-83.

DiLillo, Leonard. M. (1979). "Characterization and ethics in Ruiz Alarcón's *Las paredes oyen*". *Hispania*, 65. 31-41.

---. (1973). "Moral Purpose in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa*." *Hispania*, 56. 254-59.

Espantoso-Foley, Augusta. (1983) "The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*." *Hispanic Review* 51, 1. 29-41.

---. (1964). "The problem of astrology and its use in Ruiz de Alarcón's *El dueño de las estrellas*". *Hispanic Review*, 32, 1. 1-11.

Ezquerro, Milagros. (1988). "Análisis semiológico de *La cueva de Salamanca*". *Criticón*, 42. 43-52.

Fiore, Robert L. (1993). "Alarcón's *El dueño de las estrellas*: Hero and Pharmakos". *Hispanic Review*, vol. 61, 2. 185-99.

---. (1977). "The Interaction of Motives and Mores in *La verdad sospechosa*." *Hispanófila*, 61. 11-21.

Fothergill-Payne, Louise. (1983). "La justicia poética de *La verdad sospechosa*". *Historia y crítica de la literatura española III*. Rico, Fco (coord.). Barcelona: Crítica. 884-8.

Fradejas Lebrero, José. (2008). "Tradición y originalidad en una comedia de Ruiz de Alarcón". *Revista Filología Española*, Vol. LXXXVIII, 2. 279-95.

Frye, Ellen Cressman. (2007). "Taxonomía del sistema monológico en *La verdad*

*sospechosa*". German Vega García Luengos y Rafael González Cañal (coord.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. España: Universidad de la Mancha-Servicio de publicaciones. 153-166.

García Varela, Jesús. (1994). "El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón: De la hagiografía al apocalipsis". Campbell, Ysla (ed.). *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 39-44.

Gaylord, Mary Malcolm. (1988). "The Telling Lies of *La verdad sospechosa*". *LN*, Vol. 103, No. 2, Hispanic Issue. 223-238.

Gómez de las Cortinas, J. F. (1951). "La génesis de *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón". *Revista de Filología Española*, 35. 92-105.

González, Serafín. (2009). "El tema de la nobleza en *La crueldad por el honor* de Ruiz de Alarcón". *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. 325-38.

---. (2007). "La estructura dramática de *La industria y la suerte*". Germán Vega García Luengos y Rafael González Cañal (coord.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. España: Universidad de la Mancha-Servicio de publicaciones. 233-242.

---. (2003). "Apariencia y realidad en *La verdad sospechosa*". *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 2. 95-103.

Iturralde Escandón, Josefina. (1993). "Poder, violencia y amor en *La amistad castigada* de Juan Ruiz de Alarcón". Walde, Lillian von der y González García, Serafín (ed. pref.). *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI XVII*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. 57-63.

Josa, Lola. (2001). "Una concesión alarconiana al "gusto": *La cueva de Salamanca, comedia de magia*". *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XV de Teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería en marzo de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería. 285-93.

---. (2000). "El semejante a sí mismo de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino". Sevilla F. y Alvar C. (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I: Medieval, Siglos de Oro*. Madrid: Castalia. 601-8.

---. (1998). "El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral". *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 8. 65-77.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Landa, Josu. (1998). "Juan Ruiz de Alarcón. Examen (parcial) de retórica". *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. La Vida Literaria 3. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 81-95.

Larson, Catherine. (1986). "Labels and Lies: Names and Don García's World in *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos*, 20.2. 95-112.

Levinson, Brett. (1994). "The Management of the Estate in *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos*, 28.2. 163-83.

Lewis Galanes, Adriana. (1986). "Una cala en el alegado didacticismo de Ruiz de Alarcón". *Revista de Estudios Hispánicos*, 20.2. 113-22.

London, John. (1990). "Time and Place in *La verdad sospechosa*: Two Corrections." *Hispanófila* 33.3 {99}. 43-46.

Mayer, María Eugenia. (1995). "Cambio, cambistas y mudanzas femeninas en *El examen de maridos*: Alarcón examina la escena española y decide no casarse". Campbell, Ysla (ed.). *El escritor y la escena III: Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 89-99.

Mendoza, Héctor. (1998). "Verdad y suspicacia". *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. La Vida Literaria 3. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 97-116.

Montero Reguera, José. (2004). "Nobleza, mentira y reformatión de costumbres (sobre el sentido de *La verdad sospechosa*)". Civil, Pierre (coord.). *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*. Tomo II. Madrid: Castalia. 1009-17.

Morton, John G. (1974). "Alarcón's *La verdad sospechosa*: Meaning and Didacticism." *Bulletin of the Comediantes* 26. 51-57.

Muñiz-Huberman, Angelina. (1998). "Enrique y Enrico, dos nombres mágicos en Juan Ruiz de Alarcón". *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. La Vida Literaria 3. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 117-21.

Navarro Durán, Rosa. (1999). "*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. 87-101.

Owen, Arthur L. (1925). "*La verdad sospechosa* in the editions of 1630 and 1634". *Hispania*, vol.8, nº2. 85-97.

Parr, James A. (1974). "On Fate, Suicide, and Free Will in Alarcón's *El dueño de las estrellas*." *Hispanic Review* 42, 199-207.

Prado Galán, Gilberto. (1998). "Máscaras en las paredes: *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón". Sergio E. Fernández y Boris Berenzon (eds). *Los empeños: ensayos en homenaje a*

Juan Ruiz de Alarcón. *La Vida Literaria 3*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 131-141

Primorac, Berislav. (1997). "El desquite de Alarcón en Don Domingo de don Blas". Campbell, Ysla (ed. & prefacio). *El escritor y la escena, V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vítse*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 159-69.

---. (1993). "Las luchas literarias y el *El Anticristo* de Alarcón". Campbell, Ysla (ed.). *El escritor y la escena. Actas del I congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 167-75.

Revueltas, Eugenia. (1998). "Los regocijados y complejos senderos de la mentira". *Los empeños. ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM. 143-59.

---. (1994). "Las paredes oyen: Eros y Ethos en el discurso alarconiano". Villegas, Juan (ed.). *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII: Actas Irvine-92 Asociación Internacional de Hispanistas*. California: University of California. 200-7.

Riley, Edward. (1959). "Alarcon's mentiroso in the light of contemporary theory of character". *Hispanic Studies in Honour of I. Gonzalez Llubera*. ed. Frank Pierce. Oxford: Oxford University Press. 287-97.

Rivas, Víctor Gerardo. (1998). "Heteróclito intrínquilis. El problema del conocimiento en una comedia de Alarcón". *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón. La vida literaria 3*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 161-97.

Sandoval Sánchez, Alberto. (1995). "Moros por indios: ensayando una lectura excéntrica del discurso colonial: *La manganilla de Melilla* de Juan Ruiz de Alarcón". *Revista Iberoamericana: literatura colonial II sujeto colonial y discurso barroco*. Vol. LXI, núms. 172-173. 535-553.

Urbina, Eduardo. (1987). "'La razón de más fuerza': triple juego en *La verdad sospechosa*". *Hispania*, vol. 70, nº4. 724-30.

Van der Walde Moheno, Lillian. (2007). "El influjo de la tradición amorosa de corte ovidiano en *El desdichado en fingir* de Ruiz de Alarcón". German Vega García Luengos y Rafael González Cañal (coord.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. España: Universidad de la Mancha-Servicio de publicaciones. 481-492.

Vega García Luengos, Germán. (1999). "No hay mal que por bien no venga: un Alarcón final y pletórico". *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 11, Madrid. 103-25.

---. (1994). "Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas: tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida". Campbell, Ysla (ed.). *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 13-36.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

---. (1994). "Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España". *Criticón*, 62. 57-78.

Walde Moheno, Lillian von der. (2001). "La disputatio en *El examen de maridos*". Arellano, Ignacio (ed.); Vega García-Luengos, Germán (ed.). *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*. Ibérica 36. New York: Peter Lang. 385-99.

Weber, Alison. (1980). "La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón". Gordon, Alan M. (ed.); Rugg, Evelyn (ed.); Lapesa, Rafael (prefacio). *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Toronto: Dept. of Sp. & Port., Univ. of Toronto. 783-85.

Whicker, Jules. (1997). "Los magos neoestoicos de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas de Ruiz de Alarcón*". Campbell, Ysla (ed. & pref.). *El escritor y la escena, V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 211-19.