EN EL MADRID DE CAPA Y ESPADA DE RUIZ DE ALARCÓN

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

SIETE COMEDIAS «MADRILEÑAS»

Madrid es la ciudad por excelencia del teatro de Juan Ruiz de Alarcón[1]. La mayoría de sus veintitrés comedias de autoría segura, y exclusiva[2], se escribieron en ella con el pensamiento puesto en un público madrileño prioritariamente, con el que deseaba, entre otras cosas, compartir las percepciones físicas y mentales de su espacio urbano[3]. Una lectura atenta permitirá descubrir alusiones que sólo cobran sen-

[1] Por contra, es evidente que la geografía explícita en sus obras apenas acusa la procedencia novohispana del escritor. La única evocación morosa de la tierra de nacimiento se encuentra en *El semejante a sí mismo*, donde Leonardo recrea con afortunada capacidad descriptiva la magna obra de desagüe del Valle de México llevada a cabo a instancias del virrey don Luis de Velasco, marqués de Salinas, presidente del Consejo de Indias desde 1611 (vv. 54-116). Tan extraño pasaje, en el que a falta de otros la crítica siempre se ha fijado, no parece producto de la nostalgia o el orgullo patrio, sino del deseo circunstancial de homenajear a quien podía favorecerle en la situación de pretendiente —en Madrid, por supuesto— que ostentaba el dramaturgo.

[2] A la veintena de publicadas por el propio dramaturgo en los tomos de 1628 y 1634, deben sumarse otras tres de las que caben pocas dudas sobre la veracidad de la atribución al poeta en los testimonios críticos que la han transmitido: *La culpa busca la pena*, *No hay mal que por bien no venga* y *Quien mal anda mal acaba*.

[3] De la estancia de Ruiz de Alarcón en la capital hispana se han ocupado distintos estudios. No ha faltado en los trabajos clásicos que han abordado su biografía, entre los que sobresale el de King, 1989. Por su especial incidencia en la materia de que tratan las presentes páginas, merece citarse el de Fradejas Lebrero, 1993. Su consideración le sirve para abundar una vez más en la argumentación contra la mejicanidad literaria del poeta.

tido pleno si se pronunciaron en aquella ciudad que el poeta disfrutó y sufrió, aunque la ficción dramática esté alejada en el espacio y el tiempo[4].

Son seis las comedias que adoptan explícitamente el Madrid contemporáneo como marco de referencia[5]. Cuatro lo hacen en exclusiva: *La culpa busca la pena*, *Los empeños de un engaño*, *Mudarse por mejorarse* y *La verdad sospechosa*. Las otras dos lo comparten con el de la cercana Alcalá de Henares o su camino: *Las paredes oyen* y *Todo es ventura*.

A estas seis piezas he añadido *Los favores del mundo*, que, a pesar de su supuesta localización a mediados del siglo XV, en tiempos en que era rey Juan II (muerto en 1454) y príncipe mozo Enrique (nacido en 1425), el Madrid presentado y aludido es del todo equiparable al de las otras. La elección de un tiempo pretérito habría venido dada por la pretensión de introducir en el conflicto de amor y celos un personaje cuyo rango requería un tratamiento diferente del asunto central. Desde luego, no es lo mismo tener al heredero de la corona como amante, o competidor, que a un caballero de rango similar. El deseo de jugar con esta variante en las relaciones dramáticas de los personajes obligaba a alejar en el tiempo o en el espacio la adscripción de los mismos. Ruiz de Alarcón optó por la primera posibilidad. Sin embargo, ya fuera para paliar este distanciamiento o, lo más probable, para

[4] Y aunque, en ocasiones, los estudiosos hayan propuesto para las obras que las contienen fechas anteriores a su estancia en la capital. Es el caso de *La culpa busca la pena*, colocada entre las más tempranas por Hartzenbusch, al igual que por Henríquez Ureña y Castro Leal, 1943, pp. 76-79. Y, sin embargo, su evidente madrileñismo sólo puede explicarse a partir de 1613. Efectivamente, Bruerton, 1953, ha demostrado su posterioridad cronológica y respaldado su atribución. No con tanta claridad, pero pienso que con la suficiente, se puede probar la adscripción de *La industria y la suerte* a los años capitalinos del poeta, frente al parecer, una vez más, de Hartzenbusch que la cree anterior a 1605, y de Henríquez Ureña, que también propone una fecha temprana. Valga como testimonio el pasaje en que Jimeno habla jocosamente sobre los usos del coche en Sevilla y Madrid (v. 1636-1687). Según la hipótesis de una fecha temprana, resulta difícil explicar que se haga una referencia escueta de la ciudad andaluza, conocida del autor y donde se enmarca la acción, y que se detenga morosamente en contarnos lo que ocurre en la capital, donde aún no habría estado. Indicios parejos encontramos en *La cueva de Salamanca*.

[5] Es evidente, por supuesto, que existen otras ciudades susceptibles de asociarse al mismo, incluso si están situadas en otras épocas: sirva de testimonio la Zamora medieval de *No hay mal que por bien no venga*.

explotarlo intencionadamente, lo cierto es que las referencias, frecuentemente críticas, a la ciudad y a la sociedad del poeta están más presentes que en las otras obras de contemporaneidad expresa.

Estas siete comedias constituyen el corpus fundamental que afrontarán las páginas siguientes, con el objeto de conocer cómo son tratados los diferentes espacios desde el punto de vista dramático y escénico, y cómo es el Madrid que en ellas se refleja[6]. Las siete pueden considerarse de capa y espada[7]. Entre las convenciones del subgénero estaría el encuadramiento de la acción en un contexto geográfico y temporal próximo al público. Una «normalidad» que contrasta con las múltiples anomalías e inverosimilitudes del enredo: extrema concentración espacial y cronológica, así como de las relaciones entre los personajes, ensanchamiento del agente cómico, etc[8]. Además de estas comedias existen otras dos en el repertorio alarconiano que aceptan con cierta facilidad el mismo marbete: *La industria y la suerte* y *El semejante a sí mismo*. Ambas localizan sus acciones principales en Sevilla; aunque no están ausentes —así lo veíamos en la citada en primer lugar— las alusiones a Madrid; como tampoco la capital andaluza es ajena a varias de las madrileñas.

En mayor o menor medida, todas ellas ostentan ese modo especial con que nuestro poeta interpretó la comedia nueva, sin salirse de ella[9]. Son las obras de ambiente contemporáneo —protagonizadas por caballeros, damas, lacayos, que viven en lugares, con horarios y costumbres reconocibles— donde quizá luce más esa capacidad de conversar que tienen sus personajes, sin que el verso acartone las palabras. Parcas

[6] En el estudio he utilizado la edición de Millares Carlo, 1957-1968. Se trata de la más solvente entre las que abarcan la obra conjunta del dramaturgo, y la numeración de los versos facilita las localizaciones. Las citas se harán por ella. No obstante, he consultado directamente los textos de las seis comedias incluidas en las partes de 1628 y 1634 publicadas por el propio Ruiz de Alarcón. Este cotejo, aconsejable siempre, ha sido inexcusable en este caso, ya que el afán clarificador de la edición mejicana moderna la ha llevado a modificar y proponer nuevas acotaciones escénicas, que es material básico del análisis que aquí se pretende.

[7] La calidad de príncipe de uno de los protagonistas y la localización en Palacio de algunas escenas de *Los favores del mundo* no impiden esta adscripción genérica.

[8] Para las características de la comedia de capa y espada, me remito al número 1 (1988) de *Cuadernos de Teatro Clásico*, y, especialmente, al trabajo de Arellano.

[9] Sobre este punto, véase Frenk, 1982, y el reciente trabajo de Díez Borque, 1997.

en elementos escénicos, el discurso verbal traza enredos de inteligente factura, en los que causas y consecuencias se encadenan razonablemente; y, razonadamente, se explican en las intervenciones de los personajes, a veces de forma prolija, para que el público no se pierda en tantas vueltas y revueltas de la acción (y, por supuesto, para que admire el ingenio desplegado).

Las siete piezas mantienen estrechas relaciones entre sí, por encima de las diferencias obvias en tramas y calidades. En parte, el parentesco puede explicarse por la cercanía de su escritura. Así se desprende de la propuesta cronológica que C. Bruerton realizó para el repertorio alarconiano, y que me parece la más convincente de las ofrecidas hasta el momento[10]:

1614-1617?: *Todo es ventura.*
1616?-1617: *Los favores del mundo, Las paredes oyen.*
1618?: *Mudarse por mejorarse.*
1618-1619 (o 1623-1624): *La culpa busca la pena.*
1619-1620: *La verdad sospechosa.*
1621-1625: *Los empeños de un engaño.*

De acuerdo con esto[11], se escribieron a lo largo de la docena de años que median entre la llegada del dramaturgo a Madrid y su colocación como funcionario del Consejo de Indias. Es decir, corresponden a su etapa de pretendiente en la corte, durante la cual —si damos crédito al prólogo de la *Parte primera*— se sirvió del teatro para subsistir.

[10] Ver Millares Carlo, 1957-1968, I, p. 29. Se incluye también un resumen de los diferentes ordenamientos propuestos por Hartzenbusch, Henríquez Ureña, Reyes o Castro Leal (I, pp. 24-30).

[11] A excepción de *La culpa busca la pena*, de cuya hipotética datación temprana se habló más arriba, las propuestas de los demás estudiosos vienen a coincidir a grandes rasgos. Para Henríquez Ureña y Reyes, ésta sería su localización relativa dentro del repertorio total del autor: *La culpa busca la pena* (1), *Mudarse por mejorarse* (9), *Todo es ventura* (11), *Las paredes oyen* (12), *Los favores del mundo* (17), *La verdad sospechosa* (18), *Los empeños de un engaño* (19). Castro Leal, que coincide en considerar a *La culpa busca la pena* como la primera, sitúa la mayoría en un segundo periodo de su producción (1613-1618): *Todo es ventura, Las paredes oyen, Mudarse por mejorarse, Los favores del mundo, La verdad sospechosa* (*Juan Ruiz de Alarcón*, p. 74). En esta organización general no incluye *Los empeños de un engaño*, aunque luego en el estudio pormenorizado de la pieza sugiere las fechas de 1615-1618? (p. 120).

Identificación de los espacios dramáticos

En la tabla de la página siguiente puede contemplarse la organización en cuadros[12] de las comedias seleccionadas, que además de los datos que ofrece sobre sus texturas[13], será un soporte imprescindible de las referencias que se harán a lo largo del trabajo.

De su vista se deduce que la práctica de Ruiz de Alarcón, si no se atiene a una norma estricta, sí que presenta una tendencia a la regularidad organizativa, cualidad que en principio parece exigible a un escritor con reputación de reflexivo y esmerado. Si exceptuamos cinco jornadas (la primera de *Culpa*[14], la tercera de *Favores* y la segunda de *Todo*, que tienen cinco cuadros; la tercera de *Empeños* y la primera de *Favores*, con dos), las dieciséis restantes se sitúan entre tres (en ocho jornadas) y cuatro (en otras ocho). La media es de 3,8 cuadros por acto[15].

Como es habitual en los manuscritos o impresos de la época, no son frecuentes ni detalladas las acotaciones escénicas con referencias a la configuración de los espacios o al comportamiento de los personajes en ellos. La mayor parte de los datos deben extraerlos los estudiosos actuales —al igual que lo hacían los comediantes y el público de entonces— a partir de lo que los personajes dicen.

Como valoración general, se puede afirmar que los planteamientos de las diferentes obras no son demasiado exigentes con la especial configuración de los espacios de ficción. La única salvedad que podría hacerse la constituye *Empeños*, donde buena parte de su enredo proviene de que las dos damas protagonistas y sus hermanos, con amo-

[12] Sirva como definición de esta unidad dramática la adoptada por Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 291.

[13] En ella se hacen constar las localizaciones de los respectivos cuadros, los saltos de tiempo entre ellos y otras circunstancias de interés.

[14] En adelante estas comedias se designarán con la primera palabra significativa del título.

[15] No estamos lejos, por tanto, de lo apuntado por Pellicer de Tovar en su «Idea de la comedia de Castilla»: «Cada jornada debe constar de tres escenas —que es como los contemporáneos denominan a lo que llamamos cuadro—, que vulgarmente dicen salidas; a cada escena le doy trescientos versos, que novecientos es suficiente círculo para cada jornada, supuesto que la brevedad en las comedias les añade bondad y donaire» (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 270).

Acto	Cuadro	*La culpa busca la pena*	*Los empeños de un engaño*	*Los favores del mundo*	*Mudarse por mejorarse*	*Las paredes oyen*	*Todo es ventura*	*La verdad sospechosa*
I	1	Casa de doña Ana (1-372)	Casa de Leonor, 2º p. de un inmueble, en cuyo 1º vive Teodora (1-288)	El Soto, ribera del Manzanares, al pie del parque (1-794)	Calle (1-140)	Casa de doña Ana, el día 17 de junio (1-333)	Prado de San Jerónimo, anochecer y noche (1-394)	Casa de don Beltrán (1-236)
	2	Casa de don Diego, enfrente de la Trinidad (373-5 00)	Calle de Leonor y Teodora (289-460)	Calle de la casa donde vive Anarda, de noche (795-1080)	Casa de Clara (141-288)	Casa del Conde (334-405)	Convento de la Victoria, cuatro días después (395-590)	Calle de las Platerías, mañana del día siguiente (237-672)
	3	Calle de la casa de don Diego (501-564)	Casa de Teodora, al día siguiente (461-880)		Calle de Atocha (289-420)	Casa de doña Ana (406-707)	Casa de Leonor (591-734)	Casa de Jacinta (873-1116)
	4	Calle de la casa de doña Ana, días después (565-848)			Casa de Clara (421-940)	C/ Mayor y otras, 6 noches después, en la de S. Juan (708-1049)	Casa del Duque (735-941)	
	5	Casa de doña Ana (849-980)						
II	1	Calle sin especificar (961-1216)	Casa de Leonor, días después (881-1210)	Cámara del príncipe, de noche (1061-1180)	Zaguán y corredor de la casa de Clara, al día siguiente (841-1248)	Casa del Duque en Alcalá, a la tarde siguiente (1050-1337)	Habitación del Duque en Alcalá, días después (942-1072)	Casa de don Beltrán, a la tarde del mismo día (1117-1308)
	2	Casa de doña Ana (1217-1598)	Casa de Teodora (1211-1475)	Calle de la casa de Anarda (1181-1832)	Calle a la puerta de Clara (1249-1557)	Casa donde habita Ana en Alcalá, de noche (1338-1901)	Casa del Marqués en Alcalá (1073-1172)	Casa de Jacinta (1309-1383)
	3	Casa de don Diego (1597-1874)	Casa de Leonor, de noche (1478-1817)	Casa de Anarda, días después (1833-2098)	Calle (1558-1975)	Camino de Madrid, poco después (1902-1976)	Campo a orillas del Henares (1173-1628)	Atocha y campo de San Blas (1384-1919)
	4						Casa de Leonor y Belisa en Alcalá (1629-1704)	Calle de Lucrecia en la Victoria, de noche (1920-2151)
	5						Calle de Leonor y Belisa (1705-1892)	
III	1	Casa de don Diego, un tiempo después (1975-2031)	Posada donde para don Diego, días después (1818-2121)	Casa de Anarda (2099-2214)	Calle (1975-2127)	Casa de doña Ana en Madrid, al amanecer (1977-2382)	Casa de Leonor y Belisa en Alcalá, 4 días después (1893-1944)	Casa de Lucrecia, tres días después (2152-2223)
	2	Zaguán y calle de casa de don Diego (2032-2206)	Casa de Teodora (2122-2771)	Cámara del príncipe (2215-2561)	Casa de Clara (2128-2401)	Casa de don Mendo, más tarde (2393-2492)	Iglesia de San Diego (1945-2148)	Casa de don Beltrán (2224-2347)
	3	Campo de Santa Isabel (2207-2486)		Habitación de don García (2552-2719)	Casa del Marqués (2402-2495)	Casa del Duque (2493-2620)	Casa de Leonor y Belisa en Alcalá, tarde de fiesta (2149-2810)	Iglesia de la Magdalena, a la tarde (2348-2975)
	4	Casa de doña Ana, algo después (2487-2840)		Casa de Anarda (2720-2979)	Casa de Clara (2496-2873)	Jardín, a la tarde (2821-2958)		Casa de Lucrecia, de noche (2976-3112)
	5			Calle de Anarda, de noche (2980-3279)				
Total de cuadros		5 + 3 + 4 = 12	3 + 3 + 2 = 8	2 + 3 + 5 = 10	4 + 3 + 4 = 11	4 + 3 + 4 = 11	4 + 5 + 3 = 12	3 + 4 + 4 = 11
Espacios privados		7 cuadros 1581 v	7 cuadros 2590 v.	5 cuadros 1447 v.	6 cuadros 1722 v.	8 cuadros 2203 v.	7 cuadros 1373 v.	8 cuadros 1080 v.
Espacios públicos		5 cuadros 1059 v.	1 cuadro 172 v.	4 cuadros 1832 v.	5 cuadros 1152 v.	3 cuadros 755 v.	5 cuadros 1437 v.	3 cuadros 2032 v

res cruzados y condicionados al logro conjunto, habitan en el primero y segundo piso de un mismo inmueble. Lo que dará lugar a equívocos en los cortejos, facilidades para irrupciones repentinas, etc. En definitiva, la organización y resolución de bastantes escenas tienen que ver con tan estrecha relación espacial. En el resto de las comedias los lugares en que se finge que ocurre la acción influyen menos en su desarrollo.

Esta apreciación no niega que exista una explotación eficaz del marco en las escenas particulares. Es claro que estos lugares no han sido elegidos al azar, sino por su capacidad de propiciar actitudes y situaciones pertinentes para el enredo. Cuando más complejas son éstas, más brilla la capacidad del dramaturgo para escoger el sitio adecuado. Es el caso, por ejemplo, de la iglesia de la Magdalena en *Verdad* III-3. El lugar sagrado permite una determinada relación de los personajes, que hace progresar la acción entre nuevas confesiones y confusiones; lo que difícilmente podría conseguirse fuera de ese ámbito. Otro tanto ocurre en *Todo* III-2. Asimismo, el jardín de *Paredes* III-4 o el campo a orillas del Henares de *Todo* II-3, facilitan acercamientos y encuentros que no podrían producirse con naturalidad en otro entorno.

El espacio no sólo condiciona el plano dramático de las escenas, también puede afectar al poético. Lo que favorece el gusto barroco por los juegos conceptistas. El caso más claro lo tenemos de nuevo en *Verdad* III-3: la iglesia de la Magdalena donde se encuentra don García le ofrece los motivos que explotan las décimas de su discurso de amante dolorido. En la primera desarrolla la idea de que Lucrecia se ha acogido a sagrado por haberle muerto. La segunda aprovecha la advocación del templo para tratar de su presunto arrepentimiento. La tercera vuelve sobre el motivo primero para advertirle que no podrá acogerse a la salvaguarda del lugar porque está cometiendo el delito en él (vv. 2476-2505)[16].

A pesar de la parquedad de las didascalias, son pocos los cuadros que presentan problemas para identificar dónde se supone que están los personajes. A veces estos problemas estriban no tanto en el texto

[16] En ocasiones, el juego de ingenio se reduce a explotar la denominación del lugar. Es lo que ocurre con la del convento de la Victoria en *Todo* (v. 551-58) y en *Verdad* (v. 580-82).

como en los presupuestos diferentes de la recepción actual. Los cambios en la percepción del espacio de ayer a hoy pueden despistar incluso a los estudiosos. La identificación de los alarconianos se ha visto mediatizada por las propuestas de J. E. Hartzenbusch[17], adoptadas en buena medida por A. Millares Carlo en la que puede considerarse edición canónica de las obras de Ruiz de Alarcón, como conjunto. Sus sagaces indagaciones han facilitado la tarea de los investigadores que vinieron después, pero también han contribuido a generalizar ciertas inexactitudes.

Esto pienso que ocurre con el caso ya mencionado de *Verdad* III-3. En el texto de la *Segunda parte* (h. 105 r) nada se nos dice sobre el lugar donde comienza la secuencia. La única acotación es «*Salen Iacinta, y Lucrecia con mantos*». Hartzenbusch, en su empeño por localizar las escenas, le antepone esta otra de su cosecha: «*Claustro del convento de la Magdalena, con puerta a la iglesia*» (p. 335). Alfonso Reyes la adopta literalmente entre corchetes[18], al igual que A. Millares Carlo, sin ellos (II, p. 442)[19]. Y, sin embargo, las acotaciones y los versos de este largo cuadro central del tercer acto parecen apuntar que el primer tramo, al menos, está ubicado en una de las capillas de dentro de la iglesia de la Magdalena, convento de las religiosas agustinas en la calle de Atocha, entre Antón Martín y la parroquia de San Sebastián. A los editores les ha debido de parecer insólita la libertad con que se conducen los personajes en sus conversaciones dentro de ese lugar sagrado. Pero la realidad no parece que distara mucho de lo que en la comedia se ofrece. Ahí están, entre otras informaciones, las normas permanentes que dan los visitadores pastorales sobre vestuario y conducta en los templos.

Un testimonio del comportamiento relajado que los madrileños pueden tener en ellos, para nada ajeno a la omnipresencia de lo religioso en la vida del momento, nos lo ofrece un curioso episodio que dio a conocer E. Cotarelo, y que toca muy de cerca al teatro de nues-

[17] Ed. de 1852.

[18] Ed. de 1923, p. 91.

[19] Oleza y Ferrer, en otra de las ediciones recomendables de la comedia, prescinden de esta didascalia, fieles a su acertado criterio de respetar las acotaciones de la edición de 1634; pero en su nota al texto acusan también la herencia del primer editor: «La acción se traslada [...] al claustro del convento de la Magdalena, comunicado por puerta con la iglesia» (ed. de 1986, p. 244).

tro dramaturgo[20]. El 3 de febrero de 1618, la compañía de Baltasar Pinedo es denunciada «porque con poco temor de Dios y menosprecio de los lugares sagrados, esta noche, sábado, han representado delante del Santísimo Sacramento, en las capillas mayores de las iglesias de los frailes de la Victoria y Peromostenses (*sic*) desta villa comedias y bailes profanos, con mucha nota y escándalo y pendencias que hubo por entrar a verlos representar, con muchas espadas desnudas». El imputado termina confesando ante el notario eclesiástico «que es verdad que este confesante y su compañía representaron en el monesterio de Nuestra Señora de la Victoria[21], en la capilla mayor della la comedia de *Las paredes oyen* y que eran en todas las personas catorce y dos niñas que bailaron, no más». Otro título de nuestro poeta, *Los favores del mundo*, también aparece mencionado en la documentación.

El cortejo a las mujeres en las iglesias se menciona[22] e, incluso, se representa en diferentes momentos del teatro del propio Ruiz de Alarcón. Es el caso de *Todo* III-2. Aquí las palabras de los personajes dejan pocas dudas respecto a si se trata del «interior» o del «claustro» de la iglesia de San Diego de Alcalá[23] el espacio donde el Marqués solicita amorosamente a Leonor. Así, Tello dice que quiere escuchar amparado por «la reja de la capilla» (v. 1991), y luego interpretará que el Duque quiere sacarle «de la Iglesia», donde estaría acogido a sagrado, para castigarle (v. 2091). La dama, por su parte, habla «de no dar la nota más aquí» (v. 2012) y, algo después, le dirá al Duque que sería «indecencia» prestarle atención en «este lugar» (vv. 2074-2075)[24].

En algunas ocasiones, pocas, se producen cambios de lugar más o menos evidentes en un mismo cuadro. Sin abandonar la escena los

[20] Cotarelo, 1925.

[21] Curiosamente, el convento de la Victoria es una de las referencias espaciales de *Verdad* —en su vecindario vive Lucrecia (v. 578)— y en él se localiza el segundo cuadro del primer acto de *Todo* (v. 395-590), otra de las comedias madrileñas de Alarcón.

[22] Sin ir más lejos, lo encontramos en *Favores*, la comedia apuntada anteriormente como representada en recintos sagrados en 1618 (v. 339-348). También en *Mudarse* (v. 2352-2359).

[23] Aunque los mismos prejuicios que en el caso de *Verdad* parecen incitar a Hartzenbusch y Millares Carlo a proponer esta disyuntiva.

[24] Por cierto, que en el segundo acto Leonor le ha contado a Tello que el Duque se enamoró de ella un día de fiesta que la vio en misa en la Trinidad (v. 1409-1411).

personajes figuran trasladarse de un sitio a otro de la ciudad o salir del interior al exterior de algún espacio cerrado. Del primer supuesto tenemos sendos testimonios en las dos comedias más conocidas del dramaturgo. En *Paredes* I-4, don Juan, don Mendo y el Duque pasean por diversos lugares —«vamos andado las calles, / mientras pregunto y me informo» (vv. 862-863), dice este último personaje— y hacen comentarios sobre lo que encuentran. El desplazamiento que presenta *Verdad* II-3 se deduce de datos más complejos: don Beltrán y don García se han bajado de los caballos en algún lugar de Atocha tras pasear por la calle de Jacinta. Padre e hijo hablan largo y tendido hasta que éste queda solo (vv. 1384-1731). Unos versos después topa con don Juan (vv. 1732-1756), con quien había quedado en San Blas para batirse. Hay que suponer que previamente ha caminado hacia el lugar del duelo.

Del paso de interior a exterior hay algunos casos más. En *Paredes* II-2, la mayor parte de la secuencia se ubica en el interior de la casa donde habita doña Ana en Alcalá; sin embargo, hacia el final parece que nos encontramos en la calle (v. 1854). Un cambio semejante ocurriría en *Verdad* III-3: entre los vv. 2634 y 2777, don García y Tristán habrían dejado el interior del templo de la Magdalena y estarían a la puerta, desde donde podrán ver a don Beltrán y don Juan, que caminan juntos (v. 2778).

Los espacios privados

Cuatro de las siete comedias presentan un cierto equilibrio entre los cuadros que se enmarcan en espacios privados (interiores de viviendas particulares) y públicos (iglesias, calles, paseos, campo). Si en *Verdad* se da una primacía de los segundos (2.032 versos frente a 1.080), las casas particulares dominan en *Paredes* (2.203 frente a 755 del espacio público) y, sobre todo, en *Empeños* (2.599 frente a 172). Ambas son también, probablemente, las que presentan escenas con una utilización más compleja e intencionada de dicho espacio interior.

Un refrendo de este aserto en *Paredes* lo encontramos en el cuadro II-2, donde la expresión del título consigue un excelente reflejo dramático: don Juan y el Duque, que se hacen pasar por cocheros, quedan esperando al acecho en una puerta de la sala de doña Ana; en la otra, y en la misma actitud, están doña Lucrecia y Ortiz. Los cuatro escuchan las explicaciones de don Mendo a la dueña de la casa, y

manifiestan en apartes sus discrepancias sorprendidas. Cuando la dama lo rechace y se despida de él, sus últimas palabras —«y, a toda ley, hablar bien, / porque las paredes oyen» (vv. 1764-1765)— se constituyen en genial epítome de lo que en verdad ha sucedido: si no las paredes, las puertas oyen.

Ya se apuntó más arriba que *Empeños* es la obra cuyo planteamiento general manifiesta una mayor dependencia de las relaciones entre los diferentes espacios. También en ella encontramos cuadros eficazmente trazados en lo que a la coordenada espacial se refiere. El más notable es I-3: diferentes personajes entran, están y salen por las supuestas dependencias de la casa de Teodora, en un juego de precisión en el que no faltan escuchas ocultas, encuentros inesperados, conversaciones simultáneas en lugares distintos, enfrentamientos con espadas, heridos, ni confesiones sorprendentes.

Los cuadros de interior desarrollados en casas particulares, frecuentemente de las damas protagonistas, cuentan con la configuración habitual de las viviendas madrileñas de la época, fácilmente reconocibles como tales por el público. He aquí una relación de los términos utilizados para denominar las diferentes piezas en las siete comedias analizadas:

> Aposento (*Culpa*: v. 1597. *Empeños*: v. 567, 725, 761. *Mudarse*: v. 334, 1150, 1364. *Todo*: v. 582. *Verdad*: v. 1571, 1577, 1661); corredor (*Mudarse*: v. 604, 1073, 1084, 1291, 1440. *Todo*: v. 650, 698. *Verdad*: v. 959); cuadra (*Todo*: v. 652. *Verdad*: 1044); cuarto (*Empeños*: v. 121, 582, 757, 860, 1235, 1630, 2155, 2660); escalera (*Empeños*: v. 754. *Todo*: v. 650, 697); galería (*Culpa*: v. 1598); jardín (*Verdad*: v. 2979, 2986); recebimiento (*Empeños*: v. 759); zaguán (*Culpa*: v. 2069, 2089. *Empeños*: v. 1767. *Favores*: v. 3164. *Mudarse*: v. 1732, 2497, 2525. *Verdad*: v. 1293.).

En *Todo* I-3, el criado avisa que los funcionarios de la justicia se acercan a donde está Leonor, y sus palabras desvelan de manera sintética cómo se engranan algunos de los espacios fundamentales de aquellas viviendas del casco urbano madrileño donde habitaban los sectores de nobleza a los que se adscriben los protagonistas alarconianos:

> Hermosa doña Leonor,
> la justicia, sin dejar
> que te viniera a avisar,
> la escalera y corredor
> ha pasado, y llega ya
> a esta cuadra... (vv. 647-652)

Los elementos domésticos más mencionados y utilizados en cualquiera de las siete comedias son las puertas y las ventanas (o balcones). Estos lindes entre el afuera y el adentro son imprescindibles para el desarrollo de cualquier enredo urbano, tanto en los cuadros de interior como de exterior.

Por lo que a los primeros se refiere, las puertas de las supuestas habitaciones están especialmente destinadas a que alguien se oculte y espíe detrás de ellas (la apoteosis alarconiana de este recurso se encuentra en el cuadro II-2 de *Paredes*, anteriormente mencionado).

Es llamativo el mutismo de las acotaciones y los versos acerca de los muebles o utensilios domésticos que la acción requiere. Salvo error en el rastreo, sólo se contabiliza una referencia: la silla de *Empeños* en la que cae don Diego tras resultar malherido de su enfrentamiento con don Sancho y sus dos primos (v. 833). Por contra, es deslumbrante la presencia de los objetos más diversos en las dos relaciones fantasiosas, y fantásticas, que hace don García en *Verdad*: mesas, manteles, servilletas, aparadores, recipientes, platos, tiendas, antorchas, chirimías, vihuelas, flautas, guitarras, harpas, fuentes, tazas, palillero, palillos, surgen a borbotones en la famosa cena del Sotillo (vv. 665-748); lecho, reloj, aldaba, baúles, arcas, cofres, son mencionados y supuestamente utilizados en el inventado episodio salmantino que dio al traste con su soltería (vv. 1524-1711).

En realidad, el único artefacto que tiene un papel de cierta relevancia en el desarrollo de un cuadro de interior, aunque no forma parte de su mobiliario, es la silla de manos de *Mudarse* III-4. Doña Clara la ha utilizado para ir a la iglesia de San Sebastián, y dos mozos la traen de regreso a su casa con don García oculto, para que así pueda ver a Leonor. Con ella, y cortejándola, está el Marqués, pero gracias al ardid de la criada Mencía, que dice que la silla viene sola (v. 2681), el galán camuflado sale airoso de la situación.

A la «normalidad» que caracteriza la configuración de los espacios dramáticos en los cuadros interiores de casas particulares corresponde la simplicidad en los planteamientos escénicos. La representación ocupará normalmente el «tablado de la representación»[25], dejando los tres huecos del «vestuario» para hacer de habitaciones vecinas, en los ca-

[25] Para referirme a las diferentes partes del escenario me sirvo de los términos utilizados y explicados por Ruano y Allen, 1994, pp. 356-357.

sos en que se requieran. Las cortinas que los cierran servirán de puertas, a través de las cuales —en actitud que las acotaciones de la época denominan «*al paño*»— sus ocupantes podrán ver, escuchar y hablar. Así se escenificarían las escenas ya contempladas correspondientes a *Paredes* II-2 y *Empeños* I-3. También las cortinas de los huecos del «vestuario» o una celosía de bastidor delante de ellos servirían para mirar a la calle por la ventana o balcón en los casos en que se requiere.

Los espacios públicos

Salvo *Todo*, las seis comedias restantes tienen cuadros localizados en el exterior de la casa de alguno de los protagonistas —damas, prioritariamente[26]. Lo normal es que tales calles no tengan ninguna localización concreta en el plano de Madrid[27], a diferencia del resto de los espacios públicos que raramente quedan sin identificar.

Puertas y zaguanes, ventanas y balcones, son componentes fundamentales del enredo urbano, tanto en los cuadros en que la acción se desarrolla en el interior de las casas como en los de exterior. El servicio amoroso del enamorado le hace volcar su atención hacia estos vanos esenciales que le relacionan con la enamorada. Lo expresa con sustanciosa nitidez la Lucrecia de *Culpa* cuando recrimina a Ana que su otrora enamorado ahora la pretenda: «Supe [...] / que tus balcones contempla, / que tus puertas idolatra» (vv. 82-84). También don García en *Verdad* da cuenta de su enamoramiento de doña Sancha en la fabulada historia del casamiento salmantino en términos cercanos: «Pasé

[26] La única excepción es la calle de don Diego en *Culpa* I-3.

[27] Cuando sabemos de qué lugar se trata es por referencias indirectas, que tienen un papel más o menos importante en el desarrollo del enredo. De primer orden es el dato de que la Jacinta de *Verdad* vive «a la Victoria» (v. 578), porque contribuirá a que el mentiroso se confirme en su engaño y la crea Lucrecia. Sin embargo, sólo son evidencias circunstanciales, sin mayor transcendencia, las noticias que nos hacen conocer otras direcciones de los protagonistas: en *Culpa* don Diego vive enfrente de la Trinidad (v. 1220) —ahí se enmarcan, por tanto, los cuadros I-3 y III-2—; la calle de Anarda en *Favores* es la de Atocha o la de la Magdalena, de acuerdo con la descripción que hace Hernando de la llegada del coche que trae a la dama del Soto (v. 3004-3005) —deben localizarse ahí los cuadros I-2, II-2 y III-5—; doña Ana, la protagonista de *Paredes*, vive en las cercanías de la Calle Mayor —desde su balcón escucha las difamaciones de Don Mendo, quien pasea con don Juan y el Duque en la noche de San Juan (I-4).

su calle de día, / rondé su puerta de noche» (vv. 1560-1561). Al igual que los de Camino, más adelante, cuando califica ante Lucrecia como verdadero el amor de don García:

> ... Quien tu calle pasea
> tan constante noche y día,
> quien tu espesa celosía
> tan atento brujulea... (vv. 2172-2175)

A través de ventanas y balcones se observa (*Favores* II-2; *Verdad* II-2), se escucha (*Paredes* I-4), se hacen señas (*Empeños* I-1; I-3), se conversa (*Culpa* I-4; *Favores* II-2; *Todo* II-4; *Verdad* II-4), o se salta (*Empeños* II-3). Frecuentemente están velados por celosías para ver sin ser vistos (mejor, vistas, porque suelen ser las damas y sus criadas quienes esto hacen). En los cuadros de calle, estos vanos se sitúan mayoritariamente en el primer piso de la casa, que en el espacio escénico se representaría por el primer corredor[28]. La única excepción cierta se encuentra en *Culpa* I-4: a pesar de que nada se dice, está claro que Motín habla con Inés a través de una «ventana» de la planta baja, porque consigue ver una virilla del chapín de doña Ana, que está detrás de la criada (v. 761).

[28] La localización concreta deberá deducirse de las palabras que intercambian los personajes y del contexto. En *Favores* I-2, Anarda, en compañía de Inés, habla con don García desde una «*ventana*», así se la nombra en la acotación (v. 1000). Tal vez la misma desde la que en II-2 Anarda y Julia (v. 1413) conversan con el Príncipe, don García y don Juan. No existe en estas escenas ningún indicio que determine el nivel en el que se sitúan dichos vanos; sin embargo, la coherencia interna con otros puntos de la obra aconsejaría situarla en el primer piso. Como es habitual en las viviendas madrileñas del grupo social al que pertenecen los protagonistas alarconianos, las habitaciones están en esa altura: «Pues sube —le dice Anarda a Julia en el zaguán—, que voy tras ti» (v. 3134). En *Paredes* I-4, doña Ana escucha las difamaciones de don Mendo desde una «*ventana*», según la acotación (v. 894), que también parece lógico situar en el primer nivel. De hecho, la pregunta del Duque a sus acompañantes —«¿Cúyos son estos balcones?» (v. 950)— parece ordenada a dar más emoción a la escena, llevando el interés hacia el lugar donde tras la celosía se encuentra la protagonista dispuesta a sufrir el decisivo desengaño. En *Todo* II-4, Leonor y Belisa, amigas pero competidoras en amor, hablan con los de la calle desde sendas «ventanas» de la casa donde viven en Alcalá (v. 1815 y 1838), que nada nos hace pensar que no estuvieran situadas en alto. También desde el primer piso, Jacinta, acompañada de Lucrecia, habla con don García en *Verdad* II-4. Si en la acotación se apunta que «*Salen... a la ventana*» (v. 1932), más

Entre todas las intervenciones de balcones y ventanas, dos resultan particularmente llamativas, y decisivas para las correspondientes acciones. De una de ellas, el espectador tiene noticia por lo que le cuentan: en *Empeños* II-3, don Diego resulta herido tras arrojarse desde un segundo piso para poder acudir al desafío del Duque, ya que Leonor le ha encerrado en su casa. La segunda se ofrece directamente al espectador en *Paredes* I-4: la noche de San Juan, doña Ana, desde la celosía de su balcón, oye cómo su enamorado don Mendo habla mal de ella al Duque y a don Juan, que la defiende. A partir de entonces ya nada será igual.

Las puertas a la calle, aparte de su relevante papel en la acción, son cifra del proceder de quienes habitan tras ellas. Así, en *Culpa*, doña Ana puede proclamar que «en las casas de mujeres como yo [...] no hay puerta falsa» (vv. 206-208). Lo que en sus cercanías ocurra puede afectar seriamente el honor de sus propietarios (*Empeños* II-3; *Favores* I-2). Por otra parte, los caballeros enamorados se ven impulsados a controlar entradas y salidas, en persona o por delegación (*Favores* I-2; III-5; *Mudarse* II-2; III-4; *Paredes* II-2; *Todo* II-4). No están excluidos los enfrentamientos armados (*Todo* II-4).

Algunos cuadros de calle particular requieren no sólo puertas sino también zaguanes (*Culpa* III-2; *Favores* III-5). Estos posibilitan que los personajes tengan una distribución más compleja en el espacio, situándose en cercanía sin verse[29]. Escénicamente estarían conformados mediante la apertura de las cortinas de alguno de los huecos del «vestuario» en el nivel del tablado.

Con excepción de alguna otra calle innominada, el resto de los lugares públicos madrileños que acogen tramos de acción de estas siete comedias está identificado inequívocamente. La práctica totalidad de los paseos, calles, iglesias, conventos, campos, que enmarcan los diferentes cuadros tienen nombres; al igual que muchos de los sitios a los que los personajes dicen ir o haber ido, aunque no se muestren en escena. El rigor y coherencia física de su tratamiento pueden respaldar-

adelante Jacinta dirá: «Estos tres hombres parece / que se acercan al balcón» (v. 1946-47) y Camino le señala al protagonista: «Éste es el balcón adonde / os espera tanta gloria» (v. 1956-1957).

[29] En *Mudarse*, son varias las ocasiones en que se mencionan los zaguanes en una función pareja a la de las habitaciones contiguas en los interiores: permitir que algunos se oculten y vigilen (v. 1731, 2496, 2525).

se en el plano de Texeira (1656) u otros documentos gráficos y textuales de aquellos años.

Éstos son, por orden alfabético, los lugares de la ciudad donde se figura que ocurren algunos cuadros de las siete comedias:

Atocha, Calle de: *Mudarse* I-3.
Atocha, Prado de: *Verdad* II-3.
Magdalena, Iglesia de la: *Verdad* III-3.
Mayor, Calle: *Paredes* I-4.
Platerías, Calle de las: *Verdad* I-2.
San Blas, Campo de: *Verdad* II-3.
San Jerónimo, Prado de: *Todo* I-1.
Santa Isabel, Campo de: *Culpa* III-3.
Soto a orillas del Manzanares: *Favores* I-1.
Victoria, Convento de la: *Todo* I-2.

Fuera de Madrid, hay estas otras tres localizaciones:

Alcalá, Camino de (*Paredes* II-3).
Orilla del Henares en Alcalá (*Todo* II-3).
San Diego en Alcalá, Iglesia (*Todo* III-2).

Excepto *Empeños*, las otras seis comedias tienen por lo menos un cuadro localizado en un lugar concreto de la urbe. La que se lleva la palma es *Verdad*, con tres, situados en cuatro partes diferentes: calle de las Platerías, campos de Atocha y San Blas, iglesia de la Magdalena. También tiene la primacía en volumen de versos localizados en espacios públicos y, muy posiblemente, en la complejidad de su tratamiento. Los tres actos se articulan en torno a uno de estos extensos cuadros, de localizaciones tan diferenciadas.

Aparte de estos lugares madrileños en los que ocurren tramos de la acción dramática, son bastantes otros los que se mencionan en las comedias de Alarcón. Ésta es una relación, con pretensiones de exhaustiva:

Alcalá, Calle de: *Todo*, v.166. Alcalá, Puerta de: *Paredes*, v. 397. Atocha, Calle de: *Culpa*, 2150. Atocha, Iglesia de: *Mudarse*, 352. Atocha, Prado de: *Verdad*, 1393[30]. Buen Suceso, Iglesia del: *Todo*, v. 557. Carmen, Calle del: *Verdad*,

[30] Fuera de las comedias acotadas para el estudio, este lugar se nombra en *La industria y la suerte*, v. 1649.

v. 1861. Magdalena, Iglesia de la: *Verdad*, v. 2220, 2340, 2489. Manzanares, Río: *Empeños*, v. 486, 1327. *Favores, v.* 87, 1583. *Paredes*, v. 468. *Todo*, v. 1056, 1216, 2548. *Verdad*, v. 722, 2983[31]. Mayor, Calle: *Mudarse*, v. 452, 461, 464, 468, 470, 477. *Paredes*, v. 864. *Todo*, v. 753[32]. Morenos, Tienda de los (perfumería): *Culpa*, v. 2070. Palacio: *Empeños*, v. 2239; *Mudarse*, v. 1808; *Verdad*, v. 367. Parque: *Favores*, v. 94, 118, 129. Platerías, Calle de las: *Verdad*, v. 883, 1123, 1330, 1375, 1963, 2325, 2401, 2508, 2700. Relatores, Calle de: *Favores*, v. 3005. San Blas, Campo de: *Verdad*, v. 1180, 2720. San Felipe, Iglesia de: *Mudarse*, v. 442. San Jerónimo, Prado de: *Empeños*, v. 1607; *Favores*, v. 2636; *Todo*, v. 72, 209, 339, 347, 477, 594, 672, 784, 899[33]; San Sebastián, Iglesia de: *Culpa*, v. 2151; *Mudarse*, v. 2356, 2524, 2671, 2685, 2692, 2813, 2838. Santa Isabel, Campo de: *Culpa*, v. 2208. Sotillo y Soto: *Favores*, v. 245, 2978, 3041, 3128; *Verdad* v. 645, 667, 682, 723, 731, 1068, 1853, 1875. Trinidad, Iglesia de la: *Culpa*, 1220, 1508; *Todo*, v. 1410. Victoria, Calle de la: *Verdad*, v. 578, 1145. Victoria, Convento de la: *Todo*, v. 553, 558.

Tanto los lugares elegidos para asiento de la acción dramática, como los aludidos, despliegan toda su capacidad significativa para quien conoce los usos de la villa: dónde estar y cómo, según a qué hora y a qué fin. Es evidente que el tratamiento dramático que recibe Madrid delata que poeta y público comparten y explotan su común experiencia urbana. Un ejemplo: cuando, en *Verdad*, don García recibe la carta de don Juan que le cita a las siete en San Blas (v. 1180), no dudará —como no lo harían los espectadores— de que se trata de un desafío, aunque no sea consciente del alcance de sus mentiras. También en *Culpa*, don Sebastián sabe que don Fernando le ha llevado hasta el campo de Santa Isabel para un duelo, si bien no pensaba que fuera con él (v. 2221)[34]. Los habitantes de Madrid sabían lo que connotaban estos lugares por su conocimiento de la vida real y de la literatura de la época[35]. Al igual que sabían y usaban de la función del Prado

[31] El río madrileño se menciona también en *La prueba de las promesas*, v. 1721, 1728.

[32] También se menciona en *La industria y la suerte*, v. 1647.

[33] Se alude a él en *La industria y la suerte*, v. 1649.

[34] En *Empeños*, se menciona otro lugar con igual servicio, aunque no se muestra en escena: el Marqués reta a don Diego a enfrentarse en el Prado de San Jerónimo (v. 1606).

[35] Sobre los lugares de desafío en la capital de España, con mención de casos literarios y reales, véase el excelente estudio de Chauchadis, 1997, pp. 424-430.

como lugar de esparcimiento (y «mirarse unos a otros» —se nos dice en *Todo,* v. 784—). También para el ocio estaba el Sotillo a orillas del Manzanares. Las Platerías y Calle Mayor, para comprar. Las iglesias de la Magdalena o de San Sebastián, para oír misa y celebrar las fiestas correspondientes, pero también para hacer vida social (y hasta para cortejar, no lo olvidemos).

Algunos apuntes escénicos

A la hora de plantearse la representación de estos espacios concretos en el escenario, surge la cuestión de cómo hacer para que el público los reconozca. Hasta ahora hemos visto interiores o exteriores de casas sin nombres propios, lugares genéricos que no necesitan una localización especial; pero ¿qué debía hacer el autor de comedias cuando los lugares son el Prado de San Jerónimo o la Calle de las Platerías? ¿Dejaría su reconocimiento únicamente a la mención del nombre por parte de los personajes? Lo cierto es que dicha identificación no es a menudo un detalle baladí, sino que colabora con la semántica de la obra, potenciando el sentido de las acciones; y proporciona, además, las notas de familiaridad que requiere la poética de la comedia de capa y espada. Y, sin embargo, salvo casos como el que se acaba de citar de *Culpa* III-3, donde desde los dos primeros versos del cuadro se dice que los personajes están al lado de las tapias de Santa Isabel, o se ha dicho con anterioridad más o menos inmediata, como ocurre con la iglesia de la Magdalena en *Verdad* III-3, lo normal es que esta mención se demore o, incluso, no se haga dentro del pasaje.

Este último supuesto le corresponde a la calle de las Platerías también en *Verdad* (I-2). Qué duda cabe de que este lugar es importante en la comedia, además de acoger el pasaje más extenso (636 versos); a él se harán múltiples referencias para contrastar verdades a lo largo de la misma, hasta el punto de ser el más veces nombrado en una obra madrileña de Alarcón. Pues bien, ninguna de ellas se produce mientras se está desarrollando el cuadro, sino que las primeras se registran al siguiente. Parece claro que el público identificaría el paraje mediante elementos escénicos. La condición de alguno de los utilizados en este caso puede conocerse por las palabras con deixis de don García a Jacinta: «Las joyas que gusto os dan / tomad deste aparador» (vv. 525-(26). En escena debía mostrarse al menos un aparador —escaparate o expositor, diríamos hoy— a la manera que sabemos que había en la

afamada calle madrileña, tal como nos cuenta R. Mesonero Romanos[36]. Ese objeto indicativo de lugar no excluye que hubiera otros elementos con la misma función.

El cuadro central del acto segundo, que comienza en Atocha y finaliza en San Blas, no dispone de indicios textuales de la existencia de elementos que identifiquen el lugar. Y, sin embargo, se necesitan, porque las menciones de los nombres respectivos son escasas (la del segundo ni siquiera se encuentra dentro de la escena correspondiente), y, sobre todo, porque don García se desplaza de un sitio a otro. Conociendo los usos escénicos de la época, cabe pensar que Atocha y San Blas se significaran con lienzos pintados para ser descubiertos o velados en el momento que interesase[37]. Más concretamente, una posibilidad sería que en uno de los huecos laterales del «vestuario» se mostrase una pintura que sugiriera el Prado de Atocha, una vez abierta la cortina; para más adelante, y tras cerrarse ésta, se corriera la del hueco del otro lado dejando ver el lienzo asociado a San Blas. Con este sistema, además de identificar los lugares, se marcaría el desplazamiento de la acción de uno a otro.

Otros lugares cuyos nombres no se mencionan en momentos que permitan un reconocimiento inequívoco, y no cuentan con evidencias textuales de elementos a tal fin, son el Soto (I-1) en *Favores*, la calle de Atocha (I-3) en *Mudarse*, el Prado de San Jerónimo (I-1) y el convento de la Victoria (I-2) en *Todo*. Para ellos podrían estipularse medios parecidos de señalización.

Al igual que con los espacios de interior, Ruiz de Alarcón también se muestra comedido en la utilización de los públicos. La configuración de los mismos y el desarrollo de la acción en ellos procuran no tensar las posibilidades de los teatros comerciales madrileños, para los que a buen seguro se pensaron prioritariamente estas siete comedias. No obstante, existen algunas escenas que requieren ingenio y buen aprovechamiento de las condiciones del «tablado de la representación» y de la «fachada del teatro». Así ocurre con los dos cuadros que se desarrollan en el interior de templos —el de San Diego en *Todo* III-2 y el de la Magdalena en *Verdad* III-3—: ambos exigen posiciones y movimientos especiales. Por lo que se refiere al segundo

[36] En *El antiguo Madrid* (citado por Oleza y Ferrer, p. 231).

[37] Sobre la utilización de estos lienzos en las representaciones, ver Ruano y Allen, 1994, pp. 437-439.

caso, y de acuerdo con las indicaciones del texto de la *Segunda parte*[38], Lucrecia y Jacinta estarían de frente al público y de espaldas a uno de los huecos laterales del «vestuario», como si rezaran en una capilla. Por el hueco contrario salen al tablado don García y Tristán, que para acercarse a ellas sin ser vistos, volverán a entrar por la misma puerta (v. 2440), fingiendo que van arrimados a la pared de una capilla, y saldrán por la que tienen detrás las damas (v. 2444). Una operación semejante debería de llevar a cabo Tello en *Todo*, a pesar de que ninguna acotación lo indique en el texto de la *Primera parte* (1628).

La configuración de los teatros comerciales y las disponibilidades de las compañías imponían limitaciones a la hora de escenificar ciertos usos y actividades, que aun siendo muy propios de los grupos sociales a los que pertenecen los protagonistas de estas comedias, requieren elementos que sólo extraordinariamente se utilizaron en las representaciones. Es el caso de 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[39]. No falta en las obras de Alarcón el habitual enfoque crítico. En *Favores*, el gracioso Hernando concluye así su visión negativa de la capital:

> Coche y Prado son su gloria,
> y ésta se reduce al fin
> a mirarse unos a otros,
> y andar de aquí para allí. (vv. 2636-2639)[40]

[38] Los manuscritos y el impreso de la *Parte veinte y dos de... Lope de Vega Carpio* (1630) carecen de las acotaciones aclaratorias de cómo llevar a cabo la acción. Éstas habrían sido incorporadas por Alarcón en la revisión para el volumen de 1634. Frente a lo que cabría esperar de un texto destinado ya a la lectura, como son los incluidos en los susodichos volúmenes, el cotejo de ambas versiones permite apreciar que el escritor ha aumentado, aunque sea levemente, la cantidad y claridad de las indicaciones escénicas (ver Vega, 1996). Algo parecido ocurre con *Paredes* (ver Vega, 1993). Esto nos habla de la condición de hombre de teatro de nuestro escritor, quien no olvidaba la dimensión escénica de sus comedias ni siquiera cuando se enfocaban hacia otro tipo de recepción.

[39] A ello dedican sabrosas páginas diversos escritos costumbristas algo posteriores, como *De los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra o *El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta. Ver también Brioso Santos, 1996, pp. 227-236.

[40] Pero donde más por extenso se satiriza sobre el uso del coche en Madrid es en el segundo acto *La industria y la suerte*, donde el gracioso Jimeno crea en estilo directo una escena asaz ingeniosa (v. 1644-1687).

Con excepción de *Mudarse*, que por exigencias del enredo requiere un medio de transporte susceptible de aparecer sobre el escenario, la silla de mano que contemplábamos más arriba, en las seis comedias restantes hay personajes que los utilizan con mayor o menor asiduidad. El Madrid de Alarcón, como el de otros dramaturgos, los tiene muy presentes dramáticamente, aunque escénicamente no existan. Los personajes suben a ellos, se bajan, los ven pasar; pero siempre en un punto supuesto más allá del tablado. Hay un juego habilidoso y reiterado para escamotear de la vista del público un elemento tan necesario para el enredo como para reflejar la vida real[41].

De especial relevancia es el papel de coches y cocheros en *Paredes*. En el primer acto se hacen bastantes referencias al que llevará a doña Ana a Alcalá, aunque nunca se sitúa en la cercanía inmediata del lugar de la acción. Sí que lo está en el segundo acto. De cocheros se disfrazan don Juan y el Duque, lo que tiene gran repercusión en el desarrollo de los acontecimientos, porque así podrán defender a doña Ana de la demasía de don Mendo en el último cuadro, cuando pretende abordarla en el camino real entre Alcalá y Madrid. En esta ocasión, para escamotear la presencia de lo impresentable encima del

[41] En *Culpa*, doña Ana e Inés se suben a uno (v. 2106), ante la mirada de don Sebastián y Motín, quien nombra las calles por donde lo ve pasar. Aquí el gracioso lo llama «coche del sol» (v. 2147), tópico sobre el que ironiza su homólogo Tristán en *Verdad* (v. 385). En *Empeños* su presencia es mínima: se limita a mencionar que el Marqués ha ordenado poner uno para ir a ver a don Diego (v. 1959). *Favores*, en cambio, abunda en coches y referencias satíricas a cocheros y costumbres cocheriles. En el primer cuadro, Hernando cuenta cómo llega al Soto uno del que salen Anarda y Julia (v. 113). Más adelante, Leonardo relata que montan en él y se van (v. 441). En III-4, Anarda se sube al que la llevará de nuevo al Soto en ese lugar supuesto más allá del espacio escénico. En el cuadro siguiente, III-5, Hernando da cuenta de cómo se le oye llegar y por qué calles pasa hasta que se detiene de nuevo en el susodicho margen invisible, donde desciende la dama, que termina por llegar al tablado y mostrarse al público (v. 3004-3012). Nada más comenzar *Todo*, Tello describe cómo en el Prado de San Jerónimo se apean de uno dos damas, Leonor y Celia, que inmediatamente entran en el escenario (v. 69-70). En el segundo acto, Leonor y Belisa llegan en otro a un campo a orillas del Henares, y se introducen en escena ordenando a alguien de «dentro» que lo aparte para que no sean conocidas (v. 1209). Más adelante, Leonor reclamará al mismo punto que lo acerque (v. 1499), y Castro dará cuenta de cómo Belisa se sube (v. 1534). Naturalmente, en ningún momento el supuesto coche se visualizará sobre las tablas.

tablado se recurre a unos arrieros, que desde «dentro» relatan cómo el coche se sale del camino y se le acercan dos hombres a caballo (vv. 1929-1936). Tras oírse también las voces de don Mendo y de doña Ana, a la escena siguiente comparecen ya sobre el escenario, y se supone que han dejado el vehículo y los animales en el lugar que los espectadores no ven. Ésta es la solución escénica hacia la que apunta el dramaturgo en la edición de la *Primera parte* (1628), que es ligeramente distinta a la que concibió anteriormente, tal como refleja el manuscrito que utilizó la compañía de Pinedo en 1618, donde uno de los arrieros sale al tablado e interpela a sus compañeros que permanecen dentro. Esta primera propuesta es, sin duda, más sensible a la dimensión escénica, que hace aconsejable que el escenario no quede vacío; mientras que para la segunda, orientada a la lectura, esta cuestión resulta irrelevante[42].

Como para otros aspectos, *Verdad* se lleva la palma en capacidad de participar al espectador lo que ocurre en ese espacio inmediato donde se sitúa, entre otras cosas, lo que no puede presentarse en el escenario. La primera vista que don García tiene de Jacinta es subida en un coche que se acerca a un punto de las Platerías situado más allá del lateral opuesto al que se encuentran (vv. 375-380). Ve cómo se apea en la tienda (v. 412) y decide acercarse. Mientras se desplaza junto con Tristán al otro lado del escenario, describen cómo bajan también Lucrecia y la criada. Cuando llegan a la altura de la entrada lateral del «vestuario», entra Jacinta, cae y don García la ayuda a levantarse (vv. 437-440). En el mismo cuadro, más adelante, nuestro protagonista con don Juan y don Félix miran hacia un punto donde se figura que pasa el coche con las damas (v. 771). Éste no sólo se acerca al escenario, es también un elemento relevante de la acción: en el de Lucrecia han ido sus primas, las del Carmen, a la famosa cena del Sotillo (vv. 1850-1860), que ha hecho creer a don Juan que se trataba de su dama Jacinta, y, para mayor complicación del enredo y delicia del auditorio, ha provocado la prodigiosa mentira de don García.

Un tratamiento escénico semejante al del coche tienen los caballos en esta comedia. Don Beltrán se compromete con Jacinta a cabalgar por su calle con don García, para que pueda conocer a su hijo sin ser vista (vv. 945-947). A la hora convenida, Tristán avisa que los

[42] Ver Vega, 1993, p. 386.

animales están preparados en el zaguán y describe sus actitudes (vv. 1293-1304). Al cuadro siguiente, en la habitación de la dama se da noticia del paso de los caballeros por debajo de la ventana (vv. 1309-1383). Al iniciarse el nuevo cuadro, padre e hijo acaban de descabalgar en el Prado de Atocha y hablan de las excelencias de uno de los animales, pero el espectador sigue sin verlos (vv. 1384-1388). Al marchar don Beltrán, le dice a don García que coja su cabalgadura y se retire pronto (v. 1726). Pero como es la hora ya del desafío con don Juan en el cercano Campo de San Blas, dirá «adentro» que se la lleven.

No sólo las dificultades físicas de algunos lances con artefactos o animales fuerzan a ubicarlos más allá del escenario —y a hacer depender su existencia de los gestos, miradas y, sobre todo, palabras de los personajes—, también hay otros que se quedan fuera sin que existan esas razones de control o tamaño. Es el caso de algunos trances especialmente tensos.

Dos son las muertes que se producen en el transcurso de la acción de las siete comedias: la de don Fernando a manos de don Sebastián en *Culpa* II-3, y la del galán innominado y descomedido que se atreve a violentar a Leonor en el Prado, a las de don Enrique en *Todo* I-1. Ninguna de las dos, ocasionadas durante enfrentamientos con espada, se perpetra a la vista del público: antes de la estocada mortal, los combatientes han desaparecido por alguna de las puertas del escenario, aunque se les siga oyendo hasta el grito final del «¡muerto soy!», idéntico en ambos casos (*Culpa*, v. 2483; *Todo*, v. 133)[43].

[43] En cambio, de los tres casos en que se producen heridas de espada, tan sólo se vela al espectador la de don Mendo en *Paredes* II-3: el Duque y don Juan, de cocheros, se enfrentan a Leonardo y a él con las espadas y consiguen que estos se retiren fuera del escenario (v. 1976), acabándose el acto; al principio del siguiente sabremos que el agresor de doña Ana ha resultado herido (v. 1991). Las otras dos sí que se pueden contemplar: la que recibe don Diego a manos de don Sancho y sus dos primos en *Empeños* I-3 (v. 833); y la del Conde cuando disputa con don García el dominio de la calle de Anarda en *Favores* II-2 (v. 1333). También se representan sobre el escenario otros lances de violencia física en los que no hay que lamentar desgracias personales: en *Favores* I-1, don García y don Juan «vienen a los brazos», y el primero está a punto de asestar una puñalada al segundo (v. 180). En *Verdad* II-3, se puede contemplar cómo don García y don Diego se baten en San Blas hasta que les interrumpe don Félix (v. 1820).

En *Todo* III-3 asistimos a un tipo diferente de tensión, que también se escamotea a la vista. El ardoroso Duque se comporta de manera extremada con Leonor, ante la pasividad cómplice de Belisa y Celia. En el forcejeo del acoso sexual el agresor lleva a la agredida fuera de escena (v. 2665). Regresará Leonor «con las faldas en la mano huyendo» cuando don Enrique se enfrente con una espada al Duque.

Imágenes de villa y corte

Aquí y allá los habitantes de ese Madrid de comedia emiten juicios con mayor o menor propósito sobre la villa, y, especialmente, sobre su condición de asiento de la corte. Estas valoraciones, encomiásticas o críticas, permiten acercarnos a la percepción que de este espacio tenía nuestro dramaturgo, o, al menos, de la que estaba dispuesto a compartir con sus conciudadanos.

La capital es señalada como un lugar extraordinario que sobresale de los demás:

HERNANDO ¡Lindo lugar!
GARCÍA El mejor;
Todos, con él, son aldeas.
HERNANDO Seis años ha que rodeas
aqueste globo inferior,
y no vi en su redondez
hermosura tan extraña. (vv. 1-6)

Desde luego, a estos versos iniciales de *Favores* no le falta voluntad de *captatio benevolentiae*[44], pero reflejan de forma sintética una consideración que aflorará en bastantes otros momentos. La razón principal de esa valoración en primacía es su condición de sede del soberano, como se afirma en el remate de los versos anteriores:

GARCÍA Es corte del rey de España,
que es decillo de una vez. (vv. 7-8)

Efectivamente, el monarca es el valor principal de la villa. Así lo declaran las palabras de doña Clara en *Mudarse*:

Filipo es el rey mayor,
Madrid su corte, y en ella

[44] Aún más claros, en este sentido, son los halagos que en *Todo* se dirigen al público de la comedia (v. 803-806).

la mayor y la más bella
calle, la calle Mayor:
luego ha sido justa ley
la calle Mayor llamar
a la mayor del lugar
que aposenta al mayor Rey. (vv. 465-473)

En ella está su corte, «de nobles centro» (*Empeños*, v. 1323). La mayoría de la aristocracia está aquí: «pocos señores / se ven en los otros pueblos» (*Mudarse*, vv. 2308-2309). La relación entre las grandes casas y la corona explica, por ejemplo, el que don García abandone Salamanca y llegue a Madrid, «porque es bien / que las nobles casas den / a su rey sus herederos» (*Verdad*, vv. 86-88).

La grandeza de la urbe es, en primer lugar, física. «Grande es Madrid» —dice don Enrique, nada más comenzar *Todo* (v. 9). Para el afrentado padre de don Sebastián en *Culpa*, es «lugar por su grandeza acomodado, / para que en él se oculte quien recibe / de la fortuna injurias» (vv. 459-461). Sus dimensiones y confusión son pertinentes para pasar desapercibido[45].

Madrid se estaba haciendo decididamente grande en esos momentos. Tras la aventura vallisoletana de los primeros años del reinado de Felipe III, el asentamiento de la corte en ella cobraba visos de definitivo. Lo que propició una expansión inmobiliaria, de la que hay ecos tenues en las comedias analizadas. En *Favores*, por ejemplo, a pesar de que se finja encuadrada en tiempos de Juan II, encontramos comentarios sobre la peculiar forma de edificar comenzando las casas por el tejado (vv. 9-16). En *Mudarse*, son las abundantes fuentes construidas en diferentes puntos y, en especial, en el Prado de San Jerónimo, lo que aprovecha el ingenio del poeta (vv. 321-328). Este Madrid creciente presentaba los problemas habituales de saneamiento de las ciudades del Antiguo Régimen, tal como denuncia Hernando en *Favores*, donde arremete contra los malos olores (vv. 2994-3003).

Crecía la geografía física y también la geografía humana. Sin pretenderlo conscientemente, nuestras comedias reflejan a su manera las circunstancias de un Madrid de inmigración en esos años en que se consolida definitivamente como capital de los reinos hispanos. A ella

[45] Esta apreciación espacial de Madrid se encuentra también en *La cueva de Salamanca* (v. 1243) y en *La prueba de las promesas* (v. 1711-1713).

llegaban personas de diferentes categorías e intenciones, entre las que, naturalmente, se encontraba el propio dramaturgo.

La condición de forastero es común a bastantes de los personajes de estas siete comedias. Foráneos son todos los protagonistas de *Culpa*: don Antonio, don Sebastián, don Diego, doña Ana. En *Empeños,* don Diego y Leonor han llegado de Sevilla. Lo mismo que Octavio en *Mudarse*. De Cádiz es Tello en *Todo*. El Duque de *Paredes* viene de la aldea. Don García llega de Salamanca al comienzo de *Verdad*. El caso que se presume más cercano al de su creador es el de don Enrique en *Todo*, que, además de indiano (v. 331), es pretendiente a algún cargo en la administración, que no le llega. Es ésta una circunstancia frecuente, como subraya su antiguo amigo el Marqués, cuando conoce su calidad: «Yo sé muy bien lo que pasa / un pretendiente en Madrid» (vv. 575-576). También ha pasado por esta experiencia sin resultados satisfactorios el Tristán de *Verdad*, quien antes de tener que servir, pretendió en Palacio: «Fui / pretendiente por mi mal» (vv. 368-369).

Por unas razones u otras se acudía a la capital. Pero éste era un lugar complejo. Teodora, en *Empeños*, habla del «confuso caos de Madrid» (vv. 1333-1334). En él los recién venidos corrían riesgos, como dice Clara a su sobrina Leonor en *Mudarse* (vv. 2310-2311). Por ello, era conveniente tener guía. En *Paredes,* el Duque pide que lo sean don Juan y don Mendo: «Al fin los dos sois el hilo; / la corte, el cretense monstruo» (vv. 848-849). Don Beltrán confía a Tristán que acompañe a su hijo don García en *Verdad* (vv. 11-15). En *Favores* se dice que el forastero necesita consejo (vv. 2049-2050).

Vivir aquí era una experiencia fuerte, que cambiaba el comportamiento de las personas: en esta última comedia, don García ataja los temores de su criado Hernando: «Nunca has mostrado flaqueza / sino en la corte» (vv. 1364-1365). Tristán le dice a don García en *Verdad* que la corte exige madurar, cerrar la mollera (vv. 871-872). Los forasteros corren peligro, incluso, porque pelean peor que los nacidos en Madrid, según se apunta en *Todo* (vv. 441-442).

Siempre, ayer como hoy, las capitales han estado a la última. Son las primeras en establecer modos y modas nuevos. Su dinamismo afectaba por fuera y por dentro. Vestuario, costumbres, moralidad se transformaban para asombro y censura de foráneos.

Los graciosos encuentran un gran filón en estos aspectos. En *Culpa*, Motín se está muriendo de ganas de murmurar sobre las cosas que ha

visto y, cuando tiene la oportunidad de hacerlo, dedica una tirada de versos jocosos a arremeter contra el calzado, las mangas, los sombreros, los rellenos, etc. (vv. 589-628). En *Verdad*, la incorporación de don García a la vida madrileña queda significada en el traje de moda que viste, cuyo cuello apanalado será objeto de burlas y censuras por parte de su criado Tristán y de él mismo (vv. 237-284)[46].

La corte es desarreglada en modo de vida. Lo proclama Hernando en *Favores*:

> Trasnochar, ir a dormir
> al amanecer, vivir
> de priesa, y morir de espacio,
> si el cielo no lo remedia. (vv. 1126-1130)

En el listado de novedades reseñadas por los personajes de estas siete comedias, ocupan un lugar significativo las que afectan al amor, como es lógico, dada su condición de móvil principal de la acción dramática. La concepción más liberal de las relaciones de pareja en la corte contrasta con el rigor tradicional aun vigente en otros lugares. En *Empeños*, Teodora exhorta a don Juan para que se acomode a los usos amorosos de la corte, y no exija extremos de fidelidad y exclusividad en su dama: «Pues en la corte estás, tu amor no sea / hidalgo puntüal de corta aldea» (vv. 1454-1455). En línea semejante está la réplica que en *Culpa* don Juan le hace a don Sebastián, que acaba de venir a Madrid, ante el rigor de sus planteamientos sobre las relaciones con la hermana de su amigo:

> Esas son caballerías
> de Amadís y Florisel,
> y se os luce, don Rodrigo,
> lo recién llegado bien,
> pues ignoráis que en la corte
> la competencia es cortés,
> permitido el galanteo
> y usado el dallo a entender. (vv. 1053-1060)

De nuevo el contraste se expresa con claridad rotunda en las palabras que el Marqués le dirige a su amigo forastero Octavio en *Mudarse*:

[46] A pesar de que la acción se enmarca en la Zamora del siglo x, en *No hay mal que por bien no venga* se encuentran también sustanciosos comentarios satíricos sobre la forma de vestir en el Madrid de Alarcón.

¿En Madrid os tiene amor
tan triste y desesperado?
¡Qué bien se ve que venís
al uso de Andalucía,
donde viven todavía
las finezas de Amadís!
Acá se ha visto mejor;
más a provecho se quiere,
no sólo nadie no muere,
pero ni enferma de amor. (vv. 313-320)

O en las de Mencía a Leonor, aconsejándola que acepte el cortejo de don García:

¿Para qué es la dilación?
¿De qué sirve resistir
a lo antiguo, sino asir
del copete la ocasión? (vv. 425-428)

La idea de que Madrid es proclive a las novedades y extravagancias, y relaja su moralidad en relación con las concepciones tradicionales, permite que en la misma comedia la recién llegada Leonor ironice ante las propuestas amorosas de don García, que es el galán de su tía Clara:

¿Por ventura, don García,
es uso en Madrid corriente
enamorar juntamente
a la sobrina y la tía? (vv. 229-232)

En *Paredes*, don Mendo intenta descalificar al Duque ante doña Ana, por su falta de acomodación a la corte:

¿Aún no ha llegado a la corte,
y ya en enredos se emplea?
¿O piensa que está en su aldea,
para que nada le importe
su grandeza o calidad
al necio rapaz conmigo,
para no darle el castigo? (vv. 1734-1740)

La oposición ciudad / aldea en estas comedias madrileñas casi siempre se expresa con planteamientos semejantes. No falta, sin embargo, algún reflejo en usos sociales concretos de la ya añeja valoración del

campo, del apartamiento del tráfago urbano, tan explotado en el renacimiento y reacomodado al desengaño barroco. En *Verdad*, don García busca salidas a su mentira de que lleva un mes en la corte, habiendo llegado el día anterior, y propone posibles explicaciones:

> Ya sabes tú que es grandeza
> esto de estar encubierto,
> o retirado en su aldea,
> o en su casa descansando. (vv. 832-835)

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. En *Favores*, el gracioso Hernando lo sabe perfectamente y hace con ello su chiste metaliterario e intencionado[47]:

> La sátira encaja aquí,
> mas no ha de haber cosa en mí
> de lacayo de comedia.
> ¡Cuál a la corte pusiera
> algún poeta, si el caso
> y el lacayo en este paso
> de la comedia tuviera! (vv. 1130-1136)

Esto no quita la posibilidad de que aflore el sello personal del dramaturgo, aunque sea por el especial énfasis puesto en algunos aspectos. Veremos a continuación más censuras explícitas —no se trata ahora de consignar las que el espectador o el crítico puedan deducir de la presencia o ausencia de determinados factores.

La mentira, el engaño, es el primer vicio reseñable, tanto por el papel que tiene en su obra más destacada, *Verdad*, como por su insistencia en otros lugares. En *Favores*, por ejemplo, encontramos una censura global en la boca de Hernando:

> Aquí todo es embeleco,
> todo engaño, todo ardid.

[47] En *Culpa*, el gracioso Motín dice que «muriera de podrido» si no murmura con alguien las cosas que ha visto en Madrid un forastero como él (v. 582-588).

Al que promete aquí menos,
y al que cumple más aquí,
el pronóstico de Cádiz
no se la gana a mentir. (vv. 2630-2634)[48]

«¡Qué presto has aprendido / el trato de Madrid, falso y fingido!»: así recrimina don García a su amada Leonor, que ha poco que ha llegado de Sevilla, en *Mudarse* (vv. 1469-1470). La corte es pródiga en lisonjeros, que engañan sobre sus méritos —le dice el Duque a Tello, en *Todo* (vv. 371-376).

Pero, por supuesto, es *Verdad* donde más insistentemente se trata este punto: aquí la mentira lo empapa todo, no es privativa del genial protagonista. Desde el principio, don Beltrán se encarga de enfatizar que la tacha de su hijo no es nada en comparación con la de la corte:

Casi me mueve a reír
ver cuán ignorante está
de la corte. ¿Luego acá
no hay quien le enseñe a mentir?
En la corte, aunque haya sido
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,
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,
que me voy a maldiciente. (vv. 181-196)[49]

A pesar de la aversión a la mentira que declara con palabras taxativas este «venerable» padre, no faltan otras que nos dejan ver meridianamente que su preocupación no es por el «ser» de su hijo sino

[48] Ya antes este mismo personaje había justificado la necesidad de combatir la falsedad con la cautela: «Que en la corte es menester / con este cuidado andar; / que nadie llega a besar / sin intento de morder (v. 369-372).

[49] En la primera versión aún resta más importancia a las mentiras de don García en relación con las de la corte (ver Vega, 1996, p. 166).

por el «parecer»: «que, ya que el mejor no sea, / no le noten por peor» (vv. 95-96). Su empeño es que nada impida que don García medre en la corte. Más adelante verá la urgencia de casarlo antes de que el defecto sea público. Es decir, pretende engañar él también, haciendo que alguien cargue con el problema, sin percatarse de ello. En *Verdad*, el mundo engañoso de la corte se subraya hasta en los mismos usos de vestir: Tristán y don García dedican los primeros momentos del encuentro de éste con las calles de Madrid a hablar de la capacidad de engaño que tienen los cuellos apanalados de moda (vv. 237-284).

En *Favores*, Hernando explica a su amo don García que para privar en Madrid es necesario el engaño y para amar, el dinero:

> Y el que alcanza, dice
> que ha de conservarse aquí
> Ganimedes con embuste,
> y con dinero Amadís. (vv. 2576-2579)

Efectivamente, al lado del engaño, aparece aquí otro de los aspectos sobre el que se fijan las críticas de estas comedias: el poder del dinero. El dinero «es hoy / la señal más verdadera» (vv. 2182-2183) —sentencia Camino en *Verdad*, al proponerlo como prueba de la sinceridad del amor que por Lucrecia aparenta profesar don García. A su vez, Hernando proclama, en *Favores*, que el dinero es el polo de la corte: «Bien sé que apunta al dinero / toda aguja cortesana» (vv. 394-395). Nada se le resiste: «Antes de desear / alcanza el rico en Madrid» (vv. 2588-2589)— es otra de las expresivas frases de este personaje. Ni el honor, como lamenta don Juan en *Paredes*: «¡Mal haya el vil interés, / por quien ni honor ni opinión / podemos asegurar!» (vv. 2616-2618). El dinero consigue hacer caballeros, dice también Hernando en *Favores*:

> 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. (vv. 325-332)

Encumbraba, pero también rebajaba. En Madrid, había quien lo estaba pasando mal dentro de los grupos sociales que protagonizan es-

tas piezas de capa y espada, donde no tienen cabida los sectores bajos. Al iniciarse *Todo,* conocemos las dificultades por las que pasa don Enrique en su condición de pretendiente; su fortuna ha mermado drásticamente y ya no puede «sustentar / los criados que solía»[50]. «Negocio que cada día —apostilla Tristán— sucede en este lugar» (vv. 5-8). Tello, el despedido, lamenta su situación y las dificultades de mejorar en la capital:

> ¿Qué poderoso señor
> para ello os ha de ayudar,
> si en Madrid se ha de alcanzar
> hasta el servir por favor? (vv. 65-68)

Más adelante confesará que aunque es noble, no tuvo otro remedio en la corte que ponerse a servir (vv. 335-336). La precariedad de la vida en ella obligaba a sortear las dificultades sin miramientos. Campana, el gracioso de *Empeños,* proclama como lema: «vivir y trampa adelante, / es en la corte refrán» (vv. 447-448).

La murmuración era otra de las actividades de los madrileños a la que se manifestaba especialmente sensible el dramaturgo. Beltrán satiriza sobre ella en *Paredes,* la comedia que más se ocupa de este aspecto:

> En Madrid estuve yo
> en corro de tal tijera,
> que la pegaba cualquiera
> al padre que lo engendró;
> y, si alguno se partía
> del corro, los que quedaban
> mucho peor de él hablaban
> que él de otros hablado había. (vv. 1110-1117)

Diversos personajes de las comedias que analizamos sienten su presión. Es el caso del Duque, en *Todo,* quien decide acallar los rumores surgidos en Madrid por su ausencia regresando de Alcalá y dejándose ver en los «públicos lugares» (vv. 1173-1182). Más testimonios pueden verse en *Culpa* (v. 1914), *Empeños* (vv. 1408, 2188, 2683) y *Mudarse* (v. 2173).

[50] El dinero es imprescindible para pretender, y no sólo para resistir la espera. En *El semejante a sí mismo,* don Juan habla con Celio de su primo: «En Madrid pretende oficios. / CELIO: ¿Con dineros? DON JUAN: Con servicios. / CELIO: Dios le dé paciencia. / DON JUAN: Amén» (v. 1996-98).

Un apartado particular dentro del panorama crítico sobre la capital lo ocupan sus mujeres. En las comedias que analizamos, la crítica misógina se desgrana en las habituales imputaciones[51]: su dureza en aceptar las pretensiones o, al contrario, su facilidad[52], su inconstancia, su amor al dinero. Sin duda, es este último defecto el atribuido con más insistencia a las moradoras de la capital. Así se destaca en el colofón de los conocidos comentarios que, en *Verdad*, hace Tristán a don García sobre las correspondencias astrales de distintos tipos de mujeres[53], donde entrevera motivos sexuales y económicos:

> Y, así, sin fiar en ellas,
> lleva un presupuesto solo,
> y es que el dinero es el polo
> de todas estas estrellas. (vv. 293-364)

La pedigüeñería es la característica que Hernando, el gracioso de *Favores*, resalta de las mujeres en primer lugar: «Diestras pudiera decir / en la herida del pedir; / que es su primera intención» (vv. 22-24). Lo que repetirá más adelante el mismo personaje a Anarda y Julia:

> ¿Para pedirme, decid,
> sólo me llamáis las dos?

[51] De las principales pasa revista en un curioso pasaje de *Todo*: Tristán irrumpe en una encendida, e inusitada, alabanza de las mujeres (v. 2231-2316), que se remata con una justificación de dichos defectos, de los que serían culpables los hombres (v. 2289-2316).

[52] Es a este último aspecto al que más vueltas da el dramaturgo. La «liviandad» a la hora de manifestar su amor las féminas es su obsesión, a juzgar por las veces que lo trata. Rara es la comedia en que las mujeres no rechazan algo por no parecer livianas (*Mudarse*, v. 429-436; *Verdad*, v. 919; *La manganilla de Melilla*, v. 1448-1451) o se las acusa de ello (*Culpa*, v. 1551-1554; *El semejante a sí mismo*, v. 1405). A este afán no le faltan implicaciones «literarias»: tanto en *Empeños* (v. 229-240, 1432-1443, 2211-2221) como en *Paredes* (v. 2353-2376), Alarcón argumenta explícitamente en contra de algunos poetas que presentan mujeres «arrojadas» en sus obras. En la comedia citada en segundo lugar, puede reconocerse a Lope de Vega como uno de ellos, ya que se aduce como testimonio de tal proceder a unas Infantas de León (v. 2362), que, sin duda, hay que identificar con las de *Los donaires de Matico*.

[53] También Motín, el gracioso de *Culpa*, ha tenido quien le asesore sobre unas cuantas mujeres concretas, a diferencia del caso anterior que se trataba de tipos (v. 1233-1256).

Animosas sois, por Dios,
las mujeres de Madrid. (vv. 337-340)[54]

Uno de sus territorios preferidos de actuación es la calle Mayor, tal como lo señala Redondo en *Mudarse*. En ella

hay arpías rapantes,
que apenas un hombre ha hablado,
cuando ya lo han condenado
a tocas cintas y guantes. (vv. 481-484)

También *Todo* reincide en esta idea[55], por medio de Marcelo, a quien el Duque ha pedido que le distraiga contándole lo que hizo esa tarde:

Yo, señor,
salí a la calle Mayor,
Sierra Morena en Madrid,
pues allí roban a tantos
mil damas ricos despojos,
llevando armas en los ojos
y máscaras en los mantos. (vv. 752-758)

Las mujeres piden —nos dice también Beltrán en *Paredes*. Aunque, acto seguido, apostilla que en la ciudad piden todos:

¿Es el azar encontrar
una mujer pedigüeña?
Si ese temes, en tu vida
en poblado vivirás,
porque, ¿dónde encontrarás
hombre o mujer que no pida? (vv. 742-749)

En Madrid no podían faltar las comedias[56]. Asistir al teatro es una de las primeras cosas que hace Motín cuando llega a la corte, en *Culpa*. A través suyo, aprovecha Alarcón para tratar ingeniosamente de algunos de los elementos que componen el corral, con especial atención

[54] De nuevo insiste en este aspecto en los v. 2584-2591.

[55] Al comienzo de la obra, Tello no se atreve a cortejar a Leonor y Celia, que han llegado al Prado, porque no tiene nada qué dar (v. 75).

[56] De las menciones metateatrales de nuestro poeta se ha ocupado recientemente Díez Borque, 1997.

a la cazuela de las mujeres —«aparador» la llama[57]— y a los mosqueteros (vv. 1229-1276).

También al teatro ha ido Fabio en *Todo*, quien se detiene en comentar al Duque la costumbre, al parecer recién introducida, de silbar las obras (vv. 787-806)[58]. Se resuelve el pasaje con halagos para el público madrileño —«sabio, recto y agudo» (v. 804)—, destinatario primero de esta comedia y de las demás, con quien Ruiz de Alarcón compartió teatro y vida.

[57] No he visto registrado este uso metafórico, si no es en el propio Alarcón, que lo emplea en *La cueva de Salamanca* (v. 1008 y 1010), donde se justifica y desarrolla con detenimiento. Lo que puede indicar que esta comedia es anterior.

[58] Los otros tres lugares metateatrales de las comedias analizadas no implican de igual manera a los personajes y a la acción, aunque sea referida. Consisten en críticas sobre determinados aspectos de la práctica dramática, traídas por los pelos al tratar de asuntos de distinta clase. *Empeños* alude a la presentación de mujeres de conducta poco decorosa (v. 1432-1443). En *Mudarse*, Redondo señala la falta de relación entre la calidad de las obras y su éxito. Contrasentido que aún resalta más en la gran aceptación de los títeres durante la cuaresma (v. 505-532). *Paredes* trata sobre los poetas que se repiten en sus obras (v. 1180-1197).

Bibliografía citada

ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

BRIOSO SANTOS, Héctor, «Vélez de Guevara y la sátira barroca: el tema de los encochados», en Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, pp. 227-236.

BRUERTON, Courtney, «*La culpa busca la pena*, comedia de Ruiz de Alarcón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 3-4, 1953, pp. 439-448.

CHAUCHADIS, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 8), 1997.

COTARELO, Emilio, «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Ayuntamiento de Madrid*, II-8, 1925, pp. 461-470.

DÍEZ BORQUE, José María, «Ideas sobre teatro en la obra de Juan Ruiz de Alarcón», en Serafín González y Lilian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 38-60.

FRADEJAS LEBRERO, José, «Don Juan Ruiz de Alarcón: un novohispano en Madrid», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 22, 1993, pp. 25-47.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro y CASTRO LEAL, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1943.

KING, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989.

PELLICER DE TOVAR, José, «Idea de la comedia de Castilla», en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1972, pp. 263-272.

RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Editorial Castalia, 1994.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 20), 1852.

— *Teatro*, ed. de Alfonso Reyes, 2ª ed., Madrid, Ediciones de La Lectura, 1923.

— *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. de Agustín Millares Carlo, 3 vols., México, FCE, 1957-1968.

— *Comedias*, ed. de Margit Frenk, Caracas, Biblioteca Ayacuho, 1982.

— *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, ed. de Juan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986.

VEGA, Germán, «Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana», en *Homenaje a Othón Arróniz. Literatura Mexicana*, IV-2, 1993, pp. 363-394.

— «Alarcón y los propósitos de la enmienda textual», en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español). Murcia, octubre 1994*, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 151-172.