A-4110

ANTONIO CASTRO LEAL

JUAN RUIZ DE ALARCON

SU VIDA Y SU OBRA

CUADERNOS
AMERICANOS

ANTONIO CASTRO LEAL

escritor mexicano conocido por sus estudios de crítica literaria y sus ensayos dispersos en las mejores revistas de lengua española, profesor de Literatura Mexicana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México (cátedra que ocupó ya en 1914, apenas bachiller, en la antigua Escuela de Altos Estudios), y director de la *Revista de literatura mexicana,*—publica ahora su primer libro.

JUAN RUIZ DE ALARCON,
SU VIDA Y SU OBRA

viene a sustituir definitivamente la famosa monografía de Luis Fernández-Guerra y lleva la investigación y la crítica alarconiana más allá del punto en que las dejaron Hartzenbusch, Menéndez y Pelayo, Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Antonio Castro Leal, "ciudadano de toda la literatura", presenta en un "estilo ágil que nunca pierde la gracia ni se aparta de la necesidad", la biografía más completa de Alarcón y el estudio más amplio, concienzudo y fino que se haya hecho hasta ahora del comediógrafo mexicano que, con Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, forma la más brillante constelación del teatro clásico español.

Antonio Castro Leal dictó en 1939 la serie de conferencias con que la Secretaría de Educación Pública de México conmemoró el tercer centenario de la muerte de Alarcón. A él se debe asimismo la magnífica presentación de *La verdad sospechosa* en la temporada inaugural del Palacio de Bellas Artes (1934), del que fué el primer director.

Este libro ofrece todo el aparato crítico e informativo que pueda desear el erudito, y al mismo tiempo una visión limpia, directa e inteligente que contentará al lector que, indiferente a los problemas de erudición, busca en los clásicos su sentido universal y humano.

Printed in Mexico.

JUAN RUIZ DE ALARCON

SU VIDA Y SU OBRA

DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA.
(México, 1581? - Madrid, 4 de agosto de 1639).

Dibujo de Carlos Orozco Romero.

ANTONIO CASTRO LEAL

JUAN RUIZ DE ALARCON

SU VIDA Y SU OBRA

Presentación de

ALFONSO REYES

In nature there's no blemish but the mind;
None can be call'd deformed but the unkind...

SHAKESPEARE

... pour les auteurs morts, lisez, lisez lentement, laissez-vous faire, ils finiront par se dessiner avec leurs propres paroles.

SAINTE-BEUVE

EDICIONES
CUADERNOS AMERICANOS

2

MEXICO 1943

Todos los derechos de propiedad asegurados conforme a la Ley.

COPYRIGHT, 1943, BY
CUADERNOS AMERICANOS

IMPRESO Y HECHO EN MEXICO
PRINTED AND MADE IN MEXICO

INDICE

Págs.

Dedicatoria 7

Presentación, de Alfonso Reyes 9

CAPÍTULO I. La vida de Alarcón 15

CAPÍTULO II. El teatro en tiempo de Alarcón . . 55

CAPÍTULO III. Las comedias de Alarcón 71

La culpa busca la pena y el agravio la venganza . . . 76

Quien mal anda en mal acaba 80

El desdichado en fingir 83

La manganilla de Melilla 88

La cueva de Salamanca 92

El semejante a sí mismo 96

La industria y la suerte 101

Todo es ventura 105

Los favores del mundo 111

El Anticristo 116

Los empeños de un engaño 120

Las paredes oyen 124

Mudarse por mejorarse 129

La verdad sospechosa 134

La prueba de las promesas 140

Págs.

Ganar amigos 145
El dueño de las estrellas 150
La amistad castigada 154
Los pechos privilegiados 158
El tejedor de Segovia (1ª parte) 163
El tejedor de Segovia (2ª parte) 166
La crueldad por el honor 170
Siempre ayuda la verdad 176
El examen de maridos 181
No hay mal que por bien no venga 186

CAPÍTULO IV. Alarcón, su espíritu y su arte . . . 193

Notas 213

Apéndices

I Documento 54. Poder de Don Juan de Alarcón a Don Diego de Castroverde 227
II Lista de documentos relativos a Alarcón 229
III Bibliografía general 244

Indice de ilustraciones 267

A mi padre

Don Antonio Castro Sandoval

PRESENTACION

TIENE ESTE LIBRO un doble valor, de erudición y de crítica. Recoge y organiza por una parte las nuevas aportaciones documentales sobre la persona y la obra de Alarcón. Por otra parte, da un paso más en la estimación de sus comedias.

Al reacomodar los datos, depura y corrige, recorta las pestañas sobrantes, abre nuevas posibilidades y sugestiones. Esta reacomodación, como toda síntesis verdadera, es trascendente y significa un nuevo planteo. Se aprecian, en ella, el tino y la sobriedad, la disciplina siempre. Se afirma lo cierto y no se disimula lo incierto con rellenos y disgresiones ociosas sobre el fondo del paisaje, que poco aprovechan al trazo del retrato. Se insinúa, con cuerdo matiz, lo probable. En tal sentido, la erudición alarconiana alcanza aquí su madurez. Hoy por hoy, con los elementos que poseemos, no se puede ir más allá.

En la estimación de la obra, de que naturalmente resulta una apreciación sobre el autor, este libro revela un sentido crítico singular y nada frecuente. Los viejos temas, que parecían definitivamente conquistados —el mexicanismo, el moralismo, etc.—, comenzaban ya a estereotiparse, a convertirse en lugares comunes para los manuales

de historia literaria: lo peor que puede acontecer a la crítica. Ahora se los vivifica con nueva sangre, se los sitúa en nueva perspectiva que parece devolverles su movimiento. Una iluminación diferente, pero no buscada con el esfuerzo paradójico, sino con la sinceridad, con la verdad literaria, destaca los rasgos de Alarcón en un equilibrio vital que dista mucho de aquel acartonamiento ya amenazador para la figura del comediógrafo mexicano. No se había calado tan hondo en esta exégesis desde los días, ya lejanos, en que Pedro Henríquez Ureña descolgó el retrato tradicional para limpiarlo del polvo de los museos. El universalismo de Castro Leal —ciudadano de toda la literatura— es la mejor garantía de su éxito en la interpretación de lo nacional y lo particular.

Esto, por cuanto al fondo. Castro Leal no necesita que hablemos de su prosa a los lectores que lo conocen. Y los que lo ignoran, muy pronto van a conocer este estilo ceñido y ágil, que nunca pierde la gracia ni se aparta de la necesidad; este estilo que, siendo todo justicia, es también encanto, por donde recuerda las condiciones del epigrama en el sentido más clásico del concepto.

Acostumbrados desde la primera juventud a la cercanía de Castro Leal, cuando él tenía la paciencia de acompañar los titubeos de cierta cátedra incipiente, reivindicamos el derecho de considerar este libro, no con fría objetividad —aunque nada perdería con ello— sino tam-

bién con orgullo y simpatía amistosa. Nadie ha demostrado que el entendimiento y la afición estén reñidos: al contrario. Tentados un día por el afán de contribuir en algún modo a restaurar la memoria y a exprimir la enseñanza del comediógrafo mexicano, emprendimos hace años alguna escaramuza. Pero, en punto a crítica alarconiana, ha tiempo que hemos dejado la pluma en la espetera, y hoy saludamos, con alegría, al que nos completa y corrige. La continuidad del descubrimiento —ninguno está acabado— sigue siendo, entre los desastres del mundo, como en aquel instante remoto en que sentimos brotar la fuente de nuestras vocaciones, lo que más nos estimula a vivir.

Alarcón, maestro de la cortesía, a quien la suerte parece haber querido desposeer de todo atractivo que no fuera el del solo espíritu, es la primera voz mexicana que se oye en el mundo y merece la categoría de símbolo inspirador. Un buen libro sobre Alarcón no sólo es un acierto literario. Tiene mucho de servicio público.—Disculpe el impaciente lector que lo hayamos detenido tanto en la puerta.

México, marzo de 1943.

ALFONSO REYES

CAPITULO I

LA VIDA DE ALARCON

MUY POCO se sabe de la vida privada de Alarcón. Los numerosos documentos que de él conocemos son las huellas que tuvo que dejar en los archivos públicos, universitarios y notariales un hombre que disfrutó de una pensión escolar, que obtuvo grados académicos, que cruzó tres veces el Atlántico, que litigó, que solicitó y obtuvo puestos públicos, que negoció por cuenta propia y ajena, y que, finalmente, dispuso de sus bienes al morir. De las relaciones con sus padres nada sabemos. A su hija la menciona una sola vez: en su testamento. De sus amigos en España y en México apenas se tiene noticia. No poseemos de él ningún documento íntimo, ni siquiera una carta personal. De su obra no dijo otra cosa que lo que contienen los prólogos de los dos volúmenes que publicó. Su colaboración con Tirso de Molina es un misterio. De su vida literaria en México no se tiene la más leve información, y de su vida literaria en España casi no quedan más que mordaces epigramas sobre su carácter y aspecto físico.

En la Nueva España pasó por la Universidad y, más rápidamente, por la Audiencia. Estudia en Salamanca; vaga como una sombra en Sevilla; en Madrid, cuyo medio literario era famoso por su ferocidad, parece haberse encerrado en un círculo íntimo donde amigos y conocidos lo verían con deferencia y, acaso, con cariño y admiración.

La forma en que responde a algunos de los desenfadados ataques de los mejores ingenios del tiempo, revela nobleza de espíritu y aun cierta conmiseración por sus agresores. Al fin se refugia en el Consejo de Indias y muere casi inadvertido. Desde entonces quedó sepultado bajo un cúmulo de documentos insustanciales que no revelan nada sobre su personalidad. Quien quiera conocerlo tiene que buscarlo en sus obras: ahí está, invisible en medio de sus personajes, hablando por boca de unos y de otros, viviendo con donaire lo mejor de su vida y de su filosofía en las nobles y regocijadas escenas de sus comedias.

Fueron sus padres hidalgos de solar conocido, como tantos pobladores de la Nueva España. El se llamaba Pedro Ruiz de Alarcón y sus progenitores fueron vecinos de Albaladejo, en Cuenca; era fama que descendía de la rama de los Alarcones a la que perteneció don Hernando de Alarcón, Marqués de Valsiciliana, custodio del rey de Francia Francisco I en la ciudadela de Pizzighettone, después del desastre de Pavía. En la segunda mitad del siglo XVI abundan entre los Alarcones los hidalgos pobres pero celosos de su calidad y prerrogativas, sobre todo en las villas y pueblos de lo que es ahora la provincia de Cuenca: la ciudad de Cuenca, Buenache, Villalgordo, Talayuelas, Alarcón, Cerbera, Hinojosa, Alcañabate, Alberca y Albaladejo. Su reputación de hidalguía, según los testimonios en que se fundó una ejecutoria litigada por Roque de Alarcón (1560), no la adquirieron "por haber sido ni ser caballeros armados, ni por haber tenido ningún privilegio de caballería, ni por haber sido criados ni allegados de ningún señor ni persona poderosa, ni por haber sido ma-

yordomos de iglesias ni monasterios, ni por haber sido alcaides de ningún castillo ni casa fuerte, ni por haber sido tan pobres ni menesterosos que no hayan tenido bienes de que pechar, ni por haber sido tan ricos y poderosos que no los hayan osado empadronar, ni por otra causa ni razón alguna sino solamente por haber sido y ser tales hijosdalgo notorios y haber estado y estar en tal posesión y reputación".

La madre de Alarcón, doña Leonor de Mendoza, era hija de Hernando de Mendoza (a quien también se le nombra Hernando Hernández de Cazalla) y de María de Mendoza, que estaban radicados en el mineral de Tasco desde antes de 1572. ¿Será ésta la doña María de Mendoza que, en la información de los conquistadores y primeros pobladores hecha entre 1540 y 1550, declaraba ser soltera e hija legítima de un Alonso de Mendoza, que vino a la Nueva España con Pánfilo de Narváez, estuvo en el sitio de Tenochtitlán, fué enviado a España por Cortés y a su regreso murió dejándola pobre "porque nunca fué remunerado más de un corregimiento, y que en el dicho viaje gastó cuanto tenía"? Doña Leonor de Mendoza fué tenida siempre por "mujer noble y principal" y es posible que estuviera emparentada con la ilustre familia de los Mendoza. No hay datos, sin embargo, de que ninguno de los padres de nuestro poeta haya sido reconocido por las familias que heredaron los títulos de las casas de Mendoza y Alarcón y que desde lejos daban cierto reflejo de grandeza a su numerosa e ignorada parentela.

Su matrimonio se celebró en el Sagrario de la Catedral metropolitana de México, el 9 de marzo de 1572. Que los

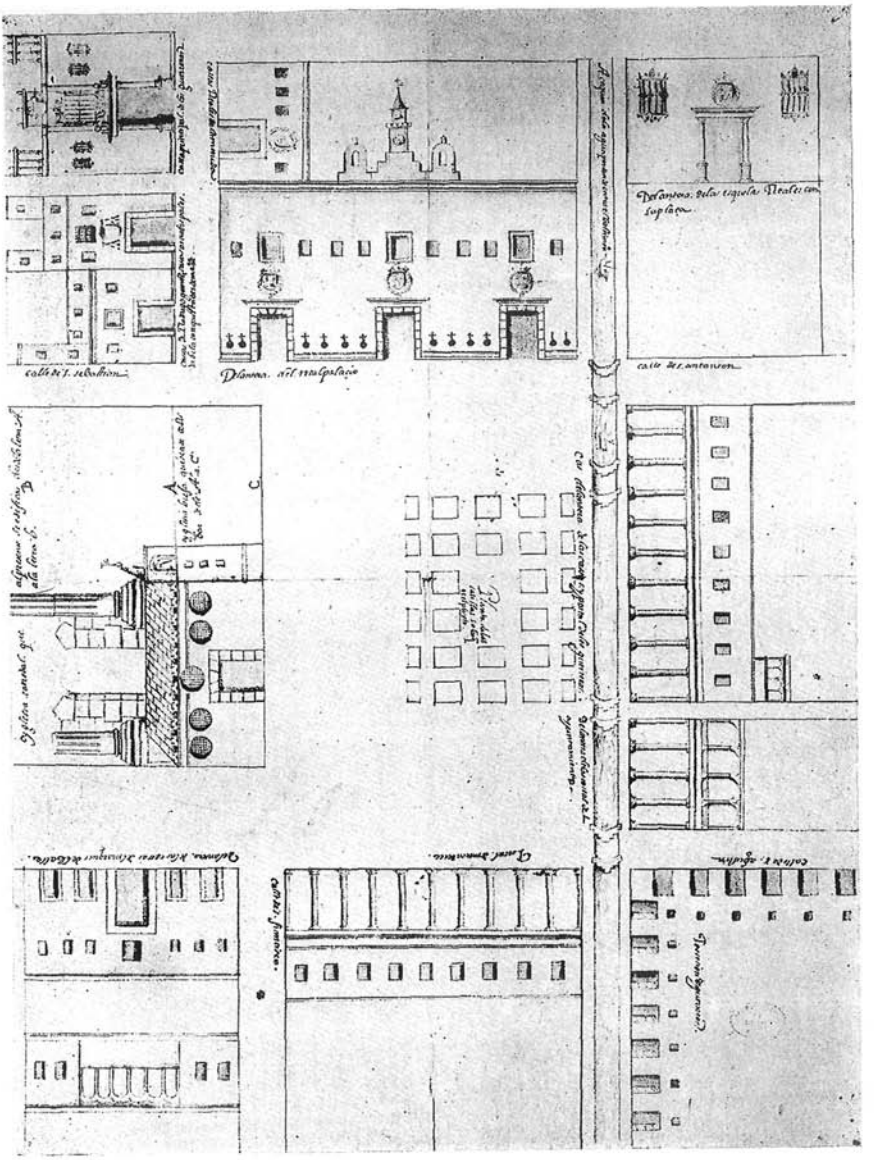
cónyuges eran, por lo menos, personas bien relacionadas lo prueba la calidad de los cuatro testigos que presentaron. Uno de ellos fué el ilustre doctor don Luis de Villanueva, Oidor de la Real Audiencia desde los tiempos del virrey don Luis de Velasco y Alarcón, a cuya muerte (31 de julio de 1564) participó en el gobierno de la Nueva España, así como en otras ocasiones en que la Audiencia suplió al virrey (de abril al 5 de noviembre de 1568, cuando toma posesión don Martín Enríquez de Almanza, y del 19 de junio de 1583, en que muere el Conde de la Coruña, al 25 de septiembre de 1584, en que se hizo cargo del gobierno el arzobispo e inquisidor don Pedro Moya de Contreras). El doctor Villanueva tuvo en su esposa doña Beatriz Zapata una hija que llevó el nombre de María de Alarcón Zapata, lo que podría dar pie para pensar que el padre de nuestro poeta estaba emparentado con dicho Oidor. Asistieron también como testigos don Francisco de Velasco y don Luis de Velasco y Castilla, medio hermano aquél e hijo éste del segundo virrey de la Nueva España, que gobernó de 1551 a 1564. Don Luis de Velasco y Castilla, que estaba entonces radicado en México, fué después dos veces virrey de la Nueva España y siete años virrey del Perú y, en 1611, partió a España a ocupar la presidencia del Consejo de Indias. En la familia de los Velasco ocurren también los apellidos Alarcón y Mendoza. La madre de don Luis de Velasco, el primero, fué doña Ana de Alarcón, y la de don Luis de Velasco, el segundo, doña Ana de Castilla y Mendoza. Este último casó con doña María de Ircio y Mendoza, sobrina del primer virrey de la Nueva España don Antonio de Men-

doza, hermano, como se sabe, de don Diego Hurtado de Mendoza, autor de la *Guerra de Granada,* y de la famosa doña María de Padilla. El cuarto testigo fué Alonso de Villaseca, fundador del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y uno de los hombres más ricos de la Nueva España en el siglo XVI, "el más opulento ciudadano de México", lo llama el Padre Alegre. Poseía extensas haciendas de labor y de ganado, fincas urbanas y valiosas minas; ayudó al gobierno virreinal manteniendo a sus expensas una milicia de doscientos caballeros, armada de todas armas. Fué hombre generoso e intratable: se cuenta que después de despedir con dureza a los padres jesuítas que solicitaban su cooperación para fundar el colegio citado, les envió cuatro mulas cargadas con veinticuatro mil pesos, y acabó por darles más de ciento cuarenta mil. Además de las numerosas limosnas que hizo en la Nueva España, regaló cuarenta mil pesos a los Santos Lugares de Jerusalén, cincuenta mil al Papa Pío V para San Pedro de Roma, y sesenta mil al Gran Maestre de San Juan para reparar los daños causados por los turcos en el sitio de Malta.

Después de su matrimonio la pareja regresó a Tasco, en donde estaban establecidos tanto los padres de doña Leonor como el mismo Pedro, que fué, según se dice en un informe del Consejo de Indias (1º de julio de 1625), "uno de los mineros de las de Taxco, de que resultó aumento a la Real Hacienda". En esta población nacen, por lo menos, sus dos primeros hijos: Pedro, entre 1573 y 1575, y Gaspar, poco después. Las minas de Tasco se descubrieron a fines de 1532 y, según la relación que hizo en 1581 Pedro de Ledesma, Alcalde mayor de ellas, "poco a poco se fueron

poblando hasta haber mucha gente, trato e comercio en ellas". Pero después de un período de bonanza, "como las minas y metales han ido perdiendo la ley, se han ido despoblando, de suerte que de presente no hay más de cuarenta y siete mineros y como setenta personas, tratantes y oficiales, y otras personas que residen en ellas, sin los mayordomos y otros criados de haciendas y hombres, que hay poca noticia de ellos". Es seguro que antes de la decadencia de ese mineral, los padres de Alarcón se trasladaron a México, porque en esta ciudad nace, a fines de 1580 o principios de 1581, nuestro poeta y, posteriormente, sus hermanos Hernando y García.

En 1592 Pedro ingresa a la Universidad de México; Gaspar en 1594; Hernando en 1597, y García, acaso el menor de todos, en 1598. No se conserva la matrícula de Juan. Es probable que éste haya ingresado al mismo tiempo o poco después que Gaspar, a quien sirve de testigo en la comprobación de asistencia a clases. Por las constancias universitarias se sabe que nuestro poeta hizo, de principios de junio de 1596 al 8 de agosto de 1598, los tres cursos de Cánones; que el cuarto lo concluyó el 5 de mayo de 1599, y que del quinto ganó, en las cátedras de Prima e Instituta, cinco meses y veintisiete días del 18 de octubre de 1599 al 15 de abril de 1600. En este año y ya a punto de obtener su bachillerato en Cánones, parte Alarcón a terminar sus estudios en la Universidad de Salamanca. Si su familia carecía de recursos ¿cómo pudo enviarlo a España? Creo que su viaje se debió al patronato que había fundado al morir el Veinticuatro de Sevilla Gaspar



MÉXICO. - PLAZA MAYOR EN 1596.

En la parte superior a la derecha la Universidad
donde Alarcón estudiaba entonces.

Plano coetáneo, del Archivo de Indias, de Sevilla.

Ruiz de Montoya para sustento de estudiantes y obras pías, que concedía a sus parientes pobres una pensión para estudiar en la Universidad de Salamanca. Se desconocen los términos del patronato, pero es posible que sólo un miembro de cada familia emparentada tuviera derecho a dicha pensión. ¿Por qué se escoge a Juan para gozar de tal beneficio cuando cualquiera de los cinco hermanos estaba en edad de aprovecharlo? Lo ignoramos. Juan era corcovado de pecho y espalda, y no es difícil que para ayudarle a contrarrestar la fatal influencia de esta deformidad, toda la familia haya estado de acuerdo en que el beneficiario de la providencial generosidad de Ruiz de Montoya debía de ser nuestro poeta.

Sale para España en la flota de Juan Gutiérrez de Garibay y, a mediados de agosto de 1600, llega a Sevilla. Dos meses después, el 18 de octubre, se matricula en la Universidad de Salamanca en el quinto curso de Cánones; el 25 del mismo mes se le concede el grado de bachiller en Derecho Canónico y entra a estudiar el bachillerato en Derecho Civil, que obtiene dos años más tarde, el 3 de diciembre de 1602. El 24 de octubre de 1604 aparece todavía su nombre en las matrículas de Salamanca para la licenciatura en Leyes. La pensión que recibió Alarcón del Patronato Ruiz de Montoya ascendía a 1,650 reales al año, y aunque sólo hay comprobantes de que se le entregaron las de 1601 y 1602, es seguro que recibió la correspondiente a los últimos meses de 1600 y, acaso también, las de 1603 y 1604. Según las constituciones de la Universidad de Salamanca los estudios de Alarcón, tomando en cuenta la fecha de

su ingreso y los cursos que seguía, debían de terminar el 24 de junio de 1605. A pesar de haber hecho los cursos necesarios, Alarcón no obtuvo en Salamanca su licenciatura en ninguno de los dos derechos. Es posible que, como afirma Fernández-Guerra, nuestro poeta no haya querido o no haya podido hacer los gastos que a todo estudiante imponía la graduación de licenciado y que en Salamanca comprendían, además de los derechos universitarios y la cena a todos los concurrentes al acto, propinas al maestrescuela, padrino, examinadores, bedeles, maestro de ceremonias y hasta a los músicos y los campaneros de la Catedral.

De su vida en Salamanca casi nada se sabe. Bricián Díaz Cruzate, compañero suyo en los bancos universitarios, declara en la información testimonial que rindió ante la Universidad de México el 19 de febrero de 1609, que Alarcón "ha sido continuo pasante, estudioso, cuidadoso, diligente e inteligente, y que para el dicho efecto ha tenido los libros necesarios". Y aunque ésta parece una fórmula usual en tales informaciones, en el caso de Alarcón no es difícil adivinar que coincidía con la verdad. Que nuestro poeta compartió la existencia alegre de los estudiantes de Salamanca lo hace creer, no sólo su carácter regocijado y travieso, sino el gusto con que celebra en una de sus primeras comedias —*La cueva de Salamanca*— las bromas y los desórdenes estudiantiles. Esta misma obra expresa el orgullo que sentía de haber pasado por las aulas de esa "celebrada Atenas", cuyos sabios doctores son "luz del mundo, honor de España". Y como bachiller por tan ilustre Universidad se vanagloria, porque

los bachilleres aquí
en todas partes lo son,
que es desta escuela exención.

Su afición a las letras, nacida seguramente en México, antes de los veinte años, debe de haberse afirmado en Salamanca, en donde empezó a escribir sus primeros ensayos dramáticos que conocemos.

Para un bachiller en ambos derechos, Salamanca ofrecía pocos negocios y abundantísima competencia. Una vez decidido a no seguir estudiando, Alarcón abandona esa ciudad, no sabemos si a fines de 1604 o durante 1605, año en el que ya no figura en las matrículas de la Universidad. Hay testimonio de que a principios de 1606 se encontraba ya en Sevilla. En este lugar la curia eclesiástica, la Audiencia y la Casa de Contratación brindaban oportunidades a un canonista y legista, aunque, como era el caso de Alarcón, no se hubiera licenciado. La práctica del tiempo permitía a los bachilleres ejercer como abogados. Por otra parte, los parientes y amigos que vivían en América o que habían vuelto a España, podrían encargarle algunos negocios. Además, y esto era sin duda lo más importante, en Sevilla se encontraba un pariente de Alarcón, el Padre Diego Ruiz de Montoya, "bien conocido por sus doctísimos escritos y más por la opinión de religiosísima vida, ciencia y santidad que le granjearon tanto crédito en Sevilla, que vino a ser el oráculo de aquella ilustrísima ciudad, donde ninguna cosa de importancia se resolvía sin su consejo, y raras veces dejó de ejecutarse lo que él juzgó, aunque sintiesen y diligenciasen personajes de alto porte y de suma autoridad", —según dice el Doctor Fran-

cisco Jarque en su *Vida prodigiosa del Venerable Padre Antonio Ruiz de Montoya* (Zaragoza, 1662). Este, también pariente de Alarcón, nació y murió en Lima (1585-1652), dedicó su vida a la evangelización de los indios del Perú y del Paraguay y dejó un *Tesoro de la lengua guaraní.* Aunque nada sabemos de las relaciones de Alarcón con el Padre Diego Ruiz de Montoya, es indudable que su parentesco con tan influyente personaje le ayudó en el ejercicio de su profesión mientras permaneció en Sevilla y hasta es posible que le haya permitido entrar en círculos sociales y literarios de difícil acceso para un indiano desconocido y pobre.

El 4 de julio de 1606, día de San Lorenzo, se celebró en San Juan de Alfarache, cerca de Sevilla, una fiesta con certamen poético, comedia y torneo. La presidió el Veinticuatro Diego de Colindres; actuó como secretario Miguel de Cervantes; como fiscal, Alarcón, y como mantenedor Jiménez de Enciso. Fué un día de burlas y regocijo. Se sirvió el desayuno a las diez de la mañana. A las dos de la tarde se dió lectura a los versos del certamen: doce composiciones jocosas sobre diversos temas. Alarcón escribió cuatro décimas conceptuosas *Consolando a una dama que le sudaban las manos.* A las tres se comió en el suelo, a la usanza morisca. Al fin de la comida llegaron barcos con damas de Sevilla y se presentó una farsa de *Perseo y Andrómeda.* A las cinco y media principió el torneo. Los justadores llevaban nombres ridículos. Alarcón lucía el de *Don Floripondio Talludo, Príncipe de Chunga.* Salió en un caballo de cartón, con un escudero vestido de perro y la leyenda: *Así es mi dicha.* Ganó en el torneo

unos guantes, que ofreció a una dama tapada. Después de la distribución de los premios volvieron todos a Sevilla. La carta anónima que hace relación de esta fiesta insiste en que Alarcón actuó en ella con ingenio, vivacidad e inagotable buen humor.

Sin pecar de imaginativos podemos suponer que Alarcón frecuentaba con gusto los teatros de Sevilla. Además de los famosos "corrales" de *Don Juan* y *Doña Elvira*, funcionaban en ese lugar otros menos importantes. En todos ellos acabaría de familiarizarse con el nuevo estilo de comedia que había puesto de moda Lope de Vega. Sus largos ocios los emplearía en seguir escribiendo. A los años de Sevilla pertenecen algunas de sus primeras comedias. Esta ciudad que, después de Salamanca, era la que mejor conocía de España, ofrecía en su vida agitada y llena de encuentros y sorpresas, de gentes que partían y que llegaban, y de súbitos cambios de fortuna, un escenario apropiado y hasta un fondo de realidad para los complicados enredos que eran entonces la principal atracción del teatro en boga. El ambiente sevillano, en aquel tiempo tan influído por el comercio y los negocios, en el que la riqueza era un título respetado, no le agrada del todo y acaba por orillarlo a oponer, como lo hace en *La industria y la suerte,* la nobleza de la sangre y del espíritu al dinero.

En los primeros meses de 1607 Alarcón se dispone a volver a la Nueva España. ¿Algún cambio en la administración virreinal había modificado la situación de su familia? ¿Se había convencido de que era inútil esperar alguna granjería en Sevilla? No lo sabemos. El 25 de mayo solicita a la Real Audiencia que se le reciba la información

necesaria para regresar a su patria, y pocos días después otorga un poder para que recojan un legado de cuatrocientos reales que, para aviarlo a las Indias, le hizo un Alvaro Rodríguez de Figueroa, vecino que fué de Jerez de la Frontera. Los testimonios que ofrece Alarcón abundan en las fórmulas acostumbradas en tales documentos; pero, además de abonar las virtudes y buenas prendas del solicitante, nos dan algunos datos curiosos. Pedro Bravo Laguna dice que cuando Alarcón llegó a Sevilla, en 1600, se alojó en su casa, que es barbitaheño y de mediana estatura. Juan de la Torre Ayala declara que es "de pequeño cuerpo" y que tiene "una señal de herida sobre el dedo pulgar en la mano derecha". Estos dos testigos y el doctor don Francisco Durán, vecino de la Puebla de los Angeles que se encontraba entonces en Sevilla, afirman que Alarcón tenía entonces veinte y seis años de edad, que se había graduado en Salamanca y que en la Nueva España tenía sus padres y casa. Antes de que se le concediera el permiso para embarcarse, don Fray Pedro de Godínez Maldonado, Obispo de Nueva Cáceres en Filipinas, lo nombra (¿por recomendación del Padre Diego Ruiz de Montoya?) criado suyo "para poderlo llevar a las Indias". En esta forma, Alarcón se ahorraba el pago del pasaje. Pero la flota de 1607 no partió a las Indias porque algunos de sus barcos fueron utilizados por la Corona para combatir a los piratas holandeses.

Alarcón se ve obligado a permanecer en Sevilla. Entonces es cuando parece haber empezado a ejercer en esta ciudad su profesión de abogado. Al año siguiente, el 12 de abril de 1608, solicita que se le reciba nuevamente

la información necesaria para volver a América. En los datos que da hay un cambio de importancia. El 25 de mayo de 1607 había declarado que en la Nueva España tenía sus "padres y casa"; en la segunda solicitud habla solamente de su "casa, madre y hermanos". De donde hay que concluir que su padre había muerto a fines de 1606 o a principios de 1607 y que la noticia le fué comunicada en la flota de la Nueva España de ese año. Presenta entonces como testigos a Tomás de Balverde, que estudió y vivió con él en Salamanca; a Lorenzo de la Peña, sargento mayor de la carrera de las Indias, con quien hizo, en 1600, el viaje de Veracruz a Sevilla, y a Fernando de Castro Espinosa, que lo conocía desde principios de 1606 y lo acompañó a la regocijada fiesta de San Juan de Alfarache. El primero agrega a los datos de la información de 1607, que Alarcón "de presente es abogado en la Real Audiencia de esta ciudad". Nuestro viajero gestionó, por conducto de Melchor Herrera, que le concedieran trasladarse a las Indias con tres criados; en el resumen de su solicitud que se presenta al Fiscal reduce su pretensión a dos. El acuerdo que recae le concede nada más uno. ¿Se trataba efectivamente de un criado suyo, o traspasó, mediante alguna compensación, el permiso obtenido a algún interesado en ir a América? Posiblemente esto último.

Alarcón se embarca el 3 de junio de 1608 en la nao maestre "Diego Garcés", de la flota al mando del General Lope Diez de Aux y Armendáriz, en la que hacen su viaje a la Nueva España don Fray García Guerra, nombrado Arzobispo de México, y el famoso escritor Mateo Alemán, que formaba parte de su séquito. En *El semejante*

a sí mismo, una comedia que parece haber terminado en Nueva España, recuerda Alarcón la salida de la flota y menciona con elogio al general que la mandaba. Dos meses y medio después, el 19 de agosto, desembarcan en Veracruz. En su viaje a la capital el Arzobispo García Guerra visita las obras del desagüe del Valle de México en Nochistongo, por cuya galería subterránea correrían las primeras aguas un mes más tarde (el 17 de septiembre de 1608). ¿Lo acompañó Alarcón? Es posible. En su comedia citada celebra, en más de sesenta versos, dichas obras, y no es difícil que —como lo había intentado antes con el Obispo Godínez Maldonado— haya hecho el viaje desde España como servidor del Arzobispo García Guerra, a quien dedica poco después su tesis de licenciatura en términos que indican que gozaba de su protección *(Maecenati, Patrono, ac Domine Meo...)*

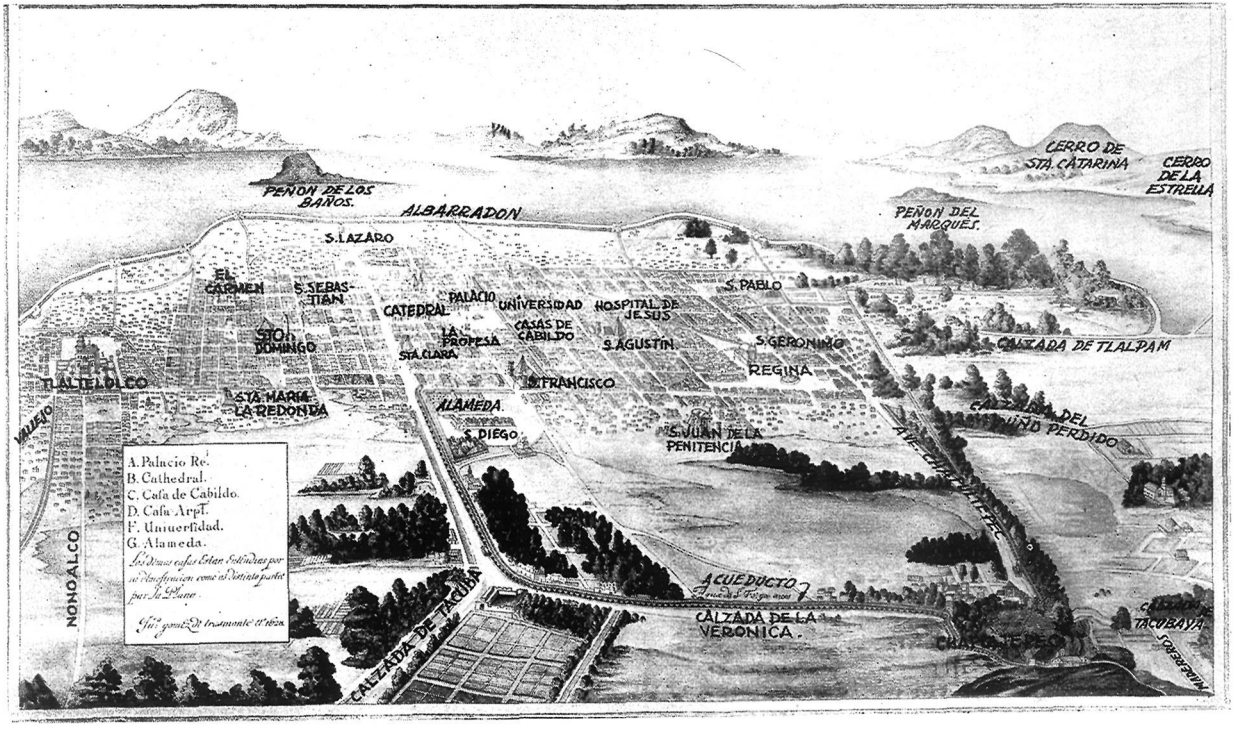
Llega nuestro poeta a México. ¿Qué va a hacer? Por los pasos que da parece haber decidido dedicarse a la enseñanza universitaria y al ejercicio de la abogacía. El 5 de febrero de 1609 presenta a la Universidad de México el certificado de los estudios que hizo en Salamanca y pide que se le examine para el grado de licenciado. Pasa su primer examen, al que asistió el nuevo Arzobispo de México, el día 8, y el segundo el 20, después de haber ofrecido el testimonio de Fernando de Castro Espinosa y de Brician Díaz Cruzate para probar que había tenido práctica en el ejercicio de la profesión. Al día siguiente, en la Sacristía Mayor de la Catedral, recibió el grado de Licenciado en Leyes. Además de las autoridades universitarias, asistió el General don Pedro de Armendáriz, en

quien se ha creído ver al mismo don Lope que mandaba la flota en que hizo su viaje de regreso Alarcón. Habiéndose ya licenciado en ambos Derechos, le quedaba el camino abierto para doctorarse. Pocos días después solicita recibir el grado de doctor, tanto en Derecho Canónico como en Civil, sin pompa por ser tiempo de cuaresma y porque era "tan pobre como consta a su señoría". En claustro pleno las autoridades universitarias acordaron de conformidad, siempre que la graduación tuviera lugar "en este dicho santo tiempo de Cuaresma". Sin que sepamos porqué, Alarcón no llegó nunca a doctorarse.

El mismo año de 1609 toma parte, sin éxito, en las oposiciones para la cátedra de Instituta, primero, y de Decreto, después, en la Universidad de México. Se dedica entonces al ejercicio de la abogacía. Aunque sin el nombramiento de Teniente de Corregidor, ejerció este cargo, auxiliando y sustituyendo a don Garci López del Espinar, Corregidor de la Ciudad de México. Le tocó "conocer de todas las causas que se ofreciesen contra cualesquiera personas que tuvieren trato de hacer y vender pulque y contra los dueños de las casas donde se vendiese, así de oficio como a pedimento de parte o por denunciación o querella, visitando y prendiendo, secuestrando los bienes de los culpados fulminando las causas hasta la conclusión". En 1612 fué a Veracruz como juez pesquisidor a conocer del asesinato de Isabel Zubiri, perpetrado por su marido Ginés Alonso, Escribano público de esa ciudad. Años después, en 1625, Alarcón resumiría sus trabajos de esta época diciendo que "ejerció su oficio con aceptación sentenciando muchas causas, y en la residencia fué dado por buen juez". Pero

al mismo tiempo que este cargo, ejercía su profesión de abogado, como lo prueba el dictamen que rindió con este carácter el 11 de marzo de 1611, sobre que una transacción que afectaba los bienes de una menor no era perjudicial a los intereses de ésta.

De su vida en México en esta época nada sabemos, fuera de su paso por la Universidad y sus funciones de letrado en el Cabildo y en la Audiencia. Viviría con su familia: su madre y sus hermanos, excepto Pedro, que desde 1603 era beneficiado y vicario de Tenango y, acaso, Hernando, que fué cura y juez eclesiástico de Atenango y que vivió tanto tiempo fuera de México que pudo reunir datos suficientes para su *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas.* Siguiendo sus inclinaciones, gustaría nuestro poeta de la vida con los amigos; no es difícil que haya sido recibido en sociedad, ennoblecido a los ojos de los españoles encumbrados y de los criollos ricos por su estancia y estudios en España. Asistiría, con la actitud crítica de quien ha visto los teatros de Salamanca y Sevilla, a las representaciones de la "casa de comedias", que existió en México desde 1597, en la antigua calle de Jesús número 6, en el inmueble que perteneció a don Francisco de León. ¿Le habrá ocurrido la idea de representar sus comedias en México, o si la tuvo, lo habrá hecho abandonarla el arte rudo de las improvisadas compañías dramáticas que actuaban entonces en Nueva España? No lo sabemos; pero es indudable que no dejó de escribir. Siguió trabajando en algunas comedias, en *La cueva de Salamanca,* que principió en España, en *El seme-*



MÉXICO. - VISTA DE LA CIUDAD EN 1628.

Según un plano de la época de Juan Gómez de Trasmonte.

jante a sí mismo, acaso totalmente escrita en México, y en algunas otras que revisó o terminó a su regreso a la Península.

No hay razón para dudar de que Alarcón hubiera podido seguir adscrito indefinidamente al Cabildo de México, trabajando, sin nombramiento o con él, como Teniente de Corregidor. Con este cargo y el ejercicio de su profesión de abogado, su vida estaba asegurada. Pero a fines de 1612 o a principios de 1613 algún acontecimiento, desconocido para nosotros, ofrece a nuestro poeta la oportunidad de volver a España. Acaso la oportunidad no era muy ventajosa, pero debe de haberle dado perspectivas halagadoras el deseo de Alarcón de regresar a la Metrópoli. Después de los años de Salamanca y Sevilla ¿se acomodaba a vivir en México? El Virrey don Luis de Velasco, que conocía y acaso estimaba a su familia, partió el 12 de junio de 1611 a presidir el Consejo de Indias. ¿Había ofrecido ayudar a nuestro poeta en España? Todo lo que se sabe es que Alarcón prepara su salida de México a principios de 1613. El 21 de febrero su hermano Pedro, que estaba entonces en Tenango, le otorga en Tasco un poder general para pleitos y cobranzas y especialmente para que "en mi nombre, representando ante el Rey nuestro señor y su Real Consejo de Indias los servicios y méritos que tengo, pida retribución de ellos y que se me haga merced". Pero ¿por qué el 9 de mayo se presenta Alarcón a las oposiciones para la cátedra de Instituta que había quedado vacante en la Universidad de México, cuando estaba a punto de partir a España? Hay dos respuestas. O el viaje de Alarcón dependía de alguna condición in-

cierta, y entonces era prudente no desaprovechar la oportunidad de obtener esa cátedra, o bien el viaje era seguro y Alarcón quería llegar a España con el nombramiento de catedrático de Instituta de la Universidad de México como un título más para sus pretensiones en la Corte. Recuérdese que en el informe del Consejo de Indias (de 1º de julio de 1625) se menciona en su abono que "se opuso a cátedras y leyó de oposición en diferentes ocasiones". No hay duda que hubiera sido mejor para él que el informe dijera que había triunfado en esas oposiciones.

En el nuevo concurso tampoco tuvo éxito. Los opositores fueron los doctores Brician Díaz Cruzate y Cristóbal del Hierro, el Licenciado Agustín de Sedano y el propio Alarcón. La cátedra se adjudicó a Díaz Cruzate. Sedano acusó a éste de haber comprado a los votantes con "preseas, dineros, colaciones y otras cosas". Díaz Cruzate responde que Sedano "ha incurrido en penas" que lo inhabilitan, y que Hierro ha dado cenas y comidas a los votantes. Este alega, por su parte, que se dió a Díaz Cruzate posesión de la cátedra ocultamente, a las tres de la mañana, y pide la nulidad del acto. Alarcón acusa a todos ellos de haber "incurrido en inhabilidad" y pide que, teniéndolo por único opositor, se le dé la cátedra. Y para que no se dude de su buena fe agrega: "juro a Dios y a la Cruz que esta petición no es de malicia". Se abre un proceso. El 18 de mayo el doctor Cristóbal del Hierro, da poder a Gil de Vítores para que lo represente en el juicio, y éste hace el día 20 una promoción en la que dice que "el licenciado Alarcón, uno de los dichos opositores, está de partida para los reinos de Castilla y se va maña-

na, y para que se sustancie con él. . ." El mismo 20 de mayo de 1613 Alarcón da poder a Pedro Franco y a Diego de Villagrán para que "sigan y fenezcan y acaben esta causa". Semanas después, en la flota de mediados de 1613, va Alarcón rumbo a España, a donde debe de haber llegado por septiembre u octubre de ese año.

Los círculos con los que Alarcón pudo relacionarse a su llegada a Madrid serían el de los funcionarios que despachaban los negocios de la Nueva España, en el que pudo ser introducido por el propio Presidente del Consejo de Indias —don Luis de Velasco—, que había sido testigo en el matrimonio de sus padres en México, y el de los antiguos residentes en aquella colonia, algunos de los cuales lo recibirían porque llevaba cartas para ellos o por haberlo conocido allá, otros porque era pariente o amigo de alguno de sus amigos, otros para recordar los viejos tiempos de América, sin faltar algunos que lo buscaran como testigo de la posición o las riquezas que habían disfrutado en Nueva España. Existiría en Madrid un numeroso grupo de indianos, de variada situación social y oficial, unidos por lazos de intereses, de amistad o de simple comunidad de recuerdos, como existen ahora en Londres clubes donde se reúnen los que han vivido o trabajado en la India o en las posesiones inglesas de Africa. Entre los amigos de Alarcón en España se contaban, además de sus condiscípulos de la Universidad de Salamanca, el doctor Gutierre Marqués de Careaga (protegido del después omnipotente don Rodrigo Calderón), Teniente de Corregidor de Madrid, a quien conoció desde su primera estancia en España y para cuyo *Desengaño de*

fortuna (Barcelona, 1611) escribió una décima; y don Diego de Agreda y Vargas, hijo de uno de los miembros del Consejo Supremo y de la Cámara de Su Majestad, para cuya traducción de la novela griega *Leucipe y Cletifonte* (Madrid, 1617) contribuyó con dos redondillas. En este medio, gozando del equívoco social a que daban pie sus nobles apellidos y las vagas relaciones de su familia con las minas de Tasco, iría viviendo, bien aceptado por su ingenio, su conversación y su buen humor. Y poco a poco, sin indiscreta premura, iría tomando posiciones para obtener algún cargo importante y ciertas ventajas para su familia.

Cuando llega a Madrid anda por los treinta y tres años. No es el mismo que, a los veinte, había ido a estudiar a Salamanca. España no le sorprende ya, o le sorprende mucho menos que la primera vez. Va lleno de esperanzas, como todos los indianos que sueñan con que la Corona no ha olvidado que sus abuelos conquistaron las tierras americanas o fueron los primeros pobladores de ellas. Como el Garci-Ruiz de Alarcón de *Los favores del mundo* tiene la íntima convicción, fomentada por su hermano Pedro, que siempre fué un violento defensor de los derechos de la familia, de que la Monarquía le debe algo; pero, lo mismo que su personaje, bien pronto se decepciona de la corte. Nadie parece tomar en cuenta sus merecimientos, y los que lo hacen no tienen prisa en que se le retribuyan, si es que creen que se le deben retribuir. ¿En qué le ayudaron don Luis de Velasco, Presidente del Consejo de Indias, o el Padre Diego Ruiz de Montoya, su pariente? ¿En qué le ayudaron sus influyentes amigos? No

se sabe. ¿Cómo vivía en Madrid? Es posible que de los ahorros reunidos durante los cinco años que pasó en México trabajando en el Cabildo y ejerciendo la abogacía. Es posible también que su familia, especialmente su hermano Pedro, haya tenido algunos negocios en España que nuestro poeta atendería mediante ciertos honorarios. Hay un documento que indica que el 6 de noviembre de 1615 Alarcón entregó por cuenta de Pedro 12,000 reales de plata que, desde principios de ese año, le había enviado para Lorenzo Auñón, "racionero de la iglesia de Sevilla".

Pasan semanas, meses, años. Mientras espera la respuesta de la corte, el resultado de las gestiones de sus amigos o nuevas cartas de recomendación que le han ofrecido de Nueva España sigue escribiendo para el teatro. Al llegar a Madrid, en 1613, llevaba en sus baúles algunas comedias, cinco o seis: las que había escrito en Salamanca, Sevilla y México. Las revisa, las corrige, les agrega algunas referencias a ciertos acontecimientos de actualidad y las ofrece a los empresarios. Se las pagan, según la tarifa de entonces, de 200 a 500 reales cada una. Pero con esto no puede vivir Alarcón; en primer lugar, porque no es un escritor fecundo, y, luego, porque los empresarios suelen no cumplir sus compromisos. Todavía el 25 de junio de 1619 Alarcón trataba de cobrar (por conducto de Diego de Castroverde, residente en Granada) un saldo de 500 reales que le debía el empresario de teatros Juan de Grajales, por escritura ante Andrés de Ribera, Escribano de Madrid, desde el 17 de julio de 1616. Cuando sea posible conocer esta escritura sabremos con exac-

titud cuánto recibía Alarcón por sus comedias en ese tiempo.

No se sabe cuándo se representaron sus primeras obras. *Las paredes oyen* va a la escena en 1617; pero es seguro que antes de ésta, que pertenece a la segunda etapa de la producción alarconiana, se representaron otras. En la dedicatoria de la *Parte primera* de sus comedias, afirma que las ocho que contiene el volumen habían "pasado la censura del teatro". Y es probable que de las ocho la escrita al último sea justamente *Las paredes oyen.* Desde el año de 1614 Alarcón vive en el medio literario madrileño. Sus relaciones con los escritores de entonces son difíciles de adivinar. Acaso no pasaron nunca de un conocimiento superficial, que el mexicano o no quiso o temió profundizar. Viviría alejado de ellos, frecuentándolos de vez en cuando, afable y festivo, pero reticente y cortés. Su actitud de prudente aislamiento la interpretarían algunos como altivez; el cuidado que parece haber puesto en subrayar la nobleza de su nombre, lo tomarían otros por vanidad y orgullo; y lo que no era más que una discreta defensa de quien, por respeto a sí mismo, no quería que su deformidad física fuera motivo de burlas y escarnio, parecería a muchos frío y calculado desprecio. Lo cierto es que este apologista sincero y entusiasta de la amistad, no parece haber tenido entre los escritores españoles de su tiempo ningún amigo afectuoso y verdadero.

En 1617 empiezan los ataques contra Alarcón en *El pasajero* del maldiciente Suárez de Figueroa, que atacaba a todo el mundo. Alarcón responde en *Mudarse por mejorarse,* aludiendo a un Figueroa que hace libros y que

"dice en ellos mal de todos... y todos dellos y dél". Sigue después Lope de Vega. Este poeta era entonces el rey de la escena española; la "comedia nueva", en gran parte invención suya, la había desarrollado genialmente en sus posibles variedades. Todos lo acataban. La gloria le sonreía, pero siempre vió con disgusto —debilidades del genio— que la gloria coqueteara con los demás. En *Las paredes oyen* Alarcón se permite criticar a Lope porque en su comedia *Los donaires de Matico* una infanta de León se disfraza de hombre para seguir a su amante. Empiezan las pullas y los ataques. En las fiestas de la beatificación de San Isidro (Madrid, 15 de mayo de 1620) se celebró un certamen poético cuyo secretario fué Lope. En él aludió a Alarcón en verso y en prosa. Entre otras cosas, leyó la siguiente cédula, que dijo le habían entregado al entrar en la iglesia de San Andrés: "Un poeta ha compuesto veinte y siete comedias; no halla quien se las represente ni se las oiga. Si hubiere alguna persona que se las quiera trocar a papel blanco, recibirá en ello caridad". Alarcón, por su parte, habla en *Los pechos privilegiados* de un "envidioso universal de los aplausos ajenos", y después

> ... de un viejo avellanado
> tan verde, que al mismo tiempo
> que está aforrado de *martas*
> anda haciendo *magdalenos*...

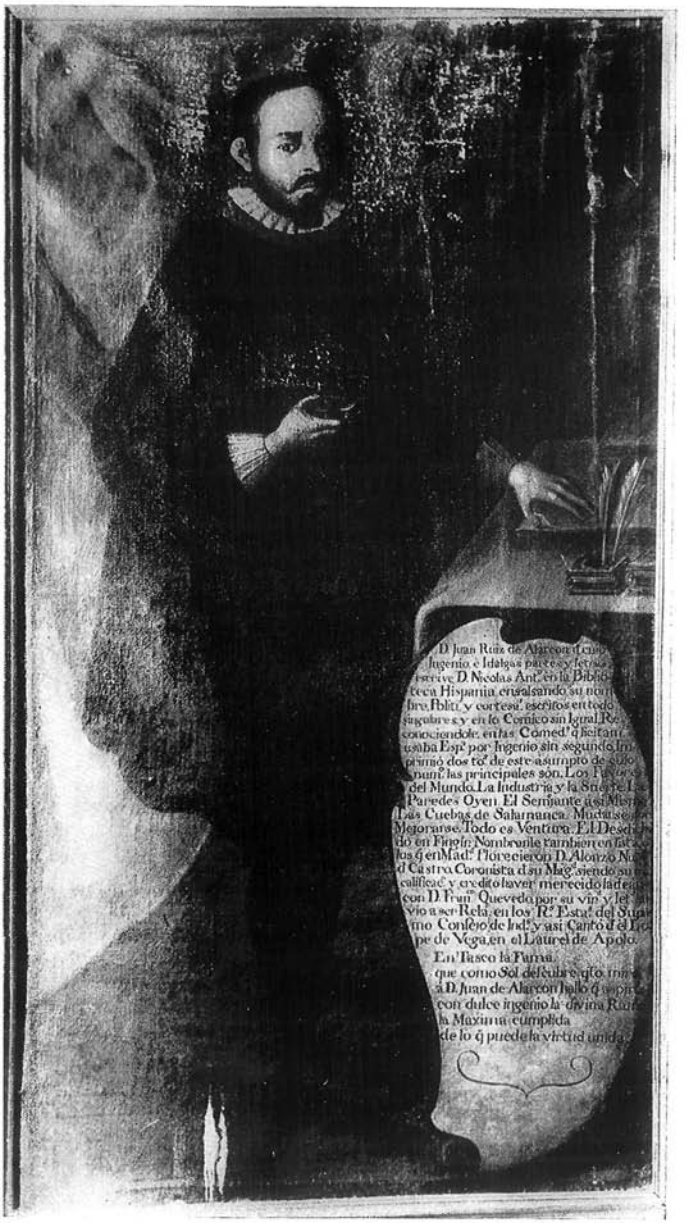
El Fénix de los ingenios, que entonces se iba acercando a los sesenta años, pasaba su vida entre las funciones de la Magdalena y las fiestas *Amarilis* (Marta de Nevares Santoyo). Y Lope, en la dedicatoria de su comedia

Los españoles en Flandes (publicada en la *Parte trezena*, 1620), habla de los seres "que señaló la naturaleza", de los poetas que son "ranas en la figura y en el estrépito", de los "gibosos" cuyo aliento "intercluso se pudre". Y todavía en 1623 escribe, a propósito de las octavas que Alarcón pidió a algunos poetas para componer el *Elogio descriptivo* de las fiestas en honor de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales:

> ... porque a mí todo me agrada
> si no es don Juan de Alarcón.

Y el mismo año fué aprehendido Lope por creerlo responsable de haber puesto en el teatro donde se representaba *El Anticristo* de Alarcón una redoma "de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa", según le contaba en una carta Góngora a Paravicino.

Se conservan, además, sátiras y epigramas contra Alarcón escritos por Quevedo, Góngora, Mira de Amescua, Castillo y Solórzano, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán y Salas Barbadillo. No creo que estén motivados por los sentimientos de odio e inquina que serían necesarios para producirlos ahora, en que las costumbres literarias se han suavizado. Otras muchas pullas de la época, en verso y en prosa, que se han supuesto dirigidas contra el mexicano, es probable que se refieran a personas cuyos nombres ni siquiera recogió la fama. Las sátiras y epigramas contra Alarcón son, generalmente, ingeniosas variaciones sobre el tema de sus corcovas: "poeta juanetes", "hormilla para bonetes", "nació con arzones como



DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA.

Retrato que se conserva en la *Parroquia de Santa Prisca* en Tasco, México.

Anónimo. Oleo de mediados del siglo XVIII.

silla", "el pecho levantado como falso testimonio", "cohete con varilla", "escapulario de vacías de barbero", "pechugas con pantorrilla" (Quevedo); "gémina concha" (Góngora); "hombre que de embrión / parece que no ha salido" (Pérez de Montalbán); "camello enano con loba" (Vélez de Guevara); "Don Cohombro de Alarcón / un poeta entre dos platos" (Téllez); "que tiene para rodar / una bola en cada lado" (Salas Barbadillo); "baúl poeta" (Pérez Marino); "alforjas de bordonero", "tortuga con el manteo", "almuerzo de niño bajo la capa", "dos atabales", "de Jerónimo Bosque / soy profecía" (Seguidillas anónimas). Estas seguidillas, la sátira de Quevedo y algún epigrama tienen un gran valor porque son los únicos documentos que nos dan, aunque sea peyorativamente, una idea del carácter de Alarcón. Según Quevedo, era alegre ("enseña a los cohetes a buscar ruido en la villa"), festivo ("presume de aleluya"), inquieto ("tiene bullicio de ardilla"), abundante y agradable conversador ("a todos garatusa si suelta la tarabilla"), insinuante y excesivamente cortés ("mosca y zalamero"), gustaba de las damas ("trae el alma en alcobas") y éstas lo consienten porque lo creen rico ("anda engañando bobas / siendo rico de la mar"). Estos dos últimos puntos los confirman Vélez de Guevara ("la dama que en los chapines / te esperaba en pie muy alta") y las seguidillas anónimas ("por doblón de dos caras / me tienen todas, / y por eso se huelgan / con mis corcovas"). Las seguidillas parecen, además, indicar que se sospechaba que los amigos de alcurnia de Alarcón eran falsos ("¡Jesús! ¿qué tengo? / Por amigos hombres / de cordelejo").

Alarcón sigue escribiendo y representando. Después de *Las paredes oyen* vienen *La verdad sospechosa, Ganar amigos, El tejedor de Segovia* y otras de menos calidad. Algunas de sus obras se mantienen en los repertorios; una que otra llega hasta el teatro del Palacio Real. Entre la inmensa producción dramática de la época sus comedias empiezan a distinguirse. Están bien construídas, son ingeniosas, su estilo es sobrio y pulcro. Son menos arrebatadas y líricas que muchas otras del tiempo, pero lo que pierden en vuelo y movimiento lo ganan en coordinación y en realidad humana. Hay en ellas un orden que trata siempre de justificar el desarrollo de la acción y las ondulaciones de la conducta, y, en las mejores, un equilibrio entre la intriga y el carácter de los personajes. Empiezan a señalar un rumbo nuevo a la comedia que puso de moda Lope de Vega. Alarcón escribe poco, pero gana más renombre con una comedia que otros autores con una docena. La representación, con poco tiempo de intervalo, de dos obras como *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* lo colocó en la primera fila de los autores dramáticos del primer cuarto del siglo XVII, como lo demuestran, mejor que nada, los ataques de Lope.

A partir de 1618 se suele colocar la amistad de Alarcón y Tirso de Molina. Ni de ella ni de la colaboración de los dos en algunas obras dramáticas hay pruebas, porque no hay que calificar como tal el epigrama que celebra a ambos poetas "por ensuciar la pared" con los carteles que anunciaban sus comedias. Todo lo que se puede decir es que Tirso volvió a España de su viaje a las Antillas en 1618 y que desde entonces hasta 1621 vivió en o

cerca de Madrid, de manera que Alarcón pudo conocerlo y tratarlo, bien porque los haya puesto en relación algún amigo común o el Padre Diego Ruiz de Montoya, o porque se hayan encontrado en la *Academia poética* que, presidida por Sebastián Francisco de Medrano, funcionaba en Madrid desde 1617 y a la cual se sabe que concurrían ambos. Respecto a su colaboración en algunas comedias no se tiene ninguna prueba concluyente, y el examen de las obras que se suponen escritas conjuntamente más bien contradice tal suposición. Es cierto que de las doce comedias que contiene la *Segunda parte* (Madrid, 1635) de Tirso sólo cuatro pertenecen a éste, según propia declaración, y que del resto dos, por lo menos, son de Alarcón; pero el hecho, no explicado todavía, de que en una colección de Tirso figuren comedias de otros, no prueba de ningún modo que haya sido coautor de éstas. El punto de la colaboración de ambos poetas no está dilucidado todavía; pero los estudiosos de Tirso encuentran cada vez menos razones para darle el alcance que tuvo en otro tiempo.

En 1617, un mes exactamente después de haber dejado la presidencia del Consejo de Indias, muere, el 7 de septiembre, don Luis de Velasco, Marqués de Salinas. Con su muerte perdió nuestro poeta un viejo amigo y acaso un protector. En su lugar fué nombrado don Fernando Carrillo. La entrada de éste debe de haber desvanecido las esperanzas de Alarcón de lograr algún puesto en aquel cuerpo. Pero bien pronto, en 1618, cambia radicalmente la situación política que Alarcón encontró a su llegada a Madrid. El 4 de octubre, después de veinte años de pri-

vanza, cae don Francisco de Rojas y Sandoval, Duque de Lerma, y con él su factótum don Rodrigo de Calderón. Sustituye al privado su propio hijo, don Cristóbal de Rojas y Sandoval, Duque de Uceda. El cambio fué saludable; el privado que salía y su valido eran dueños, más que de la voluntad del rey, de los destinos de España, y no podían ya distinguir dónde terminaba su provecho personal y principiaban los intereses de la nación. En la Corte se renueva el ambiente y, como sucede en tales ocasiones, todos esperan que las cosas mejoren rápidamente. Se despierta un interés por los problemas políticos: el papel y la responsabilidad del privado, las reglas de buen gobierno y nuevas formas de administración y economía. Alarcón, lo mismo que los demás, se vuelve hacia estos problemas. En esta época creo que hay que colocar ciertas comedias suyas que, como *La amistad castigada* y *El dueño de las estrellas,* tocan en alguna forma esas cuestiones.

No sabemos si ese cambio político, que favoreció a España, fué también favorable a los intereses personales de Alarcón. Ocurre pensar que éste había logrado ya establecer relaciones con los funcionarios que encontró a su llegada y que el advenimiento de un nuevo régimen le haya hecho perder el camino ganado. Que no le pareció digno de elogio que el Duque de Uceda arrebatara el poder a su propio padre, lo revela la alusión que hace en el último acto de *Los pechos privilegiados.* Y a la muerte de don Rodrigo de Calderón, ajusticiado el 21 de octubre de 1621, no dejó de dedicarle un pobre soneto. En todo este período de fines de 1613, en que llega a España, a fines de 1618, en que cae el Duque de Lerma, no hay da-

tos de que Alarcón haya vivido, como se dice ahora, del presupuesto oficial. ¿Pasó esos cinco años sin más que los ahorros que había llevado de México, lo poco que le producían sus comedias y las sumas que le enviaría su hermano Pedro para atender sus negocios o diligenciar sus pretensiones? Si así fué, apenas tendría para una discreta pobreza, que de seguro sobrellevaba con decoro aunque no sin impaciencia. Es posible que, de vez en cuando, recibiera de Nueva España algún encargo para gestionar el pronto despacho de negocios en la Corte o alguna comisión extraordinaria de sus influyentes amigos de España. Pero estas entradas, además de ser eventuales, no es probable que montaran a mucho. Alarcón, como antes, escribe... y espera.

No había de esperar ya mucho. El 31 de marzo de 1621 muere Felipe III, el amigo de la religión, y sube al trono Felipe IV, el amigo del teatro. Pero mucho más importante que el cambio de monarcas fué el cambio de privados. Al Duque de Uceda sustituye don Baltasar de Zúñiga, y, a la rápida muerte de éste, asciende al poder su sobrino Gaspar de Guzmán, después Conde-Duque de Olivares, que habría de gobernar durante veintidós largos años. Con él ascendió su yerno don Ramiro Felipe de Guzmán, Marqués de Toral y luego Duque de Medina de las Torres, Presidente del Consejo de Indias a partir de 1626, hombre amable y simpático, amigo de las artes y de la buena vida, padrino de las mozas que querían entrar al teatro y tan hábil político que conservó su situación oficial después de la caída de su suegro y protector. A la sombra de este prócer —a quien dedicará en 1628 y

1634 los dos volúmenes de sus comedias— mejora la suerte de nuestro poeta. En 1623 se le encarga una relación de las fiestas que dió la Corona en honor del Príncipe de Gales Carlos Estuardo, y con la colaboración de una docena de poetas, entre buenos y malos, formó el tan criticado *Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad del Rey Filipo IIII hizo... a la celebración de los conciertos entre el serenissimo Carlos Estuardo, principe de Inglaterra, y la serenissima María de Austria, Infanta de Castilla.* El 1º de julio de 1625 el Consejo de Indias lo propone para una prebenda eclesiástica en América o para una de las relatorías en alguno de los Consejos de la Corte. El 17 de junio del año siguiente es nombrado relator interino del Consejo de Indias.

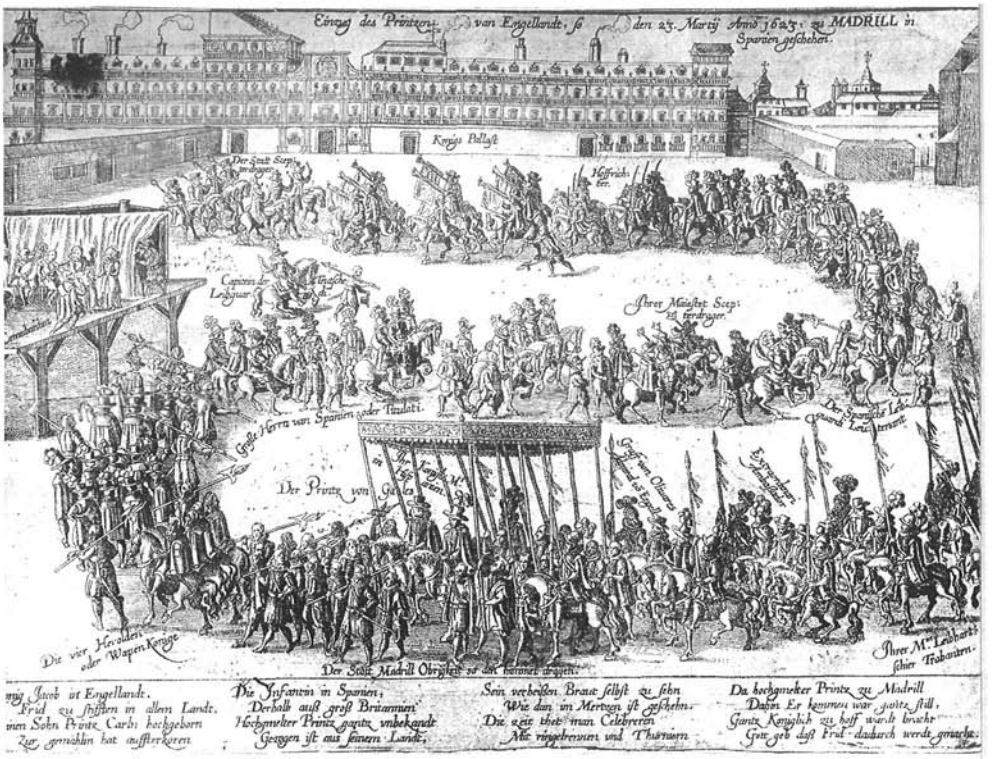
A partir de este momento la situación económica de Alarcón está definitivamente asegurada. Los emolumentos y gajes de su cargo son bastantes para permitirle vivir con holgura. Su entrada al Consejo de Indias fué para él un descanso y un triunfo. Liquidaba con placer sus doce largos años de escritor militante y veía por fin reconocidos sus merecimientos. ¡Qué consuelo librarse del teatro, estar a salvo de las envidias y maquinaciones de autores y empresarios, no tener que sufrir ya la ferocidad e incomprensión del público! Y luego ¡qué gusto que los que, sonriendo irónicamente, lo vieron pretender año tras año, sepan que el rey ha acabado por darle la razón! En la dedicatoria al Duque de Medina de las Torres y en la advertencia "al vulgo" de su *Parte primera* (1628), publicada poco después de su nombramiento como relator de dicho Consejo, se transparentan esos dos sentimientos. Lo

que más le importa es subrayar que sus pretensiones eran fundadas, es decir, que la Corona las acogió favorablemente. Sus mismas comedias resultan un producto indirecto de su calidad de pretendiente, porque no fueron otra cosa —declara con cierto orgullo de *amateur*— que "virtuosos efectos de la necesidad en que la dilación de mis pretensiones me puso". Y no hay duda que Alarcón no deseaba seguir ya en la dura servidumbre de la literatura. Y después de poner, con un gesto de cortesía y agradecimiento, las ocho comedias del volumen a los pies de su poderoso protector, se vuelve, las recoge y las arroja a la cara del vulgo con valiente desprecio. Ahí están —les dice—: si no te gustan es porque son buenas, y si te gustan, me vengará de saber que son malas el dinero que te han de costar.

A pesar de que publica tardíamente sus dos *Partes* y de que la última comedia que compuso —*No hay mal que por bien no venga*— ni siquiera figura en la colección de 1634, parece que dejó de escribir para el teatro mucho antes, justamente por el tiempo en que ingresó al Consejo de Indias. Es indudable que tomó muy en serio su calidad de ministro, y persona tan cortés y amante de la buena compañía ¿cómo no iba a exagerar las obligaciones sociales que le imponía su cargo? Gustaba de las damas, y perdería mucho tiempo buscándolas o recibiéndolas en su casa. O en un círculo de señores jugaría a los naipes, como Góngora, inventando remoquetes ingeniosos. Ocuparía sus ratos perdidos releyendo sus manuscritos o repasando tranquilamente los epigramas de Marcial, las elegías de Ovidio, los diálogos de Séneca, las comedias de Terencio y la historia de Mariana. Sus ingresos le permi-

ten ya vivir desahogadamente. Tiene coche propio y dos criados atienden de él. El 13 de junio de 1633 es nombrado en propiedad en el puesto que venía desempeñando interinamente desde 1626. Su salario era de 120,000 maravedís anuales (que corresponde a lo que hoy sería un sueldo de 1,500 pesos mensuales), más las "ayudas de costa" y otros emolumentos. Al año siguiente (1634) publica su *Parte segunda,* movido sobre todo porque *El tejedor de Segovia, La verdad sospechosa* y *El examen de maridos,* tres obras maestras del teatro clásico español, andaban impresas por de otros autores, y "no es justo —agregaba socarronamente— que padezca su fama notas de mi ignorancia".

¿Pensaba Alarcón quedarse ya para siempre en España? A principios de 1635 solicitó una plaza de asiento en alguna de las Audiencias de Indias, no se sabe si por mejorar de puesto o por volver a América, o por ambas cosas. Sabía que algunos relatores del Consejo habían sido promovidos a oidores o alcaldes de dichas audiencias, como el propio Francisco de la Barreda, destinado a México y cuya vacante ocupó Alarcón. El Consejo de Indias volvió a revisar su expediente, a enterarse de sus estudios en España y de sus oposiciones universitarias en México, a oír que sus padres habían trabajado en las minas de Tasco y que de ello resultó aumento a la Real Hacienda. El 16 de abril de ese año se dió testimonio a Alarcón de este último punto... y no se resolvió nada. La influencia del Duque de Medina de las Torres no pudo invalidar los dos argumentos que era más fácil oponer al solicitante para negarle el cargo que pedía: su calidad de



LLEGADA DEL PRÍNCIPE DE GALES AL ALCÁZAR DE MADRID
(23 de marzo de 1623)

Sobre las fiestas celebradas con motivo de su visita Alarcón publicó, con la colaboración de diversos poetas, un *Elogio descriptivo* (Madrid, 1623).

Estampa alemana de la época. A la izquierda, un tablado de comediantes.

criollo y "el defecto corporal que tiene, el qual es grande para la autoridad que ha menester representar en cosa semexante", como ya lo había observado el mismo Consejo desde 1625, cuando desistió de recomendarlo para alguna plaza en una de las Audiencias menores, que eran todas las de las colonias americanas, con excepción de las de México y Lima.

Alarcón sigue en España. En México, su madre, si no había muerto, pasaría ya de los ochenta años; su hermano Pedro era capellán mayor del Colegio de San Juan de Letrán, y Hernando seguiría en la iglesia. ¿Y Gaspar y García? Nada se sabe de ellos. No quedan noticias de que Alarcón haya hecho nuevas gestiones para regresar a América. Después de haber abandonado la literatura, abandona también la idea de salir de España. Había desaparecido por completo de la escena literaria. Lo último que escribe son versos de ocasión: un soneto para el libro del doctor Juan de Quiñones, *El monte Vesuvio* (Madrid, 1631), otro al toro que mató Felipe IV en las fiestas del 13 de octubre de 1631, publicado por Pellicer (*Anfiteatro de Felipe el Grande*. Madrid, 1632) y dos décimas laudatorias para la *Historia exemplar de las dos constantes mugeres españolas* (Madrid, 1635) de Luis Pacheco Narváez. Por ese tiempo el italiano Fabio Franchi, en sus *Essequie poetiche ovvero lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega* (Venecia, 1636) le pedía a Apolo que hiciera buscar a Alarcón y le recomendara que "no olvide el Parnaso por América, ni la ambrosía por el chocolate, sino que escriba muchas comedias más, como la de *El mentiroso* y la de *El examen de maridos*, en

la que se examinó de docto artífice. . ." Pero ya para entonces Alarcón había roto definitivamente con las Musas y no probaba ni la ambrosía ni el chocolate. Tenía cincuenta y ocho años y la salud quebrantada. Buscaría, en lo posible, su placer y su comodidad, con ingeniosas justificaciones de epicúreo, como Don Domingo de Don Blas; pero siempre, lo mismo que este personaje, dispuesto a celebrar las acciones nobles y a defender las causas justas.

Por el año de 1638 se sabe que Alarcón empieza a faltar a las reuniones del Consejo de Indias. Lo suple, "por enfermo en diversas ocasiones", un don Antonio de Castro, que recibió el cargo, interinamente, como dote de su mujer, que era hija del médico de cámara de la emperatriz María, hermana del rey, y que lo sustituyó "por último, sin intermisión, los siete primeros meses deste año de 1639". Alarcón se moría lentamente. En la Corte, hasta la muerte se hacía esperar. El 1º de agosto dicta su testamento. Está en pleno uso de sus facultades. Recuerda con precisión lo que debe y lo que le deben. Es ordenado y claro, como siempre. En un libro llevaba la cuenta de los salarios de sus criados. El capitán Bartolomé Gómez de Reynoso le debe 500 reales de plata doble, menos 400 de vellón: que se cobre la diferencia, ¡ah! y además seis fanegas de cebada que le prestó. Don Francisco Fiesco le debe 500 reales de vellón y cuatro fanegas de cebada; don Luis de Velázquez y Gaspar de la Torre 3,302 reales de vellón, cuyo pago se vence a fin de mes. Bartolomé Spínola le debe 81 ducados de plata doble, "que le prestó a Su Majestad", y el Consejo de Indias 700 ducados de sus gajes y salarios. En un arca de dos llaves tiene

800 reales de plata. El arrendamiento de la casa está pagado hasta mediados del próximo mes de septiembre. Al maestro de coches Alonso Sacristán le debe nada más la hechura y mano y madera de un coche, porque le dió las vaquetas y el herraje; y, además, el aquiler de la cochera desde el 16 de octubre de 1637, a razón de 20 reales por mes, menos 50 que le entregó a cuenta.

A su sobrina doña Margarita de Silva y Girón le deja un Cristo de bronce en su caja de ébano. A Juana Bautista Díaz le adeuda 100 ducados de plata, y además de decir que se le paguen, deja a sus hijas María y Gregoria Navarro 800 ducados, a la primera, "por las muchas obligaciones que confieso tenerla", y 200 a la segunda. A su sobrino García de Buedo, 20 ducados de vellón y un luto de bayeta. A su criado Mateo Díaz, 25 ducados y otro luto, y no se le debe nada de su salario. A su criada María Benita, 100 reales de vellón y los salarios que se le adeuden. Nombró como albaceas a su sobrina la dicha Margarita de Silva y Girón, a don Gaspar de Deybar (agente del Consejo de Indias), al capitán Bartolomé Gómez de Reynoso y al licenciado Antonio Rodríguez de León Pinelo, relator también del Consejo de Indias, por lo menos, desde 1632. Este polígrafo, autor de una de las obras más completas y bien informadas sobre la encomienda indiana (*Tratado de Confirmaciones Reales*. Madrid, 1630), había vivido en el Perú, en donde murió su padre y residieron algún tiempo sus hermanos: el doctor Diego de León Pinelo, abogado de la Audiencia de Lima en 1640 y hombre de erudición y buenas letras, y Juan Rodríguez

de León, que después pasó como canónigo a la Catedral de Tlaxcala (Nueva España) y publicó en México, entre 1638 y 1640, sermones, diversas piezas laudatorias y una oración fúnebre en honor del Padre Paravicino.

Después de todos estos legados y de 50 reales para los pobres, dejó por heredera universal a doña Lorenza de Alarcón (hija suya y de doña Ana de Cervantes) que vivía con su marido don Francisco Girón en la villa de Barchín del Hoyo, en la Mancha. ¿Cuándo nació su hija? Como estaba casada tendría ya, por lo menos, dieciocho años, de manera que debe de haber nacido hacia 1620, cuando Alarcón estaba en su mejor período de producción literaria. ¿Quién era Ana de Cervantes? No se sabe. A pesar de que el poeta agradecido la endoña ¿no habrá sido su ama de llaves en Madrid o alguna aldeana de Cuenca? Y Lorenza ¿el fruto de una de esas uniones en que la confianza y el agradecimiento, por una parte, y el sacrificio y la admiración, por la otra, acercan a amo y servidora? ¿O habrá sido el saldo, reconocido con hidalgo corazón por el bondadoso mexicano, de alguna aventura en un viaje a la provincia de sus antecesores? Y el bueno de Fernando Girón, a pesar de su sonado apellido ¿no sería un simple campesino en aquel lugarejo que hoy mismo no llega a los mil habitantes?

Tres días después, el 4 de agosto de 1639, muere Alarcón. Lo entierran en San Sebastián, la iglesia de su parroquia. En los medios literarios nadie parece haberse dado cuenta de su desaparición. El cronista José Pellicer, en sus *Avisos históricos,* recoge la noticia con cruel objetividad y concisión de epitafio: "Murió don Juan de Alar-

cón, poeta famoso así por sus comedias como por sus corcovas, y Relator del Consejo de Indias". Ni famas póstumas ni lágrimas panegíricas, porque para las letras había muerto años antes. Y entonces, cuando abandonó definitivamente el teatro, Lope de Vega, en quien la generosidad iba siempre de la mano con la política literaria, declaró en el *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630), contra el dicho de Suárez de Figueroa, que la máxima de *Virtus unita fortior est se ipsa dispersa* sí era aplicable al mexicano:

> En Méjico la fama,
> que como el sol descubre cuanto mira,
> a don Juan de Alarcón halló, que aspira
> con dulce ingenio a la divina rama,
> la máxima cumplida
> de lo que puede la virtud unida.

Entonces también el doctor Juan Pérez de Montalbán, haciéndose eco de su maestro, dijo en su *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente* (en *Para todos*. Madrid, 1632) que Alarcón "las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que reprender: que después de haberse escrito tanto es gran muestra de su caudal fertilísimo".

Alarcón pasó en España los últimos veintiséis años de su vida. Es curioso observar que, por los documentos que se conocen a la fecha, todos los que le brindaron protección o amistad fueron, con excepción del Duque de Medina de las Torres, españoles que habían vivido en América o que estaban ligados a ella por parientes muy cercanos:

Gaspar y Diego Ruiz de Montoya, don Luis de Velasco y Castilla, virrey de Nueva España y del Perú; el Arzobispo fray García Guerra, virrey de Nueva España; Tirso de Molina, que estuvo en Santo Domingo; Luis de Belmonte Bermúdez que, como él mismo dijo, viajó más que Ercilla aunque escribió menos, y, finalmente, el buen Antonio de León Pinelo. ¿Era nada más porque los viajes por el Nuevo Mundo habían acercado sus destinos, o porque los que respiraban el aire de América —proclamada por humanistas y poetas como el último refugio de perdidas virtudes— volvían con una visión más generosa de la vida?

CAPITULO II

EL TEATRO EN TIEMPO DE ALARCON

POR LOS años en que nació Alarcón en México se construyeron en Madrid los primeros teatros permanentes: el de la Calle de la Cruz, en 1579, y el de la Calle del Príncipe, en 1582. Los nuevos teatros eran el desarrollo lógico de los antiguos corrales. En el espacio interior que dejaban los inmuebles adyacentes se levantaron construcciones de madera y mampostería sobre una planta cuadrangular. En uno de los lados más pequeños estaba el escenario; los restantes, destinados al público, constaban de dos o tres cuerpos. Corría alrededor del primer cuerpo una gradería resguardada por un cobertizo; en el segundo y el tercero estaban dispuestos los palcos, que, según su aspecto o situación, se llamaban *aposentos, ventanas, celosías* o *desvanes.* En los antiguos corrales eran puestos de observación de las casas vecinas, que habían ido cayendo bajo la jurisdicción del teatro. Frente al escenario estaba la *cazuela.*

En el público estaban separados hombres y mujeres; había entradas y escaleras distintas para unos y otras. Las damas principales y de la clase media asistían, a veces cubiertas con una máscara, a los *aposentos* y *ventanas,* adonde sólo podían acompañarlas sus padres, maridos y hermanos. Las mujeres de la clase humilde iban a la *cazuela,* que también se llamaba jaula o corredor de mujeres, y que era una especie de palco corrido o "anfiteatro", según

la nomenclatura de los teatros modernos, sin comunicación ni con los palcos ni con las galerías de los hombres. En el patio el público se dividía en dos clases: los que alquilaban bancos o sillas, que se acomodaban frente al escenario, y los que, en la parte posterior, miraban la función de pie. Algunas personas de calidad tenían derecho a instalarse en el escenario mismo. Una lona cubría el patio, resguardándolo del sol; cuando llovía los espectadores podían guarecerse en las graderías, pero si el público era muy numeroso y no había lugar para ellos, se suspendía la función. El elemento más ruidoso y desordenado del auditorio eran los hombres del patio (a quienes por esto se les llamaba *mosqueteros*) y las mujeres de la cazuela.

Las representaciones tenían lugar después de comer, a las tres de la tarde en verano, y a las dos en invierno. Duraban generalmente dos horas. En un principio las funciones se anunciaban por pregón, como todavía lo hacen los circos en algunas poblaciones menores de todos los países; pero después se generalizó el uso de unos carteles manuscritos, con grandes letras rojas, que se fijaban en determinados puntos de la ciudad. Había representaciones los domingos y días festivos; más tarde las hubo también los martes y los jueves, y todos los días durante dos o tres semanas antes de los Martes de Carnaval. Años después de muerto Alarcón, un viajero holandés, que visitó Madrid en 1654, observaba que había funciones teatrales todos los días y que eran tan concurridas que costaba trabajo conseguir localidades. Y agregaba filosóficamente: "la excesiva pereza de este país [España] la demuestra

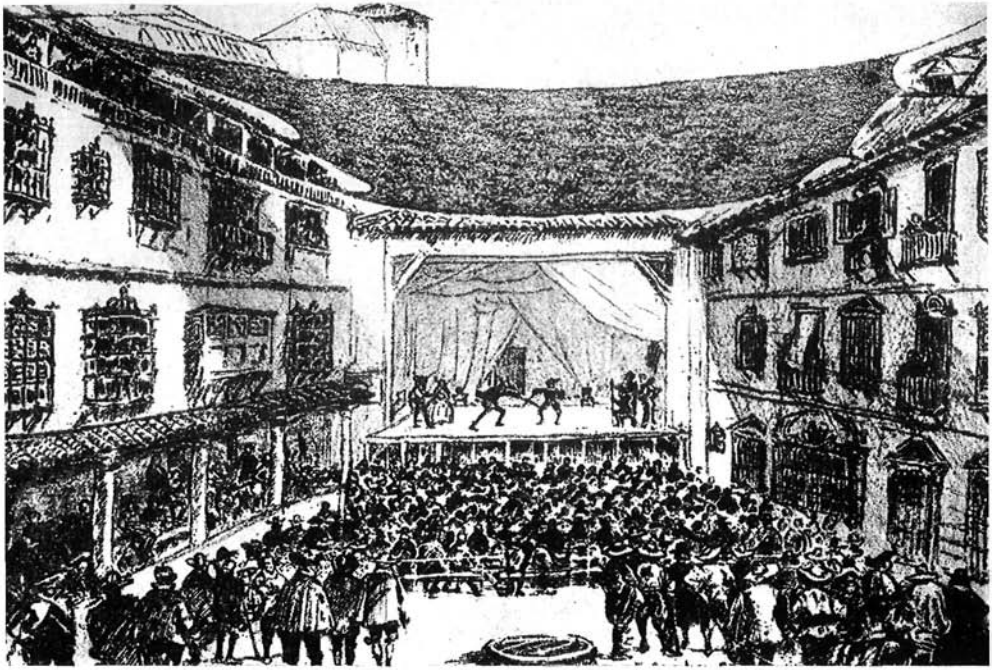
el hecho de que en París mismo, en donde las representaciones no son diarias, no se ve tanta gente en ellas".

El precio de entrada general fué en un principio de medio real; después se duplicó, y ya en 1622 era mayor. El alquiler de los asientos se pagaba aparte: por los bancos un real y por las gradas cuatro cuartos. Los *aposentos* altos valían diecisiete reales, y catorce los bajos. Los *aposentos* no estaban numerados como ahora y se conocían por los nombres de sus dueños *(Pastrana, Aragón, Carpio)*, por su situación *(Rincón, Esquina)* o por su aspecto *(Reja grande, Reja nueva, Rejilla)*. La Villa de Madrid tenía un *aposento* en cada teatro y pagaba por ellos 300 ducados al año. Una *celosía* en el Teatro de la Cruz costaba al Duque de Lerma 100 ducados anuales. A veces se daban localidades a crédito, y se sabe que el 18 de mayo de 1602 quedaron a deber: el Teniente Antonio Rodríguez un *aposento*, y el Príncipe de Marruecos una *ventana*. La especulación por medio de la *reventa* no era desconocida, y ha quedado noticia de que en 1637 Domingo Hernández alquiló a razón de doce reales cada uno de los aposentos bajos del Corral de *Doña Elvira*, en Sevilla, y que hizo pagar por ellos a los extranjeros de veinte a veinticuatro reales.

El escenario era más profundo que ancho; a diferencia de los de hoy, avanzaba hacia los espectadores, aunque no tanto como en los teatros ingleses del tiempo de Shakespeare. Se levantaba del suelo lo suficiente para permitir el uso de escotillones. Al fondo se componía de dos cuerpos. En el primero, al nivel del tablado, había dos puertas; el segundo era una galería que se utilizaba para

simular cualquiera altura natural o de obra construída; a ella ascendían los actores que escalaban un balcón o que asaltaban una fortaleza, y desde ella se descolgaban los soldados que tenían que caer sobre el enemigo en una escena de guerra. Por ahí caminaba Balaam "en lo alto de un monte" y desde ahí bajaba del cielo el Anticristo en la comedia de Alarcón de este nombre. Además de las dos puertas del primer cuerpo, tenía el escenario entradas laterales. El vestidor o vestuario estaba al fondo, a un lado, y era una salida más que servía para que los actores desaparecieran.

En decoraciones, mobiliario y útiles había poco. Torres Naharro había inventado por el 1570, como afirma Cervantes, "tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas". Se disponía de mesas, sillas, tronos, doseles con gradas, escalas y armas. En *El convidado de piedra* se descubría en el momento oportuno una estatua del Comendador. Había piezas sueltas de cartón o de lienzo que representaban un árbol, una fuente, casas lejanas. No se perseguía, sin embargo, ningún propósito de realismo. El público estaba dispuesto a imaginar, a la menor referencia, el sitio en que se desarrollaba la acción. Por otra parte, muchos sucesos de la vida del siglo XVII, como acontece todavía en el Oriente, tenían lugar en espacios abiertos. Para indicar un cambio de escena bastaba que los actores salieran del escenario por un lugar y entraran por otro. El sitio de la acción lo indicaba el actor: "*A Burgos llegado habemos...*" "*Esta es la puente del Tormes...*" "*Tres meses ha que en estos montes vivo...*" "*Y porque aquesta es mi casa, perdonad si no prosigo...*" "*Ya que-*



MADRID. - EL "CORRAL" DEL PRÍNCIPE EN 1670.

Reconstrucción de J. Comba, al parecer de un dibujo contemporáneo (hoy perdido).

da abierto el jardín, bien puedes, señora, entrar..." A veces, para crear determinado ambiente dramático o por simple desahogo poético, el autor describía largamente el lugar.

En un principio no hubo telón de boca; éste no parece ser otra cosa que el último punto de avance del telón de foro que, en el plano que exigían las necesidades de la representación, ocultaba el fondo del escenario. A los lados colgaban los paños. De dentro salían las voces y los ruidos que sugerían al público determinada acción: los gritos de los marineros cuando llegaba un navío al puerto o el tumulto de una batalla, de la que se desprendían, para entrar en la escena, vencidos o vencedores. En *El examen de maridos* dos personajes ven desde el escenario el torneo entre el Conde Carlos y el Marqués Don Fadrique y narran al auditorio sus momentos culminantes. "Al paño" se ponía el personaje que debía escuchar una conversación secreta o ser testigo ignorado de algún suceso. En *La cueva de Salamanca,* Zamudio desaparece por el escotillón que está debajo de una mesa, y para simular el vuelo de Don Diego en una nube, baja una manga hasta el foro y es elevada después que el actor se ha escurrido por el vestuario. En esta misma comedia aparece un león figurado, y una cabeza parlante arroja fuego por la boca, lo que se lograba prendiendo un cohete desde abajo del tablado con un hilo de pólvora. Lope de Vega saca caballos a la escena. Claramonte hacía pasear por el patio a una amazona, y se sabe que la actriz Ana Muñoz, que representaba el papel, malparió porque los gritos de los *mosqueteros* asustaron al animal.

Pero la ausencia de decoraciones estaba compensada con el lujo del vestuario, que fué aumentando con el tiempo, lo mismo en las comedias de aparato (llamadas *de teatro, de ruido* o *de cuerpo*) en que aparecían, según la expresión del malicioso Suárez de Figueroa, reyes de Hungría y príncipes de Transilvania, que en las *de capa y espada,* que llevaban a la escena sucesos de la vida contemporánea y en las que intervenían nobles y caballeros. Empresarios y actores pagaban por la compra o el alquiler de los trajes sumas que, en ciertos casos, serían una inversión desproporcionada aun para los teatros de hoy. En 1617 el actor Jusepe Martínez y su mujer compraron en 440 reales una "basquiña y jubón de gorgorán con pasamanos de seda"; en 1619 el actor Juan Bautista Muñoz y su mujer compraron en 2,400 reales una "ropa de raso de oro verde con pasamanos de oro y pestañas de raso encarnado y alamares de peinecillo de oro forrado en tafetán encarnado"; en 1636 el empresario Pedro de la Rosa compró en 3,600 reales "un calzón de ropilla y ferreruelo de lana bordado de coronas y palmas de oro y plata, y las mangas de canutillo de plata"; ese mismo año el empresario Andrés de la Vega alquiló en 500 reales "los vestidos necesarios para una danza del día de Corpus", y en 2,500 reales "un vestido de *Moisés,* un ropón de *Aarón,* un capuz para un judío, ropón para un moro y ocho mantos de tafetán". Aunque, por sus frecuentes variaciones, es imposible calcular con exactitud la equivalencia de la moneda de aquel tiempo, puede dar una idea de esos precios el hecho de que a principios del siglo XVII, antes de la depreciación de la moneda en el reino de Felipe IV, el po-

der adquisitivo de un real era aproximadamente el que tiene en la actualidad un peso mexicano (Dólares 0.25). Las comedias de asuntos de la antigüedad griega y romana se representaban, como en el teatro inglés de entonces, con los trajes de la época: Licurgo en *El dueño de las estrellas* salía de "galán", y Coriolano —como observaba Ticknor— vestía como Don Juan de Austria. Había, sin embargo, cierto propósito de caracterización en el caso de los moriscos y los personajes de la antigüedad judía, como lo indica la ropa que alquiló el empresario De la Vega y lo prueban las acotaciones de *La manganilla de Melilla* y de *El Anticristo,* cuyo protagonista aparece en el primer acto "vestido de yerba" y, en el segundo, "de rey judío".

Lo primero que hay que tener presente para formarse una idea de las representaciones en la España del siglo XVII es que no se limitaban a presentar una comedia, sino que estaban animadas con canciones, bailes, entremeses y mojigangas. Era, como diríamos ahora, una función de comedia y "variedades". En éstas, tanto como en la novedad de la representación viva de la vida que ofrecía la obra dramática, hay que buscar la razón de la popularidad del teatro de entonces. Principiaba la función con un tono cantado por tres o cuatro músicos al son de guitarras y vihuelas. Seguía la *loa.* Lo que en un principio fué el prólogo en que el autor explicaba sus propósitos o el argumento de su obra y pedía benevolencia, como en la comedia latina, se convirtió en los tiempos de Lope en una composición independiente y de repertorio que los cómicos acomodaban según sus conveniencias. La loa era

una pieza generalmente en verso, de variable extensión (alrededor de doscientas líneas) que recitaba un actor, aunque solían cantarse y las había dialogadas; en ella se hacía un elogio festivo de la población donde se representaba o de cualquier otro tema (la mujer, el amor, la primavera, el silencio, la humildad, los dedos, la mosca, alguna letra del abecedario, algún día de la semana...), se presentaba a la compañía, se comentaba algún suceso de actualidad o se refería una historia graciosa. Después de la loa solía haber otro número musical o un baile, y luego comenzaba la comedia. Al terminar el primer acto se representaba el entremés, que era un cuadro realista de trama sencilla que presentaba en lances movidos de áspera comicidad personajes del mundo popular y plebeyo: alcaldes rurales, estudiantes desvergonzados y maridos pacientes, barberos y boticarios, alguaciles y valentones, aldeanas y fregonas, celestinas y sacristanes, mendigos y negros, "porque —como decía Lope— entremés de rey jamás se ha visto". Y muchos, según reza el proloquio, "acababan en palos" .

Al terminar el segundo acto de la comedia venía el baile por una o varias parejas. Había una gran variedad de ellos y generalmente eran cantados; cuando tenían algún argumento se llamaban entremesados. Han llegado hasta nosotros los nombres y las letras de muchos, entre los más famosos el *Ay, ay, ay!*, la *Capona*, la *Chacona*, el *Escarramán*, la *Gallarda*, la *Gatatumba*, el *Guiriguiray*, el *Polvillo*, el *Zambapalo*, la *Zarabanda*, el *Zarambeque*... Es fácil imaginar la oportunidad que, según el lugar y la ocasión y el temperamento y los encantos de las actrices,

tendrían los teatros para ofrecer al público bailes que rebasaran los límites de la más estricta moralidad. No hay ataque contra el teatro español del siglo XVII que no toque esta cuestión. El Padre Guzmán, que parece haber sentido muy cerca la tentación, decía en 1613: "Las palabras lascivas echan centellas o ellas lo son; la voz, la música, los afectos, los afeites, la hermosura, el buen cuerpo, la gracia, el talle, el donaire, el cabello, el rizo, el copete, el vestido, el meneo, que aunque parece hecho al descuido, lleva estudiada su malicia y deshonestidad. Todo esto, entrando por los ojos y por los oídos, es fuego, es ponzoña, es secreto veneno, es sutil solimán. . ." Y con la música, la castañuela, los meneos y la letrilla lasciva todo el público andaba "alborotado y loco en risas y en aplausos descompuestos". La letra de los bailes más populares se repetía fuera del teatro, como en otro tiempo los cuplés de las zarzuelas o ahora las canciones de moda. Y tanto que Quevedo, en *El entremetido y la dueña y el soplón* (1627), lleva al infierno al que "inventó el *Tengue, tengue* y *Don golondrón,* y *Pisaré yo el polvillo, Zarabanda y dura,* y *Vámonos a Chacona,* y *Qué es aquello que relumbra, Madre mía, la gatatumba,* y *Naqueracuza.* ¿Qué es *Naqueracuza,* infame? ¿Qué quiere decir *Gandí;* y *Hurruá, que en la ventana está;* y *Ay, ay, ay* (y traer todo el pueblo en un grito); y *Ejecutor de la vara,* y daca a *Ejecutor de la vara;* y *Señor boticario, deme una cala;* y *Válate Barrabás el pollo;* y *Guiriguirigay,* y otras cosas que sin entenderlas tú ni el que las canta, ni el que las oye, al son de las alcuzas y de los jarros y de los platos las cantan los muchachos y mozas de fregar con tonillos de aceite y vina-

gre, y dos de queso, y pella y pastel, que tú compones, y no hay recado que no chilles, ni calle que no aturdas. . .?" Un viajero francés, que visitó España en 1659 acompañando al Embajador de Luis XIV, escribió en su diario sobre la comedia española: "Entre las jornadas hay entremeses y bailes, que suelen ser lo mejor del espectáculo". Y en 1629, cuando Luis Monzón arrendó los *Corrales,* otro de los postores exigió que "los bailes no se han de quitar. . . , que es la salsa de las comedias y no valen [éstas] nada sin ellos". Y lo mismo que ambos pensaría, sin duda, una gran parte de los espectadores.

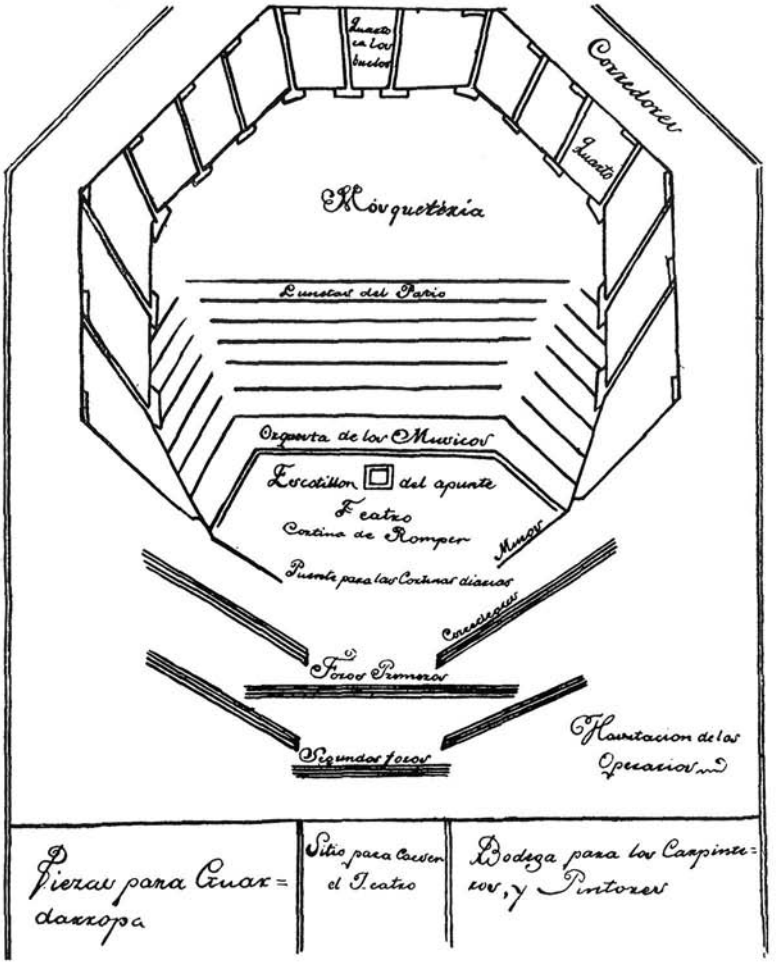
Al final del tercer acto remataba la función una mojiganga, una jácara entremesada, un entremés bailado o simplemente un baile o bailete. La mojiganga fué originalmente una fiesta callejera de Carnaval que entró al teatro conservando sus personajes extravagantes y sus disfraces ridículos; ya a mediados del siglo XVII empezó a ser sustituída, sobre todo en las representaciones reales y privadas, por los *fines de fiesta,* de ambiente más cortesano. La jácara era una tonadilla apicarada que lo mismo podía intercalarse en el entremés que en el baile o la mojiganga; pero cuando era entremesada en poco se diferenciaba del baile con argumento o del entremés cantado. Es difícil establecer una frontera entre estos géneros; música, baile, y canto se mezclaban entre sí, y, en variable proporción, con alguna trama o historia sencilla. Posteriormente establecieron contacto con la comedia misma cuya representación animaban: fruto de esa unión fué la zarzuela. Hay que agregar que esas "variedades" solían cambiar de orden en las funciones (en un principio iban antes de la

comedia) y que era frecuente que los bailes y jácaras de moda, no sólo invadieran entremeses y mojigangas, sino que tomaran el lugar de unos y otras. La función duraba, cuando más, tres horas, porque la representación era continua y se aprovechaban los entreactos, que el espectador de hoy pierde fumando o conversando en los pasillos.

La comedia que se ofrecía al público estaba escrita en verso, tenía tres actos o jornadas de mil versos —más o menos— cada uno, y como asunto todo lo que era susceptible de presentación dramática: la Biblia y la mitología, vidas de santos e historia antigua, crónicas y leyendas medievales, novelas italianas y fábulas pastoriles, acontecimientos contemporáneos, es decir, de la vida española del siglo XVII. *Comedia* era una designación genérica y comprendía toda obra dramática, con excepción de los autos y coloquios y de los géneros menores (entremeses, farsas, piezas de circunstancia, escenificaciones alegóricas, etc.) El término tenía un alcance semejante, aunque más limitado, que la palabra inglesa *play,* la cual se aplica a toda producción dramática profana o devota, mayor o menor. En 1616 Ricardo del Turia observaba que "ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando de éste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración, y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires. . ." Las unidades de tiempo, lugar y acción, defendidas por los preceptistas vueltos hacia los modelos clásicos, no regían para este teatro verdaderamente *romántico,* que no tenía

más unidad que la de los sentimientos y caracteres *(the unity of feeling and character)*, que Coleridge señala en Shakespeare.

A principios del siglo XVII la comedia española había alcanzado su pleno desarrollo, gracias al genio de Lope de Vega (1562-1635). Estaba hecha para despertar el interés y satisfacer el gusto del público. Lo que más atraía a éste era el suceso o la historia que se llevaba a la escena. Una vez cumplida esta primera condición, el autor podía agregar lo que quisiera: intensidad dramática, poesía, gracia, líneas firmes en la pintura de los caracteres. Como género, la comedia clásica española vivió un constante desequilibrio entre el enredo y sus personajes. Los incidentes se sucedían tan rápidamente que el personaje acababa por perder intervención en ellos. Había, sin duda, movimiento, pero no acción dramática. El enredo arrastraba al personaje, y éste corría tras los incidentes como Aquiles tras la tortuga, quedándose siempre atrás, retrasado esa brevísima fracción de tiempo que hay entre la voz del manipulador y los gestos del títere. El predominio del enredo y la necesidad de producir "cada día" comedias nuevas hizo que los argumentos cayeran en fórmulas absurdas y convencionales. Un espíritu crítico tan agudo como Suárez de Figueroa ya las señalaba en 1617, exagerando menos de lo que a primera vista parece. Siguiendo las pisadas de los poetas "cuyas representaciones adquirieron aplauso" —decía uno de los interlocutores de *El pasajero* (Alivio III), refiriéndose a las comedias de *capa y espada*— "sacaré al tablado una dama y un galán, éste con su lacayo gracioso y aquélla con su criada que le sirve de requie-



MÉXICO. - PLANO DEL "COLISEO".

(¿A principios del siglo XVIII o después de las reformas de 1749?)

Lo publicó Luis González Obregón en su *México viejo* (México, 1900), sin indicar fecha ni procedencia.

bro. No me podrá faltar un amigo del enamorado, que tenga una hermana con que dar celos en ocasión de riñas. Haré que venga un soldado de Italia y se enamore de la señora que hace el primer papel. Por dar picón al querido, favorecerá en público al recién llegado. En viéndolo vomitará bravuras el celoso. Andarán las quejas con el amigo... Y aquí por ningún caso se podrá excusar un desafío. Al sacar las espadas los meterán en paz los que los van siguiendo, avisados del lacayo, que se deshará con muestras de valentías cobardes. El padre del ofendido hará diligencias por divertirle de aquella afición, que, aunque muy honrada, ha de ser pobre la querida. Para esto tratará de casarle con la hermana del amigo, y efectuaráse el desposorio sin comunicarle con las partes... En tiempo de tantas veras quitaránse los amantes las máscaras y descubrirán ser fingido el favor hecho al forastero. Así, cuando entiendan los padres tener ya conclusión el matrimonio tratado, remanecerán casados los que riñeron. El padre tomará el cielo con las manos. Descubriráse ser el soldado hermano del novio, que desde muy pequeño se fué a la guerra. Este se juntará en matrimonio con la hermana del amigo... Pues el gracioso y la criada, de suyo se están casados. Con esto acabará la comedia".

El ritmo acelerado que imprimía a la comedia la abundancia y rápida sucesión de los incidentes hacía borrosos los perfiles de los personajes. Estos se conformaban con su destino de simplificaciones decorativas: el caballero era siempre valiente, enamorado, celoso y susceptible en extremo a las amenazas de su honor; la dama siempre bella, elocuente, casta e ingeniosa; el padre siempre severo, in-

flexible, perverso y sublime; la criada, intrigante, coqueta e interesada; el lacayo, fiel, cobarde y chistoso. Y estas figuras vivían su papel de abstracciones superficialmente personalizadas, solos o por parejas, en las más variadas combinaciones, *corriendo* sus aventuras como en complicados pasos de contradanza. Por esto decía con tanta sutileza George Meredith que la comedia clásica española podía ser representada por un cuerpo de *ballet*. Y quien, después de leer las veinte obras maestras del género —que son una excepción, pero nada más, a las generalizaciones que venimos haciendo—, haya navegado, por afición o trabajo, en el mar de innumerables olas del teatro español del siglo XVII, se habrá visto obligado más de una vez a suspender la lectura porque empezaba a confundir a Don Diego con Don Juan, o a Don Enrique con Don Fernando, y a no saber quién era Doña Lucrecia, Doña Blanca o Doña Leonor.

CAPITULO III

LAS COMEDIAS DE ALARCON

NINGUNA de las comedias conocidas de Alarcón parece haber sido escrita en México antes de su primer viaje a España. Se puede afirmar que empezó a escribir para el teatro por el 1601, en Salamanca. De los borradores que puede haber llevado consigo a España en 1600 poco quedaría al ser aprovechados o refundidos. No es Alarcón el tipo del artista de fácil inspiración que, como por milagro, produce en su primera juventud una obra significativa. Pertenece a la categoría de los temperamentos reflexivos que se educan más por concentración que en la práctica continua de las letras. Como trabajador era lento y cuidadoso, aunque bajo la presión de la necesidad o el compromiso pudiera producir con un ritmo más acelerado, sin menoscabo de la calidad de su obra. Aunque abundan en sus comedias los momentos felices y las inspiraciones parciales, no era un improvisador; le agradaba la línea repasada tranquilamente, el color limpio y bien empastado.

Su producción dramática, que comienza en Salamanca y continúa durante los años de Sevilla y México, está dentro de la moda del tiempo: es la comedia de enredo, que nuestro poeta concibe —como todos— un poco mentalmente y en la que la vida sólo entra por casualidad. Este período va de 1601 a 1612 y a él pertenecen *La culpa busca la pena*, *El desdichado en fingir*, *La cueva de Sala-*

manca, Quien mal anda en mal acaba, La industria y la suerte, El semejante a sí mismo. A principios de 1613 sale Alarcón de México y meses después llega a Madrid. Ve de cerca el teatro. Revisa las comedias que tenía escritas y trabaja con entusiasmo en otras. Pone en éstas algo de sus nuevas impresiones y de su manera de ver la vida. En la comedia tradicional va acentuando los perfiles de los personajes y relacionándolos más íntimamente con el juego de la acción; es el principio de la comedia de caracteres. Este segundo período se extiende de 1613 a 1618. Dentro de él caben *Todo es ventura, Las paredes oyen, Mudarse por mejorarse, Los favores del mundo, Ganar amigos, La prueba de las promesas,* y se cierra, acaso, con *La verdad sospechosa.*

Alarcón se interesa después en lo que podemos llamar la comedia heroica. 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.* El período final —el más breve y de más escasa producción— corre de 1623 a 1625. Alarcón ha dejado de ser un escritor militante. No piensa ya en el público. Sus comedias de esta época son más humanas, más reales y están animadas por una vital

ironía; en ellas la pintura de caracteres es más suelta y expresiva y no se recorta ya sobre paisajes morales. Es una comedia que funde elementos anteriores en una mezcla más rica: *El examen de maridos* y *No hay mal que por bien no venga.* Su actitud ante la vida, según aparece en los conflictos dramáticos que plantean y resuelven sus comedias —lo que podría llamarse su filosofía—, empieza a delinearse en el segundo período y va adquiriendo cada vez más un sello personal.

Así, después de sucesivas lecturas, me parece que se agrupa la producción alarconiana. De la comedia tradicional pasa a otra de matices personales, que subraya los rasgos de los caracteres, y de ésta a una comedia de interés político y de tonalidad heroica, terminando en otra de concepción más rica, en la que se consolidan las conquistas anteriores. A partir de este momento, tan importante para el artista y el desarrollo del género, Alarcón deja de escribir. Se retira, como Shakespeare, en el pleno uso de sus facultades. Estos períodos no están divididos por fronteras precisas; hay obras de transición y dentro de un período no siempre es uniforme y continuo el movimiento hacia el período siguiente. Las escasas fechas seguras que tenemos de la primera representación de algunas comedias de Alarcón no contradicen el cuadro propuesto. La fecha de publicación —siempre tardía, aun en los casos en que las obras del mexicano se publicaron como de otros autores— poco ayuda para el establecimiento de una cronología.

Este desarrollo de la producción alarconiana es, por ahora, el camino más seguro para establecer una cronolo-

gía. La que ofrezco a continuación —que sólo debe considerarse como un primer ensayo que irán corrigiendo investigaciones y estudios posteriores— está fundada en ese criterio. Está claro que no he dejado de aprovechar todos los datos complementarios que existen y que son siempre útiles aunque no constituyan por sí mismos una regla suficiente ni de aplicación general: alusiones a hechos históricos, que, más que la fecha de composición, sirven para fijar aquella en que la obra fué revisada o representada; referencias autobiográficas, más abundantes en los dos primeros períodos; preferencias métricas, cuya ley de constancia no ha sido posible establecer, salvo que el uso del soneto es más frecuente en los dos primeros períodos; rasgos culteranos, que a partir de cierta época adornan descripciones o trozos líricos; fórmulas de cortesía, que empiezan a perder su valor característico después de 1614-1615.

LA CULPA BUSCA LA PENA Y EL AGRAVIO LA VENGANZA

Escrita. 1601-1603? Revisada en Madrid (1613-1614?). Por la referencia a Quiñones de Benavente no hay porqué situarla hacia 1618, como lo hace Cotarelo y Mori, ya que ese autor empezó a darse a conocer hacia 1610. La idea de que es una obra escrita en colaboración con algún desconocido, que apunta Fernández Guerra, no me parece improbable y explicaría muchas cosas, pero no tiene hasta hoy en su favor ningún dato positivo.

Representada. ?

Publicada. 1646, en la *Parte XLI de Comedias de Diferentes Autores,* de Zaragoza. La edición de esta *Parte* hecha en Valencia, que Barrera coloca entre 1642-1650, puede haber precedido a la de Zara-

goza. Es posible que haya una edición suelta anterior. No figura en ninguna de las dos *Partes* de Alarcón.

Argumento. La acción en Madrid. Don Rodrigo de Ribera llega de la Nueva España. En Sevilla don Fernando Vasconcelos le salvó en dos ocasiones la vida. El indiano se enamora de doña Ana, hermana de éste, a quien pretende don Juan de Lara, antiguo amante de doña Lucrecia. Don Rodrigo ha sido llamado a Madrid por su padre don Antonio de Sosa, con instrucciones de ocultar su verdadero nombre y de ocurrir a don Diego de Mendoza, padre de Lucrecia, el cual da cuenta de la llegada de don Rodrigo al anciano don Antonio, que un secreto agravio hace vivir oculto en Asturias. Doña Ana corresponde el amor de don Rodrigo.

Don Juan y don Rodrigo sacan las espadas por doña Ana, pero don Fernando llega a tiempo para impedir el duelo. Este, que está enamorado de doña Lucrecia y ha visto que don Rodrigo visita su casa, cree que la dama es el motivo de la cuestión y pide a su hermana que lo averigüe. Doña Ana, para probar a don Rodrigo, le pregunta si la hará su esposa; pero el caballero, que no puede comprometer su palabra hasta hablar con su padre, no da respuesta satisfactoria. Al llegar don Antonio de Sosa informa a su hijo que don Fernando lo injurió públicamente poniéndole la mano en el rostro, que sus años le impidieron vengar el agravio y que a su hijo toca hacerlo. Don Rodrigo se lamenta de verse obligado a matar a quien le salvó la vida dos veces y es el hermano de la mujer a quien ama.

Doña Ana visita a doña Lucrecia para investigar si está comprometida con don Rodrigo. La dama, para vengarse de ella porque le ha robado el cariño de don Juan, le dice que está concertado su matrimonio con el indiano. Doña Ana se apresura a comunicarlo a su hermano, quien desafía a don Rodrigo; éste acepta, pero antes revela su identidad, recuerda la ofensa que don Fernando le hizo a su padre y le da satisfacción respecto del caso de doña Lucrecia. Don Fernando muere en el duelo. Finalmente se aclara el enredo: doña Ana casa con don Rodrigo, doña Lucrecia con don Juan, y don Antonio de Sosa queda desagraviado.

Este es, evidentemente, uno de los primeros ensayos dramáticos de Alarcón, quien ni siquiera quiso recogerlo en las colecciones de sus comedias. Debe de haber sido escrita en esa época en que el autor novel no descubre

todavía que sus observaciones y experiencias pueden transformarse en literatura, cuando aún no relaciona el mundo de la realidad con el mundo de las letras. Aunque en muchos respectos tiene un aire escolar, es indudable que fué retocada antes de darla a la escena, en Madrid, por el 1613, o, acaso antes, en México. El texto tan viciado que ha llegado hasta nosotros hace suponer que procede de una copia que rodó en los baúles de algún empresario, porque en aquellos tiempos el teatro acogía todo, sin exigir un nivel muy alto de calidad, como no lo exige ahora el cinematógrafo.

Conserva, a pesar de los retoques, los defectos más característicos del aprendiz a dramaturgo: los parlamentos excesivamente largos y la abundancia de apartes innecesarios. El estilo es difuso: los personajes no acaban de encontrar, después de dilatados intentos, las expresiones justas que definan su situación ni sus sentimientos. La acción resulta, como en todo principiante, recargada de incidentes. Ni en los motivos que inspiran su trama, ni en su concepción y factura, ni casi en su estilo hay una sola muestra que revele las cualidades distintivas de Alarcón.

Don Rodrigo, don Fernando y doña Aña explican en largos monólogos sus preocupaciones y los problemas que plantean los incidentes, como si el mismo autor, por interpósita persona, se detuviera a reflexionar sobre el desarrollo de su propia obra. El caso de honor está presentado con toda la brutalidad retórica y el descarnado convencionalismo que era usual en las comedias más falsas del siglo XVII. Habrían de pasar algunos años todavía antes de que nuestro poeta pudiera valorar con finura las

cuestiones de honra y darles, no sólo un sentido humano y real, sino cierta elegancia moral.

Don Rodrigo es el indiano que viene de la Nueva España, pero apenas se distingue de los demás. Hay, sin embargo, un momento en que dilucida con tanta sutileza las razones de su conducta que se le conoce que es nuevo en la Corte:

> Esas son caballerías
> de Amadís y Florisel,
> y se os luce, don Rodrigo,
> lo recién llegado...
> (Acto II, iii).

Hay una referencia a las representaciones teatrales de entonces (Acto II, vii) en la que no toca todavía Alarcón un punto que después no olvidará cuando habla del teatro: la relación, frecuentemente inversa, entre la popularidad y el mérito. A Lope de Vega lo menciona con elogio. Eran los tiempos en que el mexicano principiaba su carrera y entraba de puntillas en aquel mundo de la escena que guardaban dos monstruos: el público, "bestia fiera", y Lope, el Monstruo de la naturaleza, inventor de la "comedia nueva". Con el tiempo cobrará valor para atreverse con ambos.

En cuanto al estilo baste citar, porque ya dan una idea de esa línea ceñida y elocuente que distinguirá después a nuestro poeta, aquellos cuatro versos, tan expresivos en su perfecta economía:

> Salió pues, señor, el pie,
> si recatado, lascivo,
> que tiene más atractivo
> cuando se ve y no se ve.
> (Acto I, xii).

QUIEN MAL ANDA EN MAL ACABA.

Escrita. 1601-1603?

Representada. ?

Publicada. La edición más antigua que se conoce es una suelta del siglo XVII, impresa en Sevilla por Francisco Leefdael, sin año. No fué incluída por Alarcón en ninguna de sus *Partes.* En un catálogo de comedias hecho por Leandro Fernández Moratín, que se conserva en manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece una comedia de Alarcón con el título de *Los dos locos amantes,* que Hartzenbusch supone que es ésta.

Fuentes del argumento. En 1599 la Inquisición de Cuenca siguió un proceso contra Román Ramírez por "hereje, apóstata, mahometano, factor y encubridor de herejes, impenitente, relapso..." Además de hechicerías y curaciones milagrosas, el proceso habla del endemoniamiento de una mujer en Tajagüerce. Alarcón no conoció el proceso, pero el caso debe de haber tenido bastante difusión porque Ramírez fué quemado en efigie, el 5 de marzo de 1600, en el auto de fe de Toledo. La imaginación popular conectó seguramente las supuestas relaciones diabólicas de Ramírez con el caso de la mujer endemoniada de Tajagüerce y cayó así en la explicación del pacto con el diablo para lograr el amor de una mujer. Esta interpretación, sobre la que pueden haber corrido en la época romances o pliegos de cordel, sirvió de base a la comedia de Alarcón.

Argumento. La acción en Deza. Román Ramírez, morisco y mahometano, se enamora de la hermosa Doña Aldonza. Cuando reflexiona que sólo podrá alcanzarla con la ayuda del demonio, éste se le aparece y, a cambio de su devoción, le ofrece cumplir sus deseos. Ramírez acepta el pacto, según el cual cambiará su aspecto a los ojos de todos y, bajo el nombre de Demodolo, sentará plaza de médico llevando como ayudante al diablo. Doña Aldonza repudia a Don Juan, su prometido, porque el demonio la hace verlo desfigurado. Leonor, criada de la dama, la disculpa diciendo que sufre una enfermedad misteriosa. Don Juan ocurre al doctor Demodolo, quien la examina con familiaridades que disgustan al caballero. El doctor se retira, pero la dama, que ya lo ve con buenos ojos, exige que se le llame de nuevo.

Demodolo, pagado generosamente para atender a Doña Aldonza, explica que ésta ha sido hechizada por un caballero cuyas señas da. Como éstas corresponden con las de Don Félix, amigo íntimo de Don Juan, éste se prepara a tomar venganza de él. Demodolo quiere fes-

PARTE

PRIMERA

DE LAS COMEDIAS DE

DON IVAN RVIZ DE ALARCON Y Mendoça, Relator del Real Consejo de las Indias por su Magestad.

DIRIGIDAS AL EXCELENTISSIMO señor don Ramiro Felipe de Guzman, señor de la Casa de Guzman, &c.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, por *Iuan Gonçalez.*

Año M.DC.XXVIII.

A costa de Alonso Perez, Librero del Rey nuestro S.

tinar la satisfacción de sus deseos, pero el demonio insiste en que las cosas sigan su curso natural y decide que su protegido aparezca como Don Diego de Guzmán, joven noble que huyó de la Corte para evitar un matrimonio contra su voluntad. Cuando Demodolo visita a Doña Aldonza ésta ya sabe que el falso doctor es el noble Don Diego. Se declaran su amor y conciertan su matrimonio.

El celoso Don Juan vigila la calle. Demodolo hace que el diablo tome la forma de Don Félix, y cuando éste sale de la casa de la dama Don Juan lo mata. Para escapar de la justicia se retrae a una iglesia, donde lo visitan sus amigos, inclusive Don Félix. Demodolo aconseja a Don Juan que no se oponga al matrimonio de Doña Aldonza con Don Diego de Guzmán y que la noche de bodas éste le dejará su lugar. Cuando va a celebrarse la unión llegan dos familiares del Santo Oficio y detienen a Román Ramírez por hereje y hechicero. Antes de partir declara que fué engaño la mudanza de la dama y la traición del amigo. Doña Aldonza casa con Don Juan, y Leonor con el criado del caballero.

Sorprende en obras tan prematuras como esta comedia y *El desdichado en fingir* la composición ordenada y la factura sobria del estilo, que encajan tan bien dentro del espíritu del teatro. A pesar de las revisiones que seguramente sufrieron, estas primeras obras revelan el temperamento de Alarcón en sus líneas originales, antes de que adquiriera mayor cuerpo y de que su disciplina y moderación se dejara llevar —bien que sólo a medias— por el arranque épico y la efusión lírica que, a pesar de haber dado valiosos fragmentos poéticos, descompusieron irremediablemente la arquitectura del teatro clásico español. El tono épico-lírico de ese teatro, tan conforme con la psicología peninsular, no tenía iguales resonancias en el espíritu del mexicano. Siempre que éste se decidió a seguirlo, se alejó de su propio camino. Y, por extraño que parezca, estas primeras comedias están más cerca de las

grandes realizaciones de Alarcón que otras escritas posteriormente, con mayor conocimiento de la escena.

Quien mal anda en mal acaba no tiene ningún propósito moral, aunque su título ponga a los incautos en tentación de creerlo. 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 una comedia de magia y enredo. En ella se presenta por primera vez en el teatro español —porque *El esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua es posterior— el pacto con el diablo para conseguir el amor de una mujer. La venta del alma al demonio para obtener posición o riquezas ya existía en la literatura española: en Gonzalo de Berceo *(Milagros de Nuestra Señora,* 25), Alfonso el Sabio *(Cantigas,* 216), Don Juan Manuel *(El Conde Lucanor,* XLV) y el Arcipreste de Hita *(Libro de buen humor,* estrofas 1545-1562).

El diablo de *Quien mal anda en mal acaba* es, en realidad, un pobre diablo. No tiene personalidad. Se siente menos seguro de su poder que el mago Enrico de *La cueva de Salamanca:* teme al mundo y busca que sus encantamientos parezcan naturales. El diablo de Don Juan Manuel es cumplido y eficiente, pero como admira el talento no todos pueden confiar en él; el de Mira de Amescua es un agente viajero, vanidoso y facundo, que sabe vender su mercancía y acaba siendo víctima de la competencia. El de Alarcón es la figura evasiva, reticente, ineficaz del proceso inquisitorial en que se funda la comedia: la sombra que no pudo sacar a Román Ramírez de la miseria,

ni ayudarle a obrar curaciones milagrosas, ni impedir que el pobre morisco muriera en la cárcel. Pero el diablo en cualquier de estas formas, lo mismo el alegre vividor de Marlowe que el Mefistófeles de Goethe —buen alemán que se siente una fuerza metafísica, una *nada* orgullosa y obediente—, y el orador parlamentario y moralista vacío del *Man and Superman* de Bernard Shaw, todos están muy por abajo de la alta opinión que los teólogos tuvieron del demonio.

Nuestro poeta puso toda su atención en la traza del argumento. Los sentimientos de los personajes son convencionales: el deseo de Román, el amor de Doña Aldonza, los celos de Don Juan y la amistad de Don Félix. Estas figuras viven esquemáticamente. Lo mejor de la comedia es la escena final del Acto II, que anuncia ya agilidad y finura en el diálogo de discreteo, que después alcanzará sus momentos más felices en *Las paredes oyen* y en *Mudarse por mejorarse*. Como una muestra de su estilo ceñido y epigramático baste citar:

Mas yo ¿para qué me pierdo
por una mujer, error
que juzga por el mayor
y por sin disculpa el cuerdo?
Mas aunque desto me acuerde,
déme el más cuerdo a entender
porqué se puede perder
quien por mujer no se pierde.
(Acto III, iii).

EL DESDICHADO EN FINGIR

Escrita. 1601-1603? Revisada posteriormente.

Representada. ? Seguramente antes del 29 de enero de 1622, fecha de la aprobación más antigua de la *Parte primera*.

Publicada. 1628, en la *Parte primera* de Alarcón.

Argumento. La acción en Bohemia. Ardenia, que no juzga oportuno su matrimonio con el celoso Arseno porque la pretende el Príncipe de Bohemia, discurre que su amante se instale en su casa fingiéndose Arnesto, hermano de la dama que partió a Italia desde los cinco años. Por un trueque malicioso de papeles, Persio, recién llegado a la Corte, se entera del plan de Ardenia, y Arseno de los favores que Persio —a quien no conoce— ha recibido de Celia. Al presentarse Arseno como el hermano ausente que vuelve de Roma, se encuentra con que Persio se le ha adelantado. El príncipe lo aprehende entonces por impostor y lo manda a la casa de locos.

Las damas lo visitan en su encierro; Ardenia descubre las pasadas relaciones de Celia y Arseno y jura no volverlo a ver. Persio, por su parte, aprovecha la ocasión para enamorar a Ardenia. La dama le recuerda el parentesco que los une. ¿Es el único obstáculo? pregunta Persio. La sagaz Ardenia así lo hace creer y el impostor se descubre. La dama, sin embargo, no alcanza a denunciarlo porque el criado de Persio, que ha oído todo, explica que se trata de una burla. El falso Arnesto convence al padre de Ardenia que case a ésta con un noble forastero llamado Persio. Su intención es salir del país y casarse con Ardenia por poder.

El Príncipe, molesto por la vigilancia que el falso Arnesto ejerce sobre Ardenia, lo manda matar; pero sus agentes hieren a Arseno por equivocación. Celia sorprende a Persio y le exige el matrimonio prometido. El padre de Ardenia, que oye la conversación, descubre la impostura y concluye que su hijo Arnesto es el que está en el manicomio, y obtiene del Príncipe la libertad de Arseno. Un Correo de Roma trae la noticia de que el verdadero Arnesto mató en duelo al hermano de su novia, la sobrina del Cardenal Coloma. Por esa muerte es detenido nuevamente el desdichado Arseno. El verdadero Arnesto llega disfrazado de peregrino. En el palacio del Príncipe se deshace el enredo y se conciertan tres matrimonios: el de Persio con Celia, el de Arseno con Ardenia, y el de Arnesto con la sobrina del Cardenal, a quien representa el Correo de Roma.

Una de las primeras comedias de Alarcón; toda ella escrita en versos de arte menor, salvo once endecasílabos blancos (Acto II, xi). Puede haber sido empezada en Nueva España. En la Bohemia imaginaria donde tiene lugar la

acción hay que ver más bien un vago trasunto de México que a Salamanca o Sevilla. El diálogo es rápido pero sin nervio; se escalona dialécticamente en pregunta y respuesta, observación y comentario: le falta modulación psicológica. El argumento está bien dispuesto aunque recargado de incidentes que lo vuelven confuso; cada una de las historias de Persio, Arseno y Arnesto podrían dar tema para una obra. No hay el menor indicio de que a nuestro poeta se le haya ocurrido la posibilidad de hacer algo distinto de la comedia de enredo de entonces. *El desdichado en fingir* es el producto típico del género en los albores del siglo XVII.

En el fondo de la comedia, sin que llegue a encenderla ni vivificarla, palpita el amor. El placer de su descubrimiento, las primeras experiencias de ese estado de delectación y felicidad que aligera el corazón, el inefable placer de la compañía con sus satisfacciones y escaramuzas:

¿Dónde hay más dulces despojos
que un mirarse y por los ojos
leerse los corazones?
¿Dónde hay el bien de un favor
en recibirse y en darse?
¿Un celar, un enojarse,
un reñir de puro amor?
¿Un juntar palma con palma
y los dedos entre sí
trabados, darse así
dos mil requiebros del alma?
¡Dulce bien, grata alegría!
(Acto II, vii).

El amor, que impulsa y retiene. Es la época —que nunca pasa del todo para el sentimental— en que las conquistas

de amor empiezan por el secreto episodio de la conquista de sí mismo:

> Así estoy de amor y miedo
> como al que soñar sucede
> con el toro, que ni puede
> moverse ni estarse quedo.
>
> (Acto II, vi).

El amor, que ilumina el mundo y exalta las facultades y aviva el ingenio:

> Que es fuego amor que el metal
> del entendimiento afina...
>
> Que quien tiene mucho amor
> tiene mucho entendimiento...
>
> ¿Qué sutilezas no enseña
> el amor, qué discreciones,
> qué agudezas, qué invenciones
> a un rudo, a un bruto, a una peña?
>
> (Acto II, vii).

Pero a ese amante, que "iguala las obras con los deseos", se le plantean, después de ese estado de gozo y sobresalto, ciertos problemas que, en honor de Don Juan, el famoso burlador, llamaremos técnicos. Los jóvenes a quienes no educa todavía la experiencia —que es, como se sabe, la historia de nuestros errores— se guían por las recetas y por esa opinión anónima que se llama sabiduría popular y cuyo mayor inconveniente es que hay que ser ya un poco sabio para sacarle provecho. Algunos se ayudan con los autores clásicos, como Ovidio. A la mujer —dice Tristán a Persio— regálala, sírvela,

> cuéntale una y otra historia
> de amor, que lleve encubierta
> su dulzura...

tras de la historia de amor
meterás la deshonesta
que le dé un lascivo ardor...
Allí es Troya, entonces puedes
gozar de la coyuntura...
(Acto II, vi).

La receta le falla a Persio, como (aquí entre nosotros) le habrá fallado a algunos de los lectores, y entonces le queda libre el camino de la desesperación, que va desde la queja melodiosa del Petrarca hasta los anatemas filosóficos de Schopenhauer:

Al demonio es parecido
el que vive enamorado,
más perdido y más penado
y menos arrepentido.
(Acto II, ii).

El amor mueve al Príncipe, compromete a Persio, encarcela a Arseno y pone en fuga a Arnesto; pero a pesar de tanto trastorno, en todos resulta más una consigna que una convicción, y a ninguno eleva sobre el nivel convencional del galán de comedia de enredo. El autor vive con sinceridad las primeras experiencias del amor, pero no ha sido capaz de hacerlas vivir a sus personajes. Las damas están todavía más lejos de la pasión, porque en las obras juveniles el hombre ama a mujeres que parece que no sienten, —menos en las obras juveniles femeninas, en que sucede justamente lo contrario. La juventud de ambos sexos es siempre generosa y suele conformarse con el eco que despiertan sus palabras en el valle encantado de su propio corazón.

Una de las escenas más vivas —que ya revela un fino instinto dramático— es aquella (Acto I, x) en que Celia,

jugando con los versos de un romance alusivo, fulmina cargos contra Arseno hasta que, conforme avanza la lectura, la poesía descubre las aventuras de la dama y da pie al caballero para convertirse en acusador. Y la otra: cuando Persio declara su amor a Ardenia (Acto II, vii), con todas las reglas del caso y una sospechosa impaciencia de aficionado.

LA MANGANILLA DE MELILLA

Escrita. 1602-1608?

Representada. ? Fernández-Guerra, sin fundar su aserto, dice que "debió ponerse en escena el año 1617".

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Fuentes del argumento. El famoso capitán Pedro Venegas de Córdoba, alcaide de Melilla durante el reinado de Felipe II, fingió que abandonaba la plaza, y cuando los moros se precipitaron dentro del primer recinto de la ciudad, cayó sobre ellos y los deshizo. La imaginación popular deformó este caso histórico diciendo que el Morabito Ademahamet Bualat, que se jactaba de ser inspirado de Dios, predicaba que los moros no tenían nada que temer de los cristianos, pues con sus oraciones les impediría que hiciesen daño. Lo siguieron diez mil moros desarmados. El general español, informado del caso, fingió no tener fuerzas y mandó tapar las bocas de los cañones. Con esto se animaron los moros y entraron a la plaza donde fueron cogidos como en una trampa. Se decía que el caso se había repetido una segunda vez. Alarcón pudo encontrar esta fábula en alguna historia de las campañas españolas en Africa (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. A esa fábula Alarcón agregó un enredo amoroso de su invención.

Argumento. La hermosa Alima, hija de Abenyúfar, privado del Rey de Fez, ha sido robada por Acén, alcaide de Búcar, cuyo amor no corresponde la mora. Esta escapa, y Pimienta, espía español, la lleva

con engaños a Melilla, en donde la vende a Pedro Vanegas de Córdoba, general de las fuerzas españolas. Acén está desesperado; encarcela a Muley, que lo reconviene porque blasfema, y a su hermana Daraja, enamorada de Muley, porque defiende a éste; y envía al judío Salomón en busca de Alima. Amet Bichalín, mago misterioso y padre de Muley, reclama la libertad de su hijo, y como no la obtiene lo libra por encantamiento.

Acén sabe al fin que Alima está cautiva en Melilla. Amet Bichalín libra por encanto a Daraja; ésta se reune con Muley y ambos piden a Pimienta que los guíe lejos de Búcar. El espía español, ayudado por Salomón, ata a Muley y a Daraja y los lleva cautivos. Vanegas y Alima sienten una mutua inclinación; ella se finge dormida, habla de su amor en sueños y obliga así al general español a declarar el suyo. Llega Acén a rescatar a Alima; según la ley militar Vanegas tiene que entregarla si recibe el justo precio; pero la mora se hace cristiana y queda bajo la protección de España. Acén amenaza con volver con sus ejércitos a tomar la plaza.

El General español se prepara a resistir. Abenyúfar, que venía a castigar al raptor de su hija, une sus fuerzas con las de Acén para atacar a Melilla. Amet Bichalín ofrece que la ciudad estará abierta, inermes los españoles y muda la artillería, si los moros se comprometen a entrar desarmados en Melilla y a renegar de Mahoma. Para impresionarlos hace aparecer un cometa. Los moros fingen aceptar. Informado Vanegas de todo, dispone que las cosas sucedan como lo ha anunciado Amet Bichalín; pero ya los moros dentro, la plaza se cierra y caen sobre ellos los españoles. El mago misterioso desaparece. Alima mata a Acén. Pimienta es nombrado capitán. Alima, Daraja, Abenyúfar y Muley piden ser bautizados. El General español sospecha que Amet Bichalín era un ángel.

Una comedia de magia y enredo que aprovecha un suceso histórico que la imaginación popular había recargado con elementos sobrenaturales. Pertenece a la misma época de *Quien mal anda en mal acaba* y de *La cueva de Salamanca*. En ese tiempo el interés de Alarcón por la magia coincidió con la multiplicación y perfeccionamiento de la tramoya y los recursos escénicos en el teatro espa-

ñol. El desarrollo técnico labra nuevos cauces al arte: la posibilidad de que los personajes volaran por el escenario o desaparecieran a la vista del público orilló la invención hacia temas que aprovechaban esas novedades. En sus orígenes el cine explotó los más extravagantes casos de prestidigitación y "viajes a la Luna" —que hoy nos parecen tan inocentes—, y en nuestros días el teatro radiofónico ("teatro del aire") ha creado una nueva modalidad del estilo dramático y una selección de asuntos adecuados a la presentación puramente auditiva.

Lo primero que sorprende en esta comedia es su estilo. Es la primera obra de Alarcón en que se siente, con visos de deslumbramiento, la influencia del estilo poético de Góngora. En todo el Acto I, especialmente en las escenas iniciales, hay muestras de esa riqueza verbal, esos contrastes y juegos de color, esas decoraciones mitológicas que el Píndaro cordobés trajo a la poesía española a fines del siglo XVI y que Alarcón debe de haber descubierto en sus años de Salamanca:

A los aires oro en rayos
y a los campos plata en perlas...
(Acto I, i).

...que dió Tálamo a Peleo
del sol las doradas trenzas...

El puñal teñir intenta
del campo las esmeraldas
con la grana de sus venas...
(Acto I, ii).

Pero ya el planeta intonso
por crepúsculos de nácar
presta al alba rayos de oro...
(Acto II, xi).

Esta influencia decrece conforme avanza la comedia, y Alarcón vuelve, como quien se va librando de una obsesión, a una tonalidad fría y a un dibujo más tranquilo. Pero es notable el ritmo nervioso y tónico que la atracción de la opulencia gongorina imprime a aquellas primeras escenas, en que las palabras, cansadas de arder por combustión, se inflaman con reflejos coruscantes.

Es la única comedia de ambiente morisco que escribió nuestro poeta. Su construcción es hábil; pero Alarcón renunció a la posibilidad de un tratamiento épico, al que se prestaba el famoso engaño o manganilla con que el general Pedro Venegas derrotó a las fuerzas de Ademahamet Bualat que quisieron entrar, inermes y confiadas, en las fortalezas de Melilla (1565). El engaño es nada más el desenlace de la comedia y la última muestra de las maravillas del misterioso mago Amet Bichalín, en quien se creyó ver a un enviado divino que protegía la causa de España. Alarcón le ha agregado una historia de amor, tramada con prisiones y encantamientos. En una atmósfera romántica cruzan el general español, fiel al honor militar, distante y tibio en su pasión, y la amorosa y desventurada Alima, hija del privado del rey de Fez, perseguida por el celoso Alcaide de Búcar y enamorada de un cristiano, figura que vive en una realidad poética como si se hubiera escapado de un romance morisco. El gracioso Pimienta, a quien acompaña en sus burlas el judío Salomón, divierte y se divierte más de lo justo.

Hay que mencionar la escena (Acto II, ix) en que Alima, fingiéndose dormida, declara su amor al general

español y los siguientes discreteos con que ambos acaban por fijar su posición sentimental; y aquellos cuatro versos, en que el avisado reconocerá líneas del dibujo concentrado y decorativo de Góngora:

> ... cual tímido pajarillo
> que cuando, el viento retumba
> al trueno que el rayo engendra
> se esconde en su misma pluma.
> (Acto I, iii).

LA CUEVA DE SALAMANCA

Escrita. 1602-1608? Revisada después de mayo de 1613 en que don Pedro Girón de Silva obtuvo sentencia del Condado de Cifuentes, hecho al que alude la comedia. La fecha propuesta por Hartzenbusch (1599) no tiene ninguna justificación. Henríquez Ureña la sitúa entre 1600 y 1608.

Representada. 1613 y 1614? Fernández-Guerra, sin fundar su aserto, dice que fué la segunda obra que Alarcón "fió a los teatros de Madrid".

Publicada. 1628, en la *Parte primera* de Alarcón.

Fuentes del argumento. La leyenda de la cueva de Salamanca —rival desde el siglo XVI de la famosa cueva de Toledo— y donde se decía que el diablo hacía de oráculo y daba lecciones de magia, andaba en la tradición oral; y tanto en ésta como en la literatura la de la vida y encantamientos del Marqués de Villena, a cuya historia da Alarcón una explicación racional uniéndola con la leyenda de dicha cueva. En Salamanca se conservó hasta el siglo XVIII una vieja casa arruinada donde, según la tradición, había practicado magia el Marqués de Villena. A esto agregó Alarcón escenas de la vida estudiantil de Salamanca.

Argumento. La acción en Salamanca. Don Diego de Guzmán y don García de Girón persuaden a su amigo don Juan de Mendoza, recién casado y ya en juicio, a pasar una noche alegre. Para hacer caer a los transeúntes tienden un cordel en la calle. Caen un teniente y un corchete. Los culpables son perseguidos; se resisten y en la pendencia quedan muerto el Alguacil mayor y heridos un Corregi-

dor y algunos corchetes y escribanos. Don García es preso. Don Juan, don Diego y su criado Zamudio se ocultan en la casa de Enrico, mago francés discípulo de Merlín, quien los hace desaparecer cuando entra la justicia. El Marqués de Villena, que ha oído maravillas de la cueva de Salamanca, visita a Enrico. Don Diego y don Juan le cuentan lo sucedido y el Marqués ofrece libertar a don García, que es su pariente. Doña Clara, enamorada de don Diego, hace una visita a éste, pero se niega a adelantarle pruebas de su amor antes del matrimonio.

Zamudio, que ha ido a Madrid a conseguir cartas en favor de los camorristas, vuelve con ellas y con la noticia de que un Juez pesquisidor viene a conocer de la causa. De las bromas que Zamudio se atreve a jugar al Marqués y a Enrico, éste se venga convirtiendo en carbón la merienda del criado y en león a su enamorada; el Marqués, por su parte, le dice que vencerá la resistencia de ésta si logra arrancar dos dientes a un ajusticiado, y cuando Zamudio va a hacerlo la cabeza habla y echa llamas por la boca. Doña Clara recibe un cajón con una estatua encantada; llegada la medianoche la estatua se convierte en don Diego, quien pretende inútilmente forzar a la dama.

Don Diego pide al Marqués que libre por encanto a don García. Como el Marqués se niega, acude a Enrico y los estudiantes se amotinan. El Juez pesquisidor reune a los catedráticos de la Universidad y en una asamblea académica se discute la licitud de la magia. Contra los argumentos de Enrico triunfan los que condenan la magia. La noticia de que el rey perdona a los culpables provoca un regocijo estudiantil. Don Diego hereda un marquesado y se casa con doña Clara. El Marqués termina descifrando la leyenda del viejo Marqués de Villena.

Esta es, sin duda, una de las primeras comedias en que se ocupó Alarcón. Son en ella muy frescas y vivas las impresiones de la vida universitaria de Salamanca: las bromas y desórdenes estudiantiles, la importancia de la ciencia y el estudio, las imponentes ceremonias escolares, como aquel colegio de doctores que discute en pleno sobre la licitud de la magia. Revela, además, cierto orgullo juvenil de haber pasado por aquella "celebrada Atenas" (Acto III, xv), cuyos sabios doctores son "luz del mundo,

honor de España" (Acto III, xiv) y cuyos bachilleres pueden vanagloriarse porque

> los bachilleres aquí
> en todas partes lo son,
> que es desta escuela exención.
> (Acto II, ii).

Pero es también indudable que nuestro poeta la revisó extensamente cuando, ya de vuelta a España, la preparaba para la escena. La mención de la casa de Girón (Acto II, iv) debe de haber sido hecha poco después de mayo de 1613, cuando todavía se recordaba el sonado juicio que en esa fecha ganó Don Pedro Girón de Silva. Y el juez pesquisidor ¿no entró en la comedia después que Alarcón desempeñó en la Nueva España un puesto igual, el más importante que hasta entonces había ocupado?

La versión primitiva fué retocada quitando o agregando versos y escenas aquí y allá, con lo cual la comedia mejoró, sin haber perdido por eso su carácter de obra juvenil en la que el genio particular de Alarcón sólo aparece por momentos, uno de ellos cuando nuestro poeta pinta (Acto I, i-iii), ya con mano más segura y mayor experiencia de la vida, al simpático Don Juan, el casado juicioso, cuya figura casi desaparece después. Es posible que en su versión primitiva la obra haya tenido el carácter de una obra puramente estudiantil, incluyendo, naturalmente, a Enrico y las escenas de magia, y que en la revisión se haya dado a los personajes principales categoría de galanes de comedia de enredo, porque hay escenas en que los protagonistas jóvenes no son ya estudiantes y otras en que obran como si lo siguieran siendo.

Las figuras masculinas tienen cierta vitalidad elemental, aunque ninguna rasgos propios para definir su personalidad. Doña Clara está vista desde lejos: es la enamorada que conoce el estudiante y cuya honra asedia con impaciencia y brutalidad, sin las finuras y esperas de un sitio. El amor de Don Diego es algo así como ansia fraguada y hazaña deportiva, que debe de haber abundado entonces entre los universitarios de Salamanca, como abunda ahora entre los universitarios de todas partes. Zamudio, aunque presume de bachiller, es todavía el gracioso tradicional, entre bufón y bellaco.

Esta es una de las obras en que Alarcón muestra su interés por la magia. En el argumento de casi la quinta parte de sus comedias intervienen casos de encantamiento. La magia fué una de sus devociones juveniles y nunca desaparece del todo en su teatro, aunque después adquiere francamente el carácter de recurso literario. ¿Creyó alguna vez Alarcón en el poder de la magia? ¿Habrá llegado a pensar que un conjuro podría mudar su figura y estado? En esos momentos en que, dormida la razón, la esperanza loca magnifica las consejas y disimula las verdades, allá al filo de la madrugada ¿habrá soñado que con signos o cábalas podía acabar con sus corcovas y su pobreza? ¿Y por qué no? ¿No conocemos a personas cuerdas y prudentes que prolongan hasta el absurdo su consideración por el espiritismo y la teosofía? ¿No nos encontramos a diario con gentes respetables y prácticas que no dudan de que, por medio de la mesa de tres patas, pueden comunicarse con algún muerto querido, o que, en momentos de extraordinaria lucidez, han creído ver en el paisaje

de la historia la silueta de sus reencarnaciones? La magia fué en el tiempo de Alarcón lo que el espiritismo y la teosofía en el nuestro, y tienen también, según el escolástico doctor salmantino de la comedia, sus tres partes: natural, artificiosa y diabólica. Pero nuestro poeta era discreto y bien pronto se convenció, con las razones que él mismo adujo en *La cueva de Salamanca,* de que

> ninguna cosa corrompe,
> engendra, muda ni altera
> si no tiene acción real
> para hacer en quien padezca...
> (Acto III, xv).

Abandonó la magia como confusa esperanza, pero le quedó el recuerdo de ella y la convicción, probada en sí mismo, de que a la gente le interesaba y atraía.

EL SEMEJANTE A SI MISMO

Escrita. 1606-1609? Revisada antes de darla a la escena (1613-1614?). Hartzenbusch la sitúa entre 1611 y 1616, y Henríquez Ureña entre 1611 y 1614.

Representada. ? Probablemente en 1614. Fernández-Guerra, sin fundar su aserto, dice que fué la primera comedia de Alarcón que se representó en Madrid.

Publicada. 1628, en la *Parte primera* de Alarcón.

Fuentes del argumento. Alarcón se inspiró en la novela del *Curioso impertinente,* que intercala Cervantes en la primera parte del *Quijote* (Caps. XXXIII y XXXIV). De los dos personajes: Anselmo, el curioso impertinente, y su amigo Lotario, que sirve de instrumento a la impertinente curiosidad de aquél, Alarcón hizo uno solo, que aparece representando los dos papeles. La dama cuya fidelidad se trata de probar no es casada, como en Cervantes, sino soltera. La comedia revela una reciente lectura del *Quijote:* el gracioso habla de "Sancho y su rocín" (Acto III, vi), y el soneto a la amistad que recita

MADRID. - PERSPECTIVA DE LA PLAZA MAYOR EN 1618

En el centro Felipe III con su comitiva, precedido de la guardia alemana y española, y seguido de los arqueros flamencos.

Oleo. Anónimo.

Don Juan (Acto I, iii) supone el conocimiento del que canta Cardenio (Cap. XXVII) sobre el mismo tema y en el que se habla también de la "santa amistad".

Argumento. La acción en Sevilla. Don Juan de Castro ama a su prima Ana, y, enviado por su padre a recoger una herencia en el Perú, discurre simular que emprende el viaje y vuelve luego transfigurado en Don Diego de Luján, un primo suyo que vive en Madrid y que se ha prestado a hacer creer, con falsos retratos, que es tan parecido a Don Juan que es difícil distinguirlos. Con ello pretende el caballero probar la fidelidad de su prima. Para sustituirlo en la comisión al Perú envía a su amigo Leonardo, enamorado de Julia, a quien ésta ruega inútilmente que no parta.

Llega Don Juan haciéndose pasar por Don Diego. A todos asombra y confunde el parecido. El verdadero Don Diego viene como su criado, bajo el nombre de Mendo. A Doña Ana atrae el falso Don Diego y a su criada Inés el falso Mendo. Sancho, criado de Don Juan y a quien éste encargó la vigilancia de Doña Ana, es fácilmente comprado por el recién venido. El verdadero Don Diego descubre en Julia a la joven que amó en Flandes y a quien creía muerta juntamente con su hermano Celio. El falso Don Diego requiere de amores a Doña Ana y ésta acaba por corresponderle; el caballero le revela entonces que es Don Juan, le reprocha su mudanza y le pide celos de sí mismo. Ella arguye que ama ese cuerpo y esa alma, cualquiera que sea su nombre, y amenaza con descubrirlo con su padre.

El verdadero Don Diego visita a Julia y como la encuentra escribiéndole a Leonardo, le recuerda sus juramentos y la tacha de voluble. Ella lo sigue a casa de Don Juan para sincerarse, y está en esto cuando llega Leonardo. Julia se esconde y Leonardo cuenta que, en un balance de nao, cayó al mar y, recogido por una fragata, pudo volver a España. Entra después Celio en busca de su hermana Julia. Cuando la descubren explica que está ahí porque supo del regreso de Leonardo. El verdadero Don Diego, temeroso de perder a Julia, declara todo el enredo y pide su mano. Doña Ana consuela a Don Juan asegurándole que estaba en el secreto de la impostura y aceptándolo como marido. Inés, que ve a Mendo convertido en caballero, se casa con Sancho.

Una de las primeras obras de Alarcón. Por sus referencias a la vida de Sevilla, sus impresiones de la despe-

dida de las naves en el puerto, la mención del General Don Lope Díez de Aux y Almendáriz, que mandaba la flota que lo trajo a su patria (Acto II, i), y la descripción de las obras del desagüe del Valle de México, que celebra como una maravilla (Acto I, i), parece que fué escrita o, por lo menos, terminada poco después del regreso de Alarcón a la Nueva España. Es, desde luego, posterior a 1605, año en que se publicó la primera parte del *Quijote*, en una de cuyas novelas está inspirada, y si pudo principiarla en Sevilla, en donde entonces residía, hubo de darle fin en México después de diciembre de 1608, fecha en que el Virrey y el Arzobispo hacen la visita de inauguración a las obras del desagüe. Alarcón llega a Veracruz el 19 de agosto de 1608, y un mes después (el 17 de septiembre de 1608) corrían las primeras aguas por la famosa galería subterránea de Nochistongo. La noticia de que el Virrey Marqués de Salinas partió después a España a presidir el Consejo de Indias (Acto I, i), hecho que tuvo lugar el 12 de junio de 1611, puede haber sido agregada posteriormente.

No hay duda que fué una de las comedias que Alarcón llevaba en su equipaje cuando regresó a España en 1613. Es, evidentemente, una obra juvenil. Su estilo no alcanza todavía los finos perfiles y la concentrada y puntual elocuencia que lo distinguen después. No varía en un punto el tipo de la comedia española de entonces. Es, además, el desarrollo mental de una narración literaria, en el que las experiencias de la vida no tuvieron parte. Si en la *Comedia de las equivocaciones* Shakespeare enriqueció

los *Menaechmi* de Plauto introduciendo a Egeón y a Emilia y duplicando la pareja de mellizos, Alarcón, al fundir en "el semejante a sí mismo", el amante que duda y el amigo que comprueba, redujo a una sola las posibles soluciones dramáticas del problema y trasladó al terreno de la farsa la historia del *Curioso impertinente* de Cervantes.

La trama es ingeniosa y ha sido llevada a la escena con habilidad. No se deja que el espectador olvide la doble personalidad del protagonista, y a fuerza de jugar éste con los dos caracteres que encarna, satisface la duda, convierte la sorpresa en convicción, provoca incidentes graciosos y desata el nudo de sus sentimientos. Nuestro poeta ha sabido establecer el orden necesario para dar vida a tanta confusión. Dentro del supuesto inverosímil en que descansa, el argumento se desarrolla en situaciones efectivas y bien combinadas. Esto es lo mejor de la comedia, y anuncia ya ese poder de composición dramática que había de permitir a Alarcón dar a casi todas sus obras un plan sutil y lógico y sacar partido de asuntos embrollados cuya exposición escénica exigía cierta finura de dibujo.

La atención del autor se ha concentrado en la intriga. Dentro de ésta las figuras van tomando posiciones previstas, como en un simulacro. La acción no es el resultado de fuerzas que tienen su centro en el alma de los personajes, como en la comedia de caracteres; aquí el curso de los incidentes arrastra a damas y galanes sin permitirles mostrar perfiles que los individualicen. Poco o nada distingue a los personajes de la misma categoría. Don Juan, Don Diego, Leonardo, Celio y Gerardo, todos tan valientes, enamorados y celosos de su honor y de su dama,

son, por ejemplo, el tipo del galán de la comedia de enredo del siglo XVII español, tan convencional como el héroe de las películas norteamericanas de vaqueros cuyo carácter se pinta siempre con los mismos rasgos: valor, astucia, generosidad, inclinación al hogar y un campestre romanticismo de canción y luna. Doña Ana y Julia son también iguales, aunque a una le toque amar antes que a la otra. Y en todos el amor es un sentimiento exaltado, un fuego retórico en que se queman las palabras sin que lo sepa el corazón.

Aunque Don Juan critica a los lacayos de comedia, el ingenioso Sancho pertenece a su especie. Como es desvergonzado dice que las mujeres que van a misa los domingos no lo hacen por cristianas, sino para que el galán las vea, y que

> la que ves más recatada,
> es cristiana solamente
> aquello que es conveniente
> para no morir quemada.
>
> (Acto III, vi).

Esto, que en cualquier otro autor de la época hubiera pasado, como lo es, por un chiste de gracioso, ha dado lugar a que un crítico moderno nos diga, exagerando la intención moral del poeta, que Alarcón se "asoma a enjuiciar la religiosidad de su tiempo".

Leonardo se atreve a declarar, antes de la hora de la pasión:

> No quiera Dios que en mi venza
> el amor a la amistad.
>
> (Acto I, x).

Y después de dos meses de navegación y de las experiencias que son privilegio de todos, Don Juan arguye que es un

necio el que espera firmeza
en la mujer y en el mar.
(Acto III, v).

En el mar, lo mismo que en el corazón, lo que se va perdiendo parece, según un verso inolvidable de nuestro poeta,

breve reliquia de nube.
(Acto II, i).

LA INDUSTRIA Y LA SUERTE

Escrita. 1605-1608? Hartzenbusch la sitúa "por los años de 1600". Fernández-Guerra, por una vaga alusión (Acto I, xvi) a uno de los temas del certamen poético celebrado con motivo de la beatificación de San Isidro, cree que es de 1620. Pero aunque dicha alusión fuera cierta, lo cual no es seguro, pudo haber sido agregada después de la fecha de su composición. La comedia fué revisada en Madrid, antes de darla a la escena.

Representada. ?

Publicada. 1628, en la *Parte primera* de Alarcón.

Argumento. La acción en Sevilla. Don Juan, hidalgo pobre, y Arnesto, comerciante rico, pretenden a Doña Blanca. El primero quiere decidir la cuestión por las armas, pero Arnesto se niega. Avisados por los criados y temiendo un duelo, llegan al fin de la pendencia Don Beltrán, padre de Blanca, interesado en casarla con Arnesto, y Doña Sol, que alimenta por Don Juan una pasión no correspondida. Don Juan escribe a Blanca; ésta lee la carta y, fingiendo que la devuelve cerrada, contesta que estará a la medianoche en su balcón. A esa hora llega Arnesto, a quien la dama confunde con Don Juan; y cuando éste aparece, Arnesto, para desacreditarlo, lo ataca con su criado y ambos huyen a las primeras cuchilladas. Doña Blanca queda creyendo que es Don Juan y su criado quienes han corrido.

Arnesto se declara ante Doña Blanca héroe de la hazaña de la noche anterior. Cuando ésta encuentra a Don Juan le suelta ciertas frases oscuras contra los cobardes que huyen. El caballero queda intrigado y la sigue a casa de Doña Sol, donde se aclara que Don Juan no ha leído su carta y que fué él quien hizo huir a sus dos agresores. Convencida Doña Sol de que Don Juan no la ama, planea su venganza. Arnesto, que da fiesta a las damas, cae del caballo; al sacar un lienzo para vendarlo, Don Juan deja caer la carta de Doña Blanca, que recoge disimuladamente el criado de Arnesto. Esta dama entera con burlas a Arnesto de quién fué el cobarde que huyó, y el caballero, resentido, se promete triunfar de ella.

Doña Sol va a pasar una noche a la casa de Doña Blanca y logra con engaños hacerla escribir una cita a un galán imaginario. En nombre de Blanca envía el mensaje a Don Juan, con el propósito de darse al caballero haciéndose pasar por Doña Blanca y forzarlo así al matrimonio. El criado no entrega la misiva, pero Arnesto, movido por la carta que recogió su criado, acude a la cita. Doña Sol sale fingiéndose Doña Blanca; Arnesto sube al balcón fingiéndose Don Juan, y ambos cumplen, en equivocada persona, sus deseos. Se despiertan las gentes de la casa. Don Beltrán quiere matar a Arnesto; éste ofrece reparar el daño; Doña Blanca afirma que no hay daño que reparar. Una criada revela la doble equivocación. Doña Sol casa con Arnesto y Doña Blanca con Don Juan.

Una de las primeras comedias de Alarcón, escrita probablemente durante su estancia en Sevilla. La inferioridad del hidalgo pobre ante el poder del comerciante enriquecido fué de seguro una impresión recogida, más que en la universitaria Salamanca, donde la cultura y el espíritu no rendían homenaje al dinero, en la opulenta Sevilla, emporio famoso por el que, a principios del siglo XVII, entraban a España, para derramarse en Europa, el oro y las riquezas de las Indias. Las abundantes observaciones que sobre las desventajas y las incomodidades de la pobreza contiene, debe de haberlas sentido nuestro poeta en carne propia. Aquí van unas cuantas:

La pobreza es tan medrosa
que aun para la cortesía
falta ánimo.
(Acto I, i).

Que en la tierra donde estás
es el linaje del rico
el que a todos deja atrás.
(Acto I, vii).

Mas como en este hemisfero
es el uso más valido
tratar y buscar dinero,
a todos es preferido
aquel que lo halla primero.
(Acto I, vii).

Tarde el socorro venía,
y a un pobre, nuevo sería
que a buen tiempo le viniera.
(Acto I, viii).

Siendo pobre, hasta la luna
ha de andar por los rincones.
(Acto II, x).

Porque veo
que es tal nuestra condición,
que nos quita estimación
el mostrar mucho deseo.
(Acto II, xiv).

Yo sirvo; y diciendo *sirvo*
digo que soy desdichado,
digo que vivo muriendo,
digo que me lleve el diablo.
(Acto III, iv).

Pero en esta comedia la *suerte* da al hidalgo pobre el triunfo sobre la *industria* del comerciante rico; la sabidu-

ría del destino se encarga de contrarrestar el poder del dinero. Después, en otras obras, Alarcón presentará a este mismo hidalgo, adornado en su nueva personalidad con las más altas virtudes morales, triunfando, ya por esfuerzo propio y calidad de alma, del noble remiso y aun del monarca injusto y caprichoso.

Esas dolencias del pobre y algunos rasgos en la pintura de los personajes principales es todo lo que la vida aportó a *La industria y la suerte*. Lo demás está construído mentalmente, sin más preocupación que la de ajustar con exactitud, como en un trabajo de marquetería, las piezas de la intriga. Todos los incidentes tienen causa, explicación y correspondencia. Es una comedia a la moda del tiempo, en la que, si algo sorprende, es el rigor lógico de su plan —aquí mucho más aparente que en las obras posteriores de Alarcón— en el que no hay cabo suelto ni enlace perdido. No hay que negar, sin embargo, que ese rigor muestra demasiado su mecanismo en algunos ociosos apartes explicativos en que el autor obliga a los personajes a que den cuenta al auditorio de los propósitos que persiguen o del verdadero sentido de sus acciones.

Arnesto, el rico comerciante, no es todavía una figura completa; es cierto que se han escogido algunos rasgos típicos para individualizar su carácter frente al caballero: es cobarde, mal jinete, busca matones para castigar a su rival. Pero en todo lo demás se parece a cualquier hidalgo metido a galán, y hasta participa, con la misma seguridad que los otros, en los diálogos de fino discreteo. Don Beltrán es, después de Don Juan, la figura mejor dibujada. Su filosofía realista ha sido modelada por la

fuerza de las cosas; sabe lo que importa el dinero, y por eso desea que Arnesto sea su yerno; pero sabe también lo que importa el honor, y por eso casa a su hija con Don Juan. Las damas presentan dos aspectos elementales del alma femenina, y aunque es más fácil amar a la discreta Blanca, no deja de interesar la pasión de la desesperada Sol.

En esta comedia empiezan ya a diferenciarse, no sin vacilaciones, los caracteres: el padre, el comerciante, el galán, la mujer que ama y es correspondida, y la que ama y es desdeñada. Un poco más de habilidad para disimular los nudos de la trama y un mayor dominio y consistencia en la concepción de los caracteres y Alarcón habrá entrado al terreno en que podía dar mejores pruebas de su talento.

El estilo empieza a afinarse. Hay momentos de conceptismo, del conceptismo en que cae sin remedio quien quiere hacer que el alma razone sus sentimientos. En un lugar (Acto II, vi) se ataca a la nueva poesía:

> pataratas del oído
> y engañifa del ingenio.

Pero esto no es, acaso, más que la reacción de los veinte años, cuando la juventud es tradicionalista por temor de que vaya a desquiciarse el mundo de sus sueños: la literatura.

TODO ES VENTURA

Escrita. 1614-1615?

Representada. ? Seguramente antes del 29 de enero de 1622, fecha de la aprobación más antigua de la *Parte primera de las comedias* de Alarcón.

Publicada, 1628, en la *Parte primera* de Alarcón.

Fuentes del argumento. La trama es original de Alarcón. Es probable que la intervención del Duque para que el alguacil ponga en libertad a Tello y la reclusión de Don Enrique en un convento hayan sido inspiradas por un ruidoso suceso contemporáneo (abril de 1614) que cuenta Luis Cabrera de Córdoba (*Relaciones*, pág. 550): En la Puerta del Sol el Duque de Feria y otros caballeros pidieron a dos alguaciles que soltaran a un ballestero del rey que éstos llevaban detenido, y, como no accedieran, hirieron a uno de ellos y les arrebataron al preso. En castigo fueron recluídos el Duque en el convento de Uclés, otro caballero en Alcalá de Henares y los demás en ciertas fortalezas. El rey los perdonó a las pocas semanas. En la comedia el alguacil cede filosóficamente a la demanda del Duque: "pues menor inconveniente / es librar un delincuente / que indignar a un gran señor" (Acto I, vii).

Se suele citar como antecedente probable de esta comedia la de Tirso de Molina, *Ventura te dé Dios, hijo* (publicada en la *Parte tercera*, Tortosa, 1634). Aunque ésta fuera anterior a la del mexicano, no hay ninguna relación entre ellas. Tirso opone la suerte a la ilustración: "que para ser venturoso / poca ciencia es menester" (II, iv). Un estudiante, desesperado por su incapacidad para el estudio, se mete a pastor; socorre inesperadamente a la hija del Duque de Mantua, vence luego a un enemigo de éste, y al fin, por una equivocación, acaba casándose con la princesa.

Argumento. La acción en Madrid y en Alcalá de Henares. Don Enrique, que ha venido a menos, despide a Tello, un hidalgo pobre que le servía de criado. Una tarde que Doña Leonor pasea por el Prado con su criada Celia, Don Enrique mata a un galán que quiso descubrir el rostro de la dama. Los alguaciles detienen a Tello; pero el Duque Alberto, a quien Leonor ha pedido que proteja a su ignorado defensor, salva a Tello y lo hace gentilhombre de su cámara. Don Enrique se refugia en un convento, de donde lo saca bajo su protección su pariente el Marqués. Por haber motivado la pendencia Leonor es desterrada a Alcalá; parte con ella su amiga Belisa, a quien pretende, sin éxito, Don Enrique. Tello informa del viaje al Duque y recibe en albricias el puesto de camarero, que codiciaban otros criados del Duque.

El Duque y el Marqués, que pretenden a Leonor, la siguen a Alcalá. La dama está enamorada de Tello, a quien cree su salvador.

Para ocultar al Duque su pasión por Leonor, el Marqués escribe a ésta que fingirá amar a otra; la carta cae en manos de Belisa, que la atribuye a Don Enrique y, suponiendo que es falsa la pasión de éste, empieza a ser cierta la suya. El Duque tiene que partir a Madrid y pide a Tello que vigile y festeje a Leonor. Para ver a Belisa cambia Don Enrique capas con Tello y, para no descubrirse, se ve obligado a cortejar a Leonor. Los criados del Duque, que quieren vengarse de Tello, atacan a Don Enrique, quien mata a uno y hiere al otro.

Tello pide a Leonor celos del Marqués; el Duque, que ha regresado sin aviso de Madrid, lo oye y cree que lo hace en su nombre. En las fiestas que el Duque ha organizado en honor de ésta, Tello, a quien la suerte ayuda en todo, rejonea admirablemente... por casualidad. Como toda la gente está en los toros, el Duque, con la complicidad de Belisa y de Celia, quiere forzar a Leonor. Don Enrique llega a tiempo para salvarla. El Marqués aparece y saca su espada contra el Duque. Leonor se interpone y pide que la dejen decidir. Ambos aceptan y se consuelan mutuamente de ver elegido a Tello. Don Enrique casa con Belisa y el Duque y el Marqués se reconcilian.

De las primeras obras que escribió Alarcón a su llegada a Madrid, "virtuoso efecto de la necesidad en que la dilación de sus pretensiones lo puso", según él mismo explicaba. En esa nueva vida, a la que entraba con tan pocos merecimientos y tantas esperanzas, las costumbres del tiempo lo convencerían bien pronto de que la suerte es un factor decisivo en el destino del hombre que busca fortuna, y de que, a fin de cuentas, "todo es ventura". Pero a pesar de que el afortunado Tello, a quien el azar atribuye hazañas que es incapaz de realizar, es de todos los personajes principales el de menos relieve y significación, la comedia no es un agrio reproche contra la suerte tornadiza y ciega; nuestro poeta no toma posiciones contra ella ni parece descartarla de las contingencias favorables de su propia vida. El tono de objetividad que domina en

Todo es ventura contrasta con la enconada intención de *Los favores del mundo,* que ataca los modos caprichosos de la corte.

Don Enrique sobrelleva con dignidad su pobreza; indiferente a su interés, cumple con elegante modestia las obligaciones que le impone su calidad de caballero. Logra al fin lo que quiere porque no pretende más de lo que merece. En este personaje Alarcón puso todas sus simpatías y mucho de su modo de pensar y de sentir. En la media luz en que vive es más feliz y más dueño de su vida que el Duque, que sólo lo supera en linaje; éste obra, como lo harán después la mayoría de los nobles de las comedias posteriores, con caprichoso desenfado, sin ajustar su conducta a las normas más altas, exento de esa conciencia vigilante que anima a los hidalgos puntuales y virtuosos que nuestro poeta pintaba con tan elocuente sobriedad.

De las figuras femeninas la Leonor de *Todo es ventura* es una hermana mayor de la Leonor de *Mudarse por mejorarse,* aunque, como suele suceder en la realidad, la más joven sea más inteligente y atractiva. Tiene personalidad y dilucida con finura los sentimientos:

> Dió en mirarme, dió en seguirme,
> no sé si en amarme diga,
> que tiene a veces de amor
> apariencia la porfía...
>
> Me tuvo desvanecida
> la grandeza del amante
> y la imprudencia de niña...
>
> ¡Qué torpe es quien no es amante!
>
> (Acto II, ix).

Tiene también malicia; pero al fin dudamos de su instinto cuando escoge por marido a Tello. Junto a ella los rasgos de Belisa son menos precisos, como en esas fotografías en que ya el segundo plano está fuera de foco. Es la mujer confiada que no empieza a amar hasta que está a punto de perder al amante. Lo mejor que sobre las mujeres tiene la comedia es el elogio y la defensa que de ellas hace el ingenioso Tristán (Acto III, ix) y que revelan un modo original de ver las cosas, que en Alarcón, como en otros escritores cómicos, se resuelve en humorismo y aguda sabiduría. Si las mujeres son malas, inconstantes, amigas del dinero, fáciles o duras ¿no tendremos los hombres la culpa? Y las va absolviendo de cada uno de estos cargos, dejando así el camino abierto para que venga después Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), con más razones y una encantadora beligerancia femenina, a desarrollar el tema en sus famosas redondillas "Hombres necios que acusáis. . ."

La sorpresa del viajero que descubre nuevas ciudades y costumbres se refleja en las comedias alarconianas de sus primeros tiempos de Madrid. En ésta hay pintorescos rasgos de la vida madrileña:

> 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. . .
> (Acto II, xiv).

Y también visiones de la muchedumbre que, a pie y a caballo, en carros y en coches, llena los caminos para

asistir a las fiestas de Alcalá de Henares (Acto III, ix) y la descripción de una corrida de toros en este lugar (Acto III, xiii). El estilo de Alarcón empieza a ampliar su registro con notas culteranas, que en él nunca fueron más que toques de color, conscientes y fugaces, para encender la tonalidad de los trozos líricos y descriptivos. Del toro ensangrentado que muere en una fuente, dice:

> ...y el agua, de su humor teñida,
> sepulcro de coral hizo a su vida

Con relación al teatro, Alarcón menciona "esta nueva introducción de los silbos" (Acto I, xiv). El silbar en las representaciones se usaba ya, pero es posible que entonces (¿1614-1615?) se haya generalizado sustituyendo a otras expresiones de protesta y desagrado. Se refiere a una comedia que no pareció bien, "con ser divino su autor" (¿Tirso de Molina?) y consuela a éste explicando que Terencio fué silbado en Roma y que "cuando la comedia es buena, nadie ofenderla podrá". Y recuerda el percance de Olmedo, que

> en el entremés entró
> a dar lanzada, y salió
> sin calzas y cojeando.
> (Acto III, iv).

Se trata de Alonso de Olmedo, el viejo, y el hecho citado ocurrió probablemente cuando éste trabajaba en la compañía de Ana de Muñoz (1613-1615), antes de ser empresario.

LOS FAVORES DEL MUNDO

Escrita. 1616-1618? Fernández-Guerra, sin fundar su aserto, la cree posterior a la caída del Duque de Lerma (1618).

Representada. ? Antes de 1622, según declaración del propio Alarcón en su *Parte primera.*

Publicada. 1628, en la *Parte primera* de Alarcón.

Argumento. La acción en Madrid, en tiempos de Juan II. Garci-Ruiz de Alarcón, que tiene un viejo agravio contra Don Juan de Luna, encuentra a éste acompañado de dos damas: Anarda y su prima Julia. Lo ataca y va a rematarlo cuando Don Juan invoca a la Virgen. Alarcón le perdona la vida. El Príncipe Enrique celebra el lance y nombra al forastero gentilhombre de su casa. Anarda, que se ha enamorado de Alarcón, pide al Príncipe que lo prenda, con lo que quiere evitar que se aleje, interceder por él y así conquistarlo. El Príncipe no accede aunque busca los favores de la dama. Alarcón se llega al balcón de Anarda; aparece el Conde Mauricio, pretendiente de ella, y la dama, haciendo que equivoca al interlocutor, da esperanzas a uno y desvanece los celos del otro.

Para hablar con Anarda el Príncipe pide a Alarcón que despeje su calle; éste cumple la misión hiriendo al Conde, con lo que provoca el enojo del Príncipe. El tío de Anarda quiere casar a ésta con el Conde, y Julia, interesada también en Alarcón, se ofrece a ayudarle. Anarda pide a Alarcón que diga al Príncipe que está dispuesta a casar con él porque teme que le impongan como marido al Conde. Alarcón entiende la insinuación; pero la perversa Julia lo desengaña explicándole que su prima ama en realidad al Príncipe y que, como el Conde no sería un marido complaciente, buscan a otro que lo sea.

Julia manda decir al Príncipe que Alarcón es el preferido de Anarda y que nunca será suya si la deja casar con el forastero. Antes de partir a Toledo el Príncipe perdona a Alarcón, lo hace caballerizo mayor y deja a Anarda a su cuidado. Pero cuando se entera del mensaje de Julia se enfurece y destierra a Alarcón. Intercede Don Juan y la orden es revocada. Julia aleja a su prima de la casa contándole que el rey quiere casarla con el Conde o internarla en un convento. Informa, además, a Alarcón que Anarda ha ido a verse con el Príncipe, y para librarlo de un matrimonio deshonroso le ofrece generosamente su mano. Cuando vuelve Anarda se descubren los engaños de Julia. El Príncipe, que ha regresado para casar a Anarda con el Conde, no pue-

de negársela a Alarcón, cuyos merecimientos reconoce. Y Don Juan, sin sospechar lo que hace, recibe a Julia por esposa.

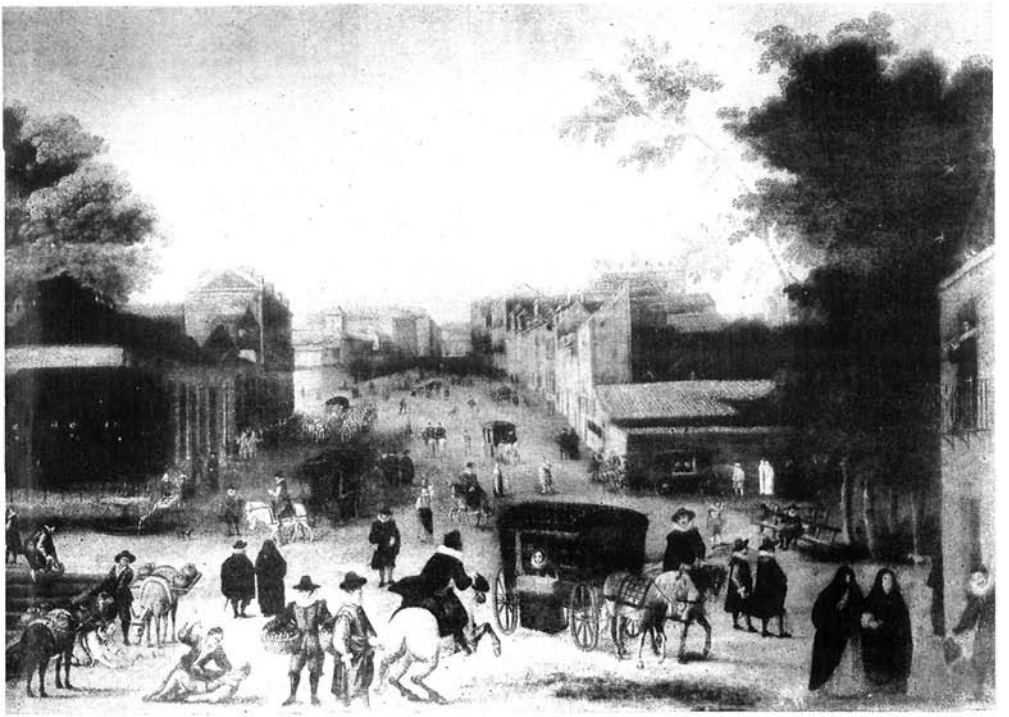
Una de las mejores comedias de Alarcón y la primera que traduce una actitud personal frente a la vida y frente a la comedia de su tiempo. Parece haber sido escrita en los primeros tiempos de Madrid, cuando todavía estaban frescas las impresiones del viajero y ya se habían empezado a deshojar las esperanzas del pretendiente. Garci-Ruiz de Alarcón —antecesor suyo— volvía a la corte después de haber vencido a los moros en Jerez de la Frontera; su conducta heroica no sólo era un timbre genealógico, sino un merecimiento más que el poeta agregaba a los bien modestos de su familia en la Nueva España. Los pretendientes indianos solían alegar las hazañas de sus padres en la Conquista: Alarcón alegaba, con despreocupado orgullo, las hazañas de sus abuelos en la Reconquista, y si unos habían ganado a América, los otros habían ganado a España.

El conflicto entre el Príncipe violento y el vasallo digno, en el que las simpatías del autor son bien claras, representa acaso el sentido general de las experiencias de Alarcón en la corte. ¿Qué son las mercedes? Y con cierta ironía pone en boca del Príncipe:

> Pues ¿qué merced habrá sido
> la que a mí nada me cuesta
> y vos habéis merecido?
>
> (Acto I, ix).

¿Y los privados?

> ¡Fuerte caso, dura ley,
> que haya de ser el privado



VISITA DE FELIPE III AL PALACIO DEL DUQUE DE LERMA

en la Carrera de San Jerónimo, cerca del sitio donde de desarrolla parte de la acción de *La verdad sospechosa.*

Anónimo. Cuadro al óleo del siglo XVII.

un astrólogo, colgado
de los aspectos del rey!
(Acto II, x).

¿Y los cortesanos?

Mas siempre cortesana ley ha sido
decir lisonjas y alabar la cara...
(Acto II, xv).

No hay enemigo peor
que el que trae rostro de amigo...
(Acto II, xiii).

Bien sé que apunta al dinero
toda aguja cortesana.
(Acto I, vii).

Hasta llegar a una expresión que resume en dos formas distintas las impresiones de la corte. En el criado, con resuelta procacidad:

Que es un asno el que en la corte
con ellos quiere vivir.
(Acto III, ix).

Y en el amo, con la discreción que corresponde a su estado y un dejo de amarga sabiduría:

¿Esto es corte? ¿Esto es privanza?
¿Esto es honra?
(Acto III, xv).

¿Qué es privanza, qué es honor,
qué es la victoriosa palma
si en lo más vivo del alma
ejecutas tu rigor?
(Acto II, iv).

Y el triunfo final de Garci-Ruiz, que es un orgulloso renunciamiento ¿no es el que hubiera contentado al espíritu independiente de Alarcón?

El Príncipe 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. A juzgarlo por sus palabras resulta noble, bondadoso y ecuánime; pero en sus acciones es distinto. ¿No tiene que recordarle Don Juan de Luna su obligación de conducirse dignamente, aduciendo a veces, para convencerlo mejor, razones indignas? Y después de declarar (Acto II, ix)

> menos mi gusto importaba
> que la salud de un vasallo

¿no vuelve del viaje que le ha impuesto por castigo el rey su padre para casar con un noble que le sirve con lealtad a la dama que codicia? Y si es cierto que declara, en aquella tirada con que se presenta tan noblemente en escena (Acto I, ix),

> que es vil acción
> seguir la airada pasión,

después no hace otra cosa que arrebatarse cuando no hay quien lo domine y compensar sus arranques con dádivas y honores. Pero así, llena de inconsistencias meditadas o fortuitas, y fruto, en este caso, de una desilusión de la corte que sólo él podía polarizar en la comedia, está bien su figura; su carácter arbitrario y complejo justifica plenamente las vicisitudes y cambios de fortuna que sufre el noble Garci-Ruiz, el primero de esa familia de caballeros

en que Alarcón fué presentando, a lo largo de su obra, el temple y las virtudes que más amaba en el hombre.

Anarda tiene, a pesar de su ingenuidad, que la hace juguete de las maquinaciones de Julia, una innata aptitud para conseguir lo que ama y para declarar con decoro y sutileza sus sentimientos. Pero, nada más. Es interesante, y revela ya experiencia en el trato femenino, la escena de discreteo (Acto II, xv) en que deja entrever lo que quiere y lo que siente. Julia es una de las figuras más desagradables del teatro alarconiano; parece haber sido víctima de ese modo amargo, de ese disgusto provocado por la corte que da el tono a esta comedia. No hay un solo rasgo simpático en ella; sus traiciones no tienen ni siquiera la disculpa del amor, porque no ama a Garci-Ruiz. El único ciego a sus defectos es, naturalmente, el hombre que la adora: Don Juan de Luna.

En la concepción de sus personajes *Los favores del mundo* marca un progreso. Garci-Ruiz ha superado ya en mucho al protagonista ordinario de una comedia de enredo; en lugar de las virtudes elementales que adornan siempre a esos caballeros enamorados, pundonorosos y valientes, está dotado de una personalidad propia y original, cuyos perfiles son, además, genuinamente alarconianos. Hernando, el criado, no se parece ya al gracioso tradicional y hasta critica la conducta que éste hubiera seguido en sus relaciones con los señores (Acto II, ii).

> Mas no ha de haber cosa en mí
> de lacayo de comedia,

declara y vive, en realidad, como personaje de más sustancia, sufriendo en otro plano iguales decepciones que

su amo. Si a éste desconsuela la corte, al criado le aburre la ciudad: los lenceros que gritan como trueno, los aflautados barbones que venden hilo portugués, los burros del aguador que atropellan a la gente, los coches que amenazan a los transeúntes con sus lanzas...

EL ANTICRISTO

Escrita. ¿1606-1608 los Actos I y II? ¿1615-1618 el Acto III?

Representada. ¿1618 en Sevilla? El miércoles 14 de diciembre de 1623 en Madrid, según carta de Góngora a Fray Hortensio Paravicino. Manuel Vallejo y Luisa de Robles en los papeles del *Anticristo* y *Sofía.* Ese día los enemigos de Alarcón enterraron en medio del patio una redoma "de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa". Fueron aprehendidos Lope de Vega y Mira de Amescua y los soltaron después porque el culpable fué Juan Pablo Rizo —historiador de la ciudad de Cuenca y autor de seis octavas del *Elogio descriptivo* compilado por Alarcón— "en cuyo poder se encontraron materiales de la confestión".

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Fuentes del argumento. La pintura del Anticristo hecha por Alarcón representa exactamente la opinión teológica dominante en el siglo XVI y principios del XVII, hoy abandonada en algunos puntos. Sobre la llegada del falso Mesías tratan San Mateo, XXIV; San Marcos, XIII; San Lucas, XXI; Apocalipsis, XIII; San Pablo, 1ª Corintios XV y 1ª Tesalonicenses IV. Alarcón conoció y utilizó el *Tratado del juicio final e universal* (1588) del dominico portugués Narciso Díaz.

Argumento. La madre del Anticristo revela a éste que es un fruto incestuoso porque Mancer lo procreó en su propia hija. El Anticristo la mata para que no estorbe sus planes de hacerse pasar por el Mesías prometido por los profetas. Se aparece al falso Elías y le ordena que anuncie en Babilonia la llegada del hijo de Dios. El Patriarca, descendiente de los reyes de Judá, se resiste a creerlo porque está escrito que el Mesías nacerá en la tribu de Judá y su única hija (Ester) murió en la niñez. El Anticristo explica que Ester fué llevada al cielo, en donde lo concibió sin obra de varón. El Patriarca queda convencido y muere. Sofía denuncia al impostor, y éste, atraído por

los encantos de la profetisa, no le da más castigo que hacerla enmudecer.

A la muerte del Patriarca el Anticristo es rey de Babilonia. Todos lo acatan menos los cristianos. El falso Elías, nombrado capitán general, va con sus ejércitos contra Etiopía, Libia y Egipto. El verdadero Elías prueba con abundante doctrina que el Mesías fué Cristo. Balaam, a quien el Anticristo ha dado poder para hacer milagros, quiere volar y se quiebra las piernas. Sofía, muda, muestra en un libro que San Pablo dijo que el Anticristo haría cosas que parecerían sobrenaturales. Balaam adora la cruz y sana. Aparece entre truenos el impostor y declara su amor a Sofía; cuando quiere abrazarla la salva el verdadero Elías.

Dominadas Etiopía, Libia y Egipto, el impostor manda atacar a los cristianos y traer a Sofía. Empieza a construir un soberbio templo donde se le adorará como el dios Maozín. Cuando se divierte con sus concubinas aparece el diablo en forma de Sofía. El verdadero Elías, para defender el buen nombre de la profetisa, descubre el engaño y es aprehendido. Llega Sofía y derriba al Anticristo, pero éste se la lleva por los aires. Triunfan los cristianos. Sofía y Balaam se burlan del poder del Anticristo y son ejecutados. El Anticristo quiere huir, pero un ángel se lo impide. El impostor y su capitán general caen y la tierra se abre y los sepulta en llamas.

La única comedia religiosa de Alarcón. Este hecho, que revela su escasa simpatía por el género, hace pensar que fué escrita en circunstancias que no volvieron a presentarse en su vida. ¿Nacería en Salamanca, por inspiración, acatada con deferencia y entusiasmo, del Padre Díaz, profesor de esa Universidad y autor del *Tratado del juicio final e universal* (1588) que se cita en el Acto II? ¿O bien en Sevilla, fruto de interesadas y repetidas conversaciones con el Padre Diego Ruiz de Montoya, teólogo insigne y pariente suyo? Me inclino a creer esto último. Alarcón estuvo en Sevilla, por lo menos, dos años (1606-1608) durante los cuales puede haber frecuentado a su

distinguido pariente que, como se sabe por la biografía del Padre Nieremberg, había escrito un *Tratado contra las comedias* (hoy perdido). El tema del Anticristo es justamente el que puede ocurrir a un teólogo enemigo del teatro que desea proponer nuevas orientaciones a un comediógrafo novel. Alarcón, consciente de las posibilidades del asunto, lo aceptaría con beneplácito, entre otras cosas porque daba pie para que el Padre Ruiz de Montoya hiciera gala de su inagotable saber. La erudita discusión entre el Anticristo y el profeta Elías (Acto II, iii), tan recargada de autoridades y sana doctrina, más parece haber sido escrita para contentar al teólogo sevillano que al público de los *corrales*.

La obra pudo haber sido suspendida (¿por el viaje de Alarcón a Nueva España?) al llegar al Acto II y guardados los originales hasta mejor ocasión. Posteriormente, acaso en México o a su regreso a España, nuestro poeta concluiría su trabajo. Lo cierto es que el espíritu de convicción religiosa y de aceptación sincera del tema, que domina los dos primeros actos, desapareció casi por completo en el tercero. En éste son mayores los recursos escénicos y la variedad de presentación, pero la actitud espiritual del poeta ha cambiado notablemente. Es ahora el escritor que, incapaz de revivir el ambiente en que concibió una obra, no trata más que de darle una conclusión plausible. Sofía se permite juegos de ingenio, Balaam gracejos de comedia de enredo y el profeta Elías se conforma con las ocho sílabas del arte menor. No se trata del desarrollo del argumento, que, sin variar sus líneas generales,

podía haber sido animado de otro espíritu, sino del *modo,* la tonalidad de ese desarrollo. Deshecho el ambiente, al que daba cierto reflejo de grandeza el aliento de las profecías, el tercer acto resulta menos convincente y a veces hasta trivial.

Esta comedia es una de las menos leídas de Alarcón. En las primeras escenas la pintura del Anticristo, tan enérgica y sombría, hace creer al confiado lector que el poeta ha encontrado el aliento vigoroso y la invención apropiada para llevar a la escena asunto tan atrevido. Pero *El Anticristo* no tiene más que rasgos de inspiración, toques de grandilocuencia trágica, vagos ecos de la música primitiva y solemne de la Biblia. La figura de Elías adquiere por momentos el perfil recio y el carácter indomable que tuvo en vida este profeta. En algunas escenas la inspirada Sofía pasa, indiferente a un mundo aciago, hacia el martirio. Era muy difícil personificar al Anticristo en toda su monstruosa grandeza, trastornando el mundo y el espíritu de los hombres:

> A oscurecer verdades soberanas
> se eleva mi obstinado pensamiento:
> en falsas leyes y opiniones vanas
> anegaré la tierra, el mar, el viento...
> (Acto I, ii).

La forma en que Alarcón le va dando realidad a su carácter queda muy por abajo de la concepción de éste en las profecías; resulta, a fin de cuentas, una especie de tirano entre depravado y maniático, menos pintoresco que Nerón y menos eficaz que Hitler. La presentación escénica de tema tan grandioso y terrible ofrece obstáculos que el

genio de Alarcón no pudo superar. Pero no lo hizo mejor, sino al contrario, el propio Lope de Vega, si es suyo *El Anticristo* que corre con su nombre.

LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO

Escrita. 1615-1618?

Representada. ?

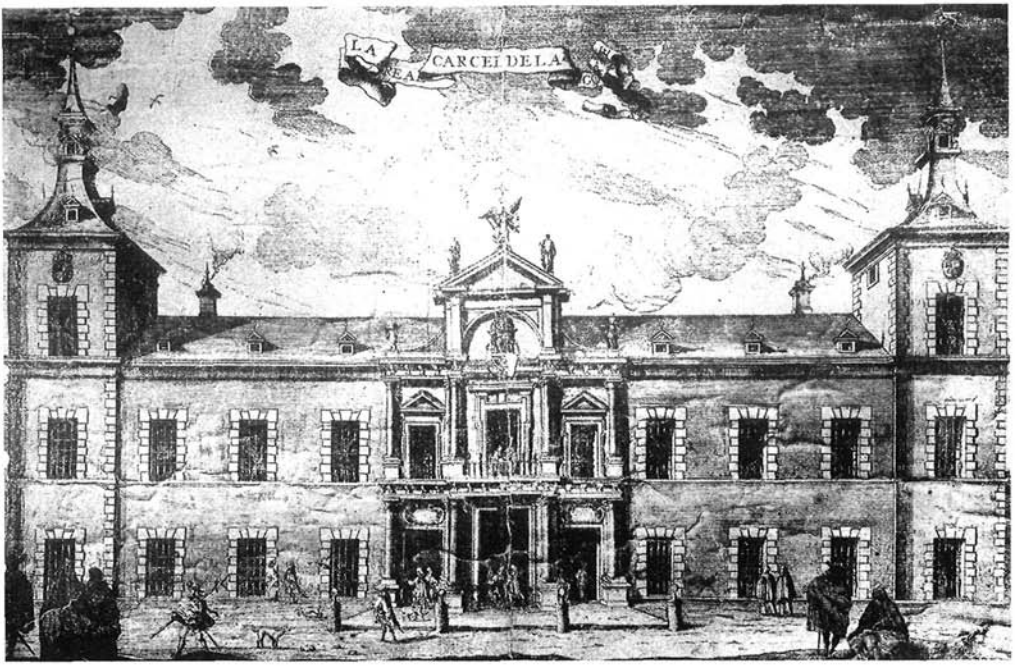
Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón. Algunas veces se cita con el título abreviado de *Los engaños.*

Fuentes del argumento. En el caso del criado de Don Diego que, para ocultar el amor de éste por Teodora, asegura a Leonor que ella es la pretendida, ha creído ver Fernández-Guerra una referencia a un lance semejante de Lope de Vega y el Duque de Sessa.

Argumento. La acción en Madrid. Don Diego ama en secreto a Teodora. En la casa donde vive ésta con su hermano Juan, habita, en otro piso, Leonor y su hermano Sancho. A cada dama la pretende el hermano de la otra. Para ocultar la pasión de su amo por Teodora, el criado de Don Diego hace creer a Leonor que ella es la elegida. Don Juan sale de viaje y deja a Teodora al cuidado de Don Sancho, quien logra que Leonor vaya a vivir con ella. Teodora recibe en su casa a Don Diego. Llega inesperadamente Don Sancho. La dama esconde a su enamorado, pero éste sale al oír las voces del recién llegado y es herido. Para salvarlo, Leonor declara que es su marido. Don Sancho le perdona la vida y lo instala en su casa para curarlo.

Don Diego alivia y no halla cómo resolver su situación entre las dos damas. Teodora está dispuesta a casar con él, pero descubre que Leonor lo considera suyo. A pesar de que el caballero declara que su amor por ésta fué fingido, Teodora lo rechaza. Don Juan vuelve de su viaje y sabe por su hermana todo lo ocurrido; ésta, para evitar que Leonor case con Don Diego, ofrece aceptar por esposo a Don Sancho siempre que Leonor acepte a su hermano Juan. El Marqués Don Fadrique, otro enamorado de Leonor, desafía a Don Diego. Cuando éste se dispone a ir al campo del honor lo encierran en su habitación. Salta por el balcón, se hace daño y no puede concurrir a la cita.

El Marqués, enterado de todo por el criado de Don Diego, ofrece ayudar al caballero para que recobre el favor de Teodora. Por su parte, Don Sancho accede a dar a Don Juan la mano de Leonor, si, en



MADRID. - LA REAL CÁRCEL DE LA CORTE.

Donde estuvo detenido Lope de Vega como presunto responsable del escándalo provocado durante el estreno de *El Anticristo* de Alarcón (14 de diciembre de 1623).

Estampa anónima del siglo XVII. Ante el edificio diversas figuras con trajes de la época de Felipe IV.

cambio, le da la suya Teodora. Don Diego logra ver a ésta, le explica detalladamente su conducta y al fin la convence de la firmeza de su amor. Llegan el Marqués y los demás caballeros. Se deja la solución del caso a las damas: Teodora escoge a Don Diego, Leonor a Don Juan y, para que todo termine en regla, la criada casa con el gracioso.

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. Apenas las primeras escenas se salvan de esa necesidad de ir construyendo sobre un plan que, una vez iniciado, impuso su propio desarrollo sacrificando el valor y la significación de sus elementos. No logró nuestro poeta ese doble juego dramático en que el personaje sirve al mismo tiempo al argumento y a su individual expresión. *Los empeños de un engaño* parece haber sido escrita de prisa —la prisa de que era capaz Alarcón— y terminada antes de encontrar ese punto feliz en que coinciden las líneas de la traza general con los perfiles de cada una de las partes. Es como un profuso boceto del que no acabó de salir el cuadro definitivo.

En su factura han quedado una serie de largos apartes explicativos —coordenadas con que los personajes fijan a cada momento su posición—, que, más que acentuar las figuras, les restan seguridad y firmeza. Alarcón logró, de todas maneras, dar una organización a un argumento tan confuso que, en manos menos hábiles, hubiera resultado un fatigoso laberinto. Hay facilidad en el estilo, pero sólo por excepción alcanza ese garbo ceñido y finura de dibujo que ya distinguían a Alarcón en la época de *Los empeños de un engaño*. La vida aportó a la comedia algunas

situaciones reales y efectivas, pero la necesidad de engarzarlas en un enredo al gusto del tiempo les hizo perder valor, como sucede con los fragmentos vivos que el pintor novel ahoga en composiciones ambiciosas.

Lo más interesante de la comedia son las escaramuzas femeninas para conquistar al hombre codiciado: la habilidad con que la emprendedora Leonor aprovecha la ocasión de hacer un gesto, en apariencia generoso, declarándose mujer de Don Diego y que la discreta Teodora acepta porque viene a salvarla de una situación comprometida, y el *empeño* de prolongar el *engaño*, en una, y el arrebato de la venganza, en la otra, que la orilla a consentir en entregarse al hombre que no ama para librar al amado de las garras de la amiga. Teodora y Leonor son las heroínas de la comedia. Los caballeros, como suele suceder en la vida, se mueven a control más o menos remoto según el vaivén de la cerrada estrategia de las damas, que acaba por trastornar los planes de los jefes de familia, que, en el caso, son los hermanos. Este juego de psicología femenina siempre logró vivificar algunas escenas de Alarcón —por ejemplo, en *La verdad sospechosa* y en *Mudarse por mejorarse*—, pero es lástima que nunca le haya sacado mejor partido. Un poco más de espacio para que el público pudiera seguir más de cerca esta esgrima de sentimientos y malicias y la comedia habría ganado en interés y realidad.

De rasgos de psicología amorosa hay que citar éste, tan fino y pulcro como la mejor máxima francesa de los tiempos de La Rochefoucauld y Vauvenargues:

En vano espera piedad
quien ofende a la que adora.
(Acto I, xi).

Y después aquella observación, más sutil en su dibujo:

Si tocas de un instrumento
sola una cuerda, verás
que están mudas las demás
si es disonante su acento;
mas si alguna está en distancia
y en consonancia debida,
suena sin tocarla, herida
sólo de la consonancia
de aquella que se tocó.
Que mostrar el cielo quiso
la virtud en este aviso
de la amistad. Así yo
tengo en tal punto templada
mi pasión que si supiere
que este galán no me quiere
será muda o será nada;
mas si adora mi favor,
tocado sólo del viento
de su consonante acento
sonará también mi amor.
(Acto I, i).

Después de sus años en la Corte nuestro poeta había afirmado su convicción de que el señorío, si nace con la sangre, crece y se alimenta con la propia virtud:

Que no consiste en nacer
señor la gloria mayor,
que es dicha nacer señor
y es valor saberlo ser.
(Acto III, iii).

Cerremos este comentario con un verso que la lectura prende en la memoria y que resulta tan significativo en

un hombre como Alarcón, en quien la fortuna y el arte fueron una dilatada madurez

Del favor sucesivo de las horas.
(Acto II, vi).

LAS PAREDES OYEN

Escrita. 1616?

Representada. 1617. Los famosos Damián Arias de Peñafiel y María de Córdoba ("Amarilis") en los papeles de *Don Juan* y *Doña Ana*, y Luis Bernardo de Bobadilla *(Don Mendo)*, Pedro de Villegas *(Beltrán)*, María de Victoria *(Lucrecia)*, Dorotea de la Sierra *(Celia)*, Gabriel Cintor *(Duque de Urbino)*, Azua *(el Conde)*, además de Frasquito, Francisco de Robles, Juan Mazana, Bernardino y Navarrete.

Publicada. 1628, en la *Parte primera.* Fernández-Guerra vió en la biblioteca del Duque de Osuna un manuscrito, al parecer autógrafo, que había desaparecido ya en 1882, cuando Rocamora formó el catálogo de dicha biblioteca.

Fuentes del argumento. La trama es original de Alarcón. Se ha dicho que Don Mendo está inspirado en el Conde de Villamediana. Este había vivido en Italia desde 1611 y no volvió a Madrid hasta fines de 1617. Si Alarcón lo conoció fué después del estreno de *Las paredes oyen.* Fernández-Guerra cree que, además de Villamediana, sirvieron de modelos Góngora y el Dr. Suárez de Figueroa. ¡Cómo si se necesitaran modelos tan particulares para crear un tipo que abunda en el mundo!

Argumento. La acción en Madrid y en Alcalá de Henares. Doña Ana de Contreras, viuda hermosa y con seis mil ducados de renta, es pretendida por un Don Juan de Mendoza, caballero discreto, pobre y de mal talle, que desespera de ser correspondido a pesar de que su criado —el filosófico Beltrán— le asegura que el amor es ciego. Doña Ana tiene relaciones con Don Mendo de Guzmán, joven apuesto, rico y afortunado con las mujeres, con quien intenta casarse después de la noche de San Juan. Lucrecia, prima de Doña Ana, ama y persigue a Don Mendo, y éste, que no acaba de desengañarla porque gusta de revivir pasiones viejas, confiesa a su amigo el Conde que está aburrido de su amorosa insistencia. El Conde, que gusta de Lucrecia, revela a ésta las expresiones poco galantes de Don Mendo.

La noche de San Juan vuelve Doña Ana secretamente de Alcalá, y escondida en su balcón oye que, conversando con el Duque de Urbino, que visita la corte, Don Juan alaba sus encantos, mientras Don Mendo, temeroso de la rivalidad del extranjero, los niega. Tal diferencia de opinión despierta la curiosidad del Duque. En Alcalá, a donde se trasladan los tres, Don Mendo corre galanamente toros, y el Duque y Don Juan se disfrazan de cocheros para conducir a Doña Ana a Madrid. Don Mendo, desesperado por la mudanza de su prometida, soborna a los cocheros para que en un lugar del camino desvíen el coche. En el lugar acordado se presenta y quiere forzar a la dama. Los cocheros lo atacan y Don Mendo huye herido.

Al llegar a Madrid Doña Ana, sospechando la identidad de los cocheros, detiene a uno de ellos y descubre que es Don Juan, a quien, conmovida por su devoción, da al fin esperanzas. Entre tanto Don Mendo no deja de pensar que las viudas jóvenes suelen tener amantes humildes y que tal vez los cocheros... El Conde le sugiere que escriba a Doña Ana y se ofrece a llevar la carta. El Duque, por su parte, ha escrito, sin éxito, a la misma dama. La comedia termina en un jardín al que concurren todos. El Conde gana a Lucrecia mostrándole la carta de Don Mendo, y Doña Ana, afeando la maledicencia de éste, declara que da su mano a Don Juan.

Una de las obras representativas del teatro clásico español. Comedia fina en que la natural intuición de la mujer acaba por escoger, entre dos amores, el mejor. Don Mendo, galán afortunado, representa la pasión que se expresa en fórmulas felices, que se enciende como llama visible, que arrastra con fácil técnica: hay en él cierta retórica vital que facilita las cosas. Es el mejor amor para la mujer que no ve de enamorada. Al primer indicio de que sus raíces no llegan hasta el corazón, Doña Ana se volverá hacia el otro, hacia el amor que alienta sin descanso, incapaz de expresión adecuada, que poetiza el objeto amado hasta hacerlo inasequible, que renuncia hasta al pensamiento de la satisfacción.

Cuando se ha descubierto que el amor de Don Mendo tiene sus fórmulas hechas, aplicables, como todas las fórmulas, a casos semejantes, el amor de Don Juan ganará en la comparación: es más puro y más hondo. Uno es la emoción que alimenta y compone una buena técnica; el otro es una pasión recóndita difícil de dominar y que sólo encuentra desahogo en expresiones y actos de confusa significación:

—¿Qué es esto, Don Juan?
—Amor.
—Locura, dirás mejor.
—¿Cuándo amor no fué locura?
(Acto III, ii).

Precisamente el amor de Don Mendo no es locura. Al principio de la comedia (Acto I, v y vii) se contrastan las actitudes de los dos galanes. Ya en los recíprocos temores de Don Mendo y Doña Ana se siente la interna desazón, los peligros que amenazan a un amor en apariencia tan seguro de sí mismo:

—¿Mudarme yo?
—Temores son de amante.
—Más parecen cautelas de inconstante.
(Acto I, xii).

Lo cierto es que para Don Mendo todas las mujeres son iguales, si se le deja acomodarlas en la sucesión que exige su deseo, y que para Don Juan sólo existe la mujer amada. Que descubra esto Doña Ana y no le ofenderá ya la pobreza y el mal talle de Don Juan junto a la riqueza y apostura de Don Mendo. La criada de Doña Ana, que, como

sucede en tales casos, es testigo íntimo de la vida sentimental de su ama y en quien son más primitivas y francas las reacciones, percibe desde luego la diversa calidad erótica de los caballeros rivales.

Las indiscreciones de Don Mendo permiten a Doña Ana darse cuenta de la diferencia entre esos dos amores. Pero hay que confesar que, aunque es grande la indiscreción del galán, se la exagera con frecuencia. Cuando en la noche de San Juan niega los encantos de Doña Ana, lo hace sólo para desviar la peligrosa curiosidad del Duque, a quien teme como rival; y cuando pide al Conde que explique a Lucrecia la conversación que sobre ella han sostenido, espera de éste un favor que es costumbre conceder a un amigo. Nueva traición del Conde es el mostrar a Lucrecia la carta que había prometido entregar a Doña Ana. Quítese la desgraciada casualidad de que ésta oyera, escondida en su balcón, las frases denigrantes de Don Mendo; suprímanse también las traiciones del Conde, y siempre quedará el amor un poco profesional de Don Mendo, que ve en Doña Ana nada más que a una mujer, frente a la arrebatada sinceridad de aficionado de Don Juan, que no puede ver en ella otra cosa que un ángel. Que el moralista Beltrán predique contra la maledicencia de Don Mendo y que, al fin del tercer acto, este defecto sea la razón en que fundan su conducta Doña Ana y Lucrecia, no quiere decir que ahí esté la clave de la comedia. A Beltrán, como a tantos lectores de Alarcón, le gusta de los frutos de la vida el sabor ácido de la moraleja, y las dos damas encuentran la oportunidad, tan po-

cas veces desaprovechada por la mujer, de dar una explicación virtuosa a sus inclinaciones.

Es difícil no ver en *Las paredes oyen* reflejos autobiográficos. Ya se ha observado que en Don Juan de Mendoza puso Alarcón algo de sí mismo. Don Juan triunfa sobre su brillante y apuesto rival por virtudes de las que se sentiría dueño nuestro poeta: discreción, valor, amor fiel y apasionado, y malicia e ingenio para aprovechar las ocasiones favorables. En la forma progresiva en que estas virtudes le van conquistando a su personaje un lugar en el corazón de Doña Ana, la experiencia le había mostrado el único camino que en las relaciones femeninas le estaba reservado. De la ingeniosa escena (Acto I, v) en que Don Juan es donosamente rechazado, a aquella otra (Acto III, ii) en que la dama reconoce la nobleza y fina calidad del pretendiente

> (al fin, por tu corazón
> quieres juzgar los ajenos)

hay una trayectoria que Alarcón ya había, acaso, recorrido.

La pintura de caracteres se extiende a un mayor número de personajes que, por ejemplo, en *La verdad sospechosa.* Después de Don Juan y Don Mendo, se destaca el criado Beltrán, que está ya muy lejos del gracioso tradicional de la comedia de entonces. Es el criado que "ha estudiado algunos años", irónico y moralista, que divierte a los señores, no con fáciles gracejos, sino con una agria filosofía fruto de sus hábitos y experiencias. Doña Ana es una mujer ingeniosa que tarda en entenderse a sí mis-

ma, mientras su criada, la perspicaz Celia, la entiende desde un principio y adivina la victoria de Don Juan. Y entre estas figuras se mueven, llenos de una realidad esquiva, Lucrecia y el Duque.

El equilibrio entre el enredo y el juego de los caracteres está mejor logrado que en *La verdad sospechosa.* Se resiente la comedia de un final que es un balance explicativo en que los personajes quieren poner en claro todos aquellos puntos sobre los que los espectadores no han sido suficientemente informados. Pero esto significa un progreso en la técnica dramática de Alarcón: en sus primeras obras los actores iban explicando al público, en razonados apartes, los motivos y fines secretos de sus actos; en *Las paredes oyen* todas estas explicaciones se han reunido al final de la comedia, están ya a punto de salir de ella, y en las obras posteriores acabarán por quedar fuera.

Se alude a la comedia de Lope de Vega *Los donaires de Matico* (Parte primera, 1604) al hablar de las infantas de León que, disfrazadas de hombre, siguen a su amante (Acto III, viii).

MUDARSE POR MEJORARSE

Escrita. 1617-1618?

Representada. ? Antes del 29 de enero de 1622, según declaración de Alarcón en la *Parte primera.*

Publicada. 1628, en la *Parte primera.* No sé con qué fundamento dice Alfred Coester que puede haber sido publicada en México. El hecho no parece probable.

Argumento. La acción en Madrid. Doña Clara, viuda rica, recibe en su casa a su sobrina Leonor, que ha quedado huérfana. Don García, que hace dos años pretende a la tía, se enamora de la sobrina

y arregla que su amigo Don Félix distraiga a la viuda. Leonor cree estar enamorada de Don García y para comunicarse con él delante de Doña Clara acepta el ingenioso sistema que el caballero propone: cuando al hablar él se descubra deberá entenderlo la sobrina, y cuando ésta responda sin cubrirse los labios la respuesta irá dirigida a Don García. El Marqués, como pariente de la casa, visita a Doña Clara para presentarle a su amigo Octavio y se enamora perdidamente de Leonor.

El Marqués, repugnando un matrimonio que su calidad y parentesco podrían imponer fácilmente, requiere de amores a Leonor, la cual, suponiendo que no son honestas sus intenciones, lo rechaza. Don García trata de comunicarse con Leonor; Doña Clara persigue a Don García, y éste, no encontrando mejor pretexto para retardar su boda con ella, la riñe por celos del Marqués. Para calmar a su galán Doña Clara pide a Leonor que le escriba disculpándola. El Marqués invita a Don García a que se ayuden mutuamente en la conquista de la tía y la sobrina. Como Don García se excusa pretextando que dió a un amigo su palabra de favorecerlo con Leonor, el Marqués le prohibe que vuelva a la casa de Doña Clara.

Para vengarse del Marqués, Don García se propone ganarle a la sobrina. Esta ha deslizado en el billete que le envió expresiones tan manifiestas de su voluntad que Don García busca nada más la ocasión de casarse con ella. Doña Clara, desesperada por la mudanza de Don García, aconseja a Leonor que acepte al Marqués. Disfrazado de mujer el criado de Don García se introduce en la casa de las damas y entrega a Doña Clara un mensaje de su amo citándola en la iglesia de San Sebastián; pretende así alejarla para casarse con Leonor. Esta queda sola; pero antes que él llega el Marqués, le ofrece su mano y es aceptado. Don García, como hombre hábil, no pierde la oportunidad de hacer coincidir su boda con la del Marqués.

Una de las comedias más finas de Alarcón. Está hecha con agilidad y donaire; su sostenido ingenio, su tono feliz de discreteo y, sobre todo, las fugaces lumbres que encienden e iluminan el alma de los personajes, hacen recordar las mejores obras de Marivaux, en las que, como en ésta, son más reales los sentimientos que los incidentes. Desde las primeras escenas el amor mueve a damas y ca-

balleros, haciéndoles vivir en un ritmo acelerado y gozoso horas de ilusión y sobresalto. Todos padecen del mismo mal: el amor, o ese estado de vehemencia y sorpresa que lo anuncia. Y en este ambiente, que afina y exalta sus facultades, todos son tiernos y astutos, ingeniosos y emprendedores. Como una cuerda tensa vibran al menor contacto; los guía, como al bailarín, un impulso inspirado. Se persiguen, se burlan y se descubren en el laberinto que labra su gusto y fantasía. La belleza de Leonor trastorna de improviso el pequeño mundo en que vive Doña Clara y teje la melodía de un *scherzo* en la caja de música de la comedia. Antes de que ese mundo vuelva a su quietud sobrevienen los ataques del amor, las celadas de los sentimientos, las escaramuzas de los desdenes y las sorpresas de los celos, hasta que llega la derrota, que es el matrimonio, y después, como el viajero ante la planicie de Waterloo, se sorprende el lector de que en espacio tan reducido se haya peleado tan gran batalla.

En Leonor ha pintado Alarcón con elocuentes matices uno de los tipos femeninos de más delicada realidad de su teatro. Asistimos al despertar de sus sentimientos; cree que ama porque está en la edad del amor. Su corazón trémulo se mueve al viento. Entra por juego, con adorable inconsciencia, a donde no llegaría solicitada por ocasión más formal; sabe, y así lo explica a su criada Mencía (Acto III, ii), que es fácil engañarse sobre los afectos que se ocultan bajo el disfraz verbal de la tercera persona. Sufre del conmovedor conflicto de sentir y de no poder decir lo que siente:

No sé cómo es la pasión
de que fatigar me veo,
que me animo en el deseo
y tiemblo en la ejecución.

Es ingeniosa, como toda joven que ama en las mieles de la primavera, y en esto gana a su tía, a quien ciegan ya las preocupaciones de la satisfacción. Es también más discreta, y puede defender con sincera y donosa severidad, en la dulce ignorancia en que vive, el rigor de las normas contra los asaltos de los apetitos. Pero el gracioso, que es el único cuerdo entre tanto enamorado, nos explica

que es de ángel su entendimiento
y entienden sin discurrir...
(Acto III, xiv).

Don García y el Marqués representan en este juego de amores y mudanzas dos aspectos de la conducta masculina frente a Doña Clara y a Leonor. Don García tiene una inagotable capacidad de amar; busca siempre lo mejor y, por lo tanto, no acaba de conformarse: será mudable mientras le dure el buen gusto. En el Marqués la experiencia ha ido madurando en un fino epicureísmo; quiere ver cómo nace y se desarrolla el amor, gozar con sus sorpresas y vicisitudes; le importa más la victoria que la posesión. Podría obtener la mano de Leonor con sólo pedirla, pero

quien por el contrato empieza
se priva, Octavio, del bien
de contrastar un desdén,
de vencer una esquiveza...
El jugador cuando aspira
a ver la carta ¿no halla

más gusto en brujulealla
que si de priesa la mira?
El cazador ¿no pudiera,
a costa de precio breve,
alcanzar la garza leve,
coger la liebre ligera,
y con el perro y halcón
se fatiga por más gloria...?
(Acto II, i).

Y al fin de esta contradanza, como suele suceder en la realidad, quedan de la mano el voluble que huye y la viuda que persevera, el epicúreo que imagina y la doncella que sueña.

Mudarse por mejorarse está escrita con un acierto y una facilidad más abundantes que en las comedias anteriores. El diálogo es vivo, a veces chispeante, siempre ingenioso. El primer acto es uno de los trozos más felices y bien logrados, en su trama y estilo, de todo el género en el teatro clásico español. En cuanto a la técnica hay un progreso notable: la comedia no empieza con esas largas relaciones que ponen al auditorio en antecedentes sobre el origen de la situación que se presenta en escena. *Mudarse por mejorarse* se abre sencillamente, como una puerta, sobre los acontecimientos mismos. Me parece que señala, tanto en su concepción como en su estilo, el tránsito entre la comedia de enredo sin perfiles personales, que hasta entonces había producido Alarcón, y la que iba a ensayar después, más coordinada en su arquitectura y más firme en el trazo de sus caracteres.

Hay una referencia al teatro (Acto I, xi) en que Alarcón se vuelve ya hacia el problema del mérito y la popu-

laridad. Nos habla de una comedia que, juzgándola los sabios "extremada", se rindió a la quinta representación, y de otra, llena de disparates, que, después de una quincena, el público luchaba con Jaraba para verla. Este es, sin duda, Juan de Jaraba, empresario de los dos teatros de Madrid en mayo de 1613, fecha en que Alarcón no regresaba todavía a España, y luego en 1614-15. La alusión a un Figueroa (Acto III, ii) que hace libros y que "dice en ellos mal de todos... y todos dellos y dél", se ha considerado acertadamente, desde los tiempos de Fernández-Guerra, como un ataque al mordaz Cristóbal Suárez de Figueroa, autor de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615) y de *El pasajero* (Madrid, 1617).

LA VERDAD SOSPECHOSA

Escrita. 1618-1620? Antes del 31 de marzo de 1621, fecha de la muerte de Felipe III, a quien se alude en la comedia.

Representada. ? Según Henríquez Ureña en 1624.

Publicada. 1630, con el título de *El mentiroso,* en la *Parte Veinte y Dos de las Comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (apócrifa) impresa por Pedro Verges en Zaragoza; en manuscrito contemporáneo aunque no autógrafo (antes en la Biblioteca del Duque de Osuna y hoy en la Nacional de Madrid, Nº 15646) lleva el mismo título y se atribuye también a Lope. Su texto definitivo en 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Argumento. Don García, famoso por sus mentiras en la Universidad de Salamanca, regresa a Madrid. Apenas llegado va a las Platerías, en donde encuentra a Jacinta y a Lucrecia. Impresionado por Jacinta, le habla de amor y le cuenta que viene de América y que la sigue desde hace un año. Un error hace creer a Don García que la dama con quien habló se llama Lucrecia. Don Juan de Sosa, enamorado de Jacinta, anda celoso porque el coche de ésta fué visto la noche anterior en una cena en el Sotillo. Al mencionar el caso a Don García,

éste forja una nueva mentira y describe la suntuosa fiesta campestre que dice haber dado en honor de una dama.

Don Beltrán pretende casar a su hijo Don García con Jacinta; el galán, ignorando que se trata de la dama que le agrada, se niega inventando una historia fantástica de la que resulta que se casó secretamente en Salamanca. Don Juan, creyéndose ofendido, desafía a Don García; pero el duelo se suspende porque se aclara que la noche de la fiesta Jacinta prestó su coche y que Don García no salió de su casa. Jacinta, temerosa de los celos de Don Juan, arregla una entrevista con el recién llegado en el balcón de Lucrecia. La conversación es una serie de equivocaciones porque el galán ama a Jacinta bajo el nombre de Lucrecia, y la dama, que no se da cuenta de la equivocación, acaba por despedir a Don García, ofendida por las mentiras, esta vez inocentes, del caballero.

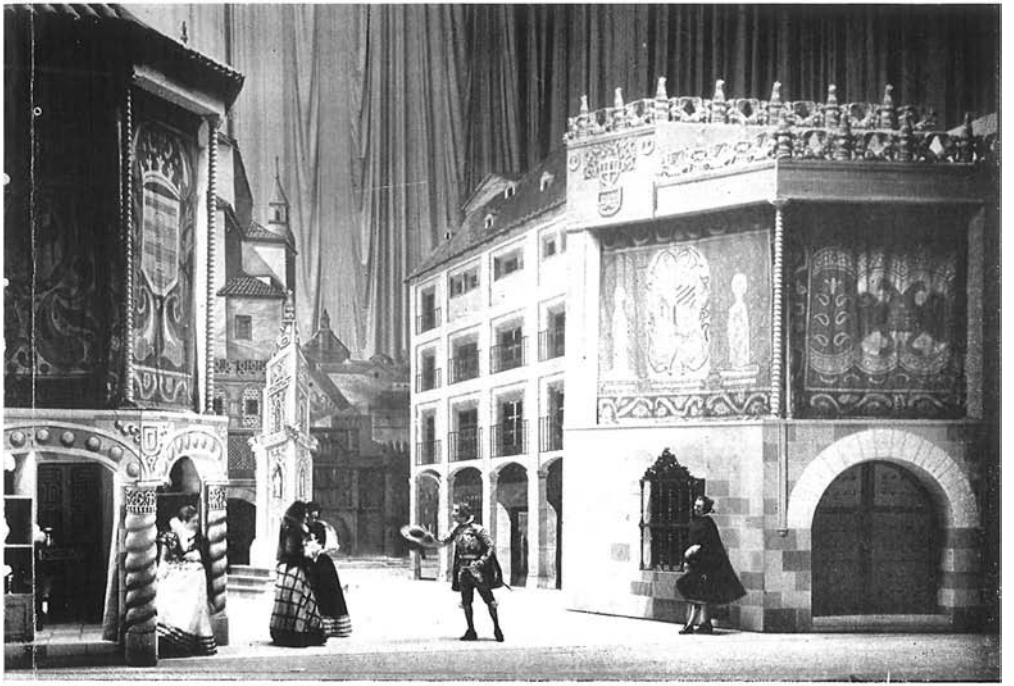
Pero Don García insiste en ganar a Jacinta y, víctima de su error, escribe a Lucrecia y pasea su calle; ésta, que no duda ya de la sinceridad del galán, le da una cita en la Magdalena. Llegan Lucrecia y Jacinta; un nuevo error hace persistir la confusión de personas, y las equivocaciones se sutilizan al punto que las dos damas se sospechan mutuamente de traición. Don Beltrán descubre que el matrimonio secreto de su hijo es una mentira; éste confiesa que mintió por no casarse con Jacinta y que está enamorado de Lucrecia. Don Beltrán obtiene la mano de ésta para Don García. Jacinta acepta por marido a Don Juan. Al entregar las damas a los caballeros, Don García descubre su error y sufre el dulce castigo de casarse con Lucrecia.

La verdad sospechosa no es una invectiva contra los mentirosos. Es una comedia de regocijo que muestra cierto gusto juvenil por la vida. Corresponde a ese tipo de obras que representa, en su nivel más alto, *La comedia de las equivocaciones,* de Shakespeare, y *La importancia de ser sincero,* de Wilde. Es la comedia que descansa en situaciones construídas mental o artificialmente, que vive de su propio júbilo y en la cual los caracteres están dibujados con perspicacia y finura, pero también con una libertad de trazo que, sin restarles vitalidad, los hace juguetes dóciles de un modo alegre, de un mundo joven y

alborozado. Quien no tenga esto en cuenta perderá lo mejor de la comedia.

Las mentiras de Don García son un triunfo de la imaginación sobre la realidad y constituyen una verdadera rebelión poética. Esta figura juvenil desconcierta, pero agrada secretamente a todos los que se sienten vencidos por la verdad. Las respetables damas de Boston, que sólo han mentido a propósito de sus males, sus insomnios y su gusto por la música, admiran profundamente a tipos como Don García. Parece que las oímos exclamar: "What a brilliant young man!", mientras Don Beltrán, asegurándose primero de que no lo ve su hijo, paga con una sonrisa complaciente el entusiasmo de las damas. Porque Don Beltrán no es tan severo como parece, ni Alarcón tampoco. Don García es al fin castigado, no por haber mentido, sino simplemente porque confundió a Jacinta con Lucrecia. La comedia no tiene ningún propósito didáctico, y debemos agradecerle a Alarcón que no haya redondeado en ella todas esas aristas con las que siempre tropiezan los que quieren demostrar que *La verdad sospechosa* es la obra de un moralista.

Lo que da a esta comedia una importancia capital en la historia del teatro español y aun del teatro europeo, es que es el primer campo de batalla donde triunfa definitivamente la comedia de carácter sobre la comedia de enredo. *La verdad sospechosa* participa de la trama construída mentalmente, que ejemplifica *El semejante a sí mismo,* y de la pintura de caracteres, que representa *Don Domingo de Don Blas;* pero a pesar de que ambas técnicas



"La Verdad Sospechosa", Acto I, escena v.

Representación en el *Palacio de Bellas Artes* (México) bajo la dirección de Antonio Castro Leal (29 de septiembre de 1934).

Alfredo Gómez de la Vega en el papel de *Don García*, y María Teresa Montoya en el de *Jacinta*.

se completan perfectamente, creando al mentiroso cuyas mentiras todos creen y preparando al mismo tiempo la ocasión para que diga la verdad que nadie creerá, lo importante es la pintura de Don García como un tipo coherente y cabal cuya conducta tiene sus raíces, como sucede en la vida, en su propio carácter, en su modo de ser. Y así lo entendió Molière, que sabía, como nadie en su tiempo, el valor teatral de la forma de presentación de los personajes y que, habiendo conocido la obra de Alarcón a través de Corneille, declaró que ella lo había orientado hacia la comedia de caracteres. Este es el valor de *La verdad sospechosa* en la historia del teatro y en el desarrollo de la obra alarconiana. El mismo título de *El mentiroso,* que lleva en la edición española más antigua y que recogió Corneille, revela que lo que impresionó al público fué el carácter del protagonista.

La comedia está admirablemente construída, a pesar de esos puntos sutiles que casi siempre escapan en las representaciones. Por ejemplo: en el claustro de la Magdalena (Acto III, v) el criado explica a Don García que Lucrecia es la dama que tiene en su mano una carta, en el momento mismo en que la carta pasa a manos de Jacinta, con lo que el galán sigue en el error de personas. El desenlace, que es la solución lógica de la trama, nunca parece muy convincente al público, y esto se debe a que no nace del carácter mismo de Don García, que es lo que le ha interesado más, sino de la equivocación de personas, que es, digamos, lo que le ha interesado menos. El enredo descansa sobre un error de personas que, a pesar

de haber sido agravado por las mentiras de Don García, podría haber ocurrido a cualquiera: no tiene relación íntima ni directa con el carácter del protagonista.

Después de Don García, es su padre, Don Beltrán, la figura mejor dibujada. Tiene un alto sentido de la dignidad humana, pero no ha perdido su tolerancia para la juventud. Muchos quisieran suprimir de la comedia aquellos cuatro versos:

> Ahora bien: lo que he de hacer
> es casarle brevemente,
> antes que este inconveniente
> conocido venga a ser,—

por los que parece que lo que preocupa al padre es, más que corregir a su hijo, casarlo antes de que se sepa que es un mentiroso. Pero esto no revela flaqueza moral, sino un profundo conocimiento del carácter de Don García, en quien Don Beltrán sabe que miente más la juventud que el vicio (Acto II, vi). Y lo que pensaba Alarcón del caso, creo que podría expresarse justamente con las prudentes palabras de otro Beltrán, el discretísimo escudero de la encantadora Doña Inés (*El examen de maridos.* Acto III, viii):

> El mentir es liviandad
> de mozo, no es maravilla,
> y vendrán a corregilla
> la obligación y la edad.

Pero ¿la moral? Y Don Beltrán, con esa filosofía que sólo enseña la vida, nos explicaría, si pudiéramos oírlo, que la moral toca a cosas más profundas, y después, citando una comedia del propio Alarcón, nos preguntaría:

¿Llegar a viejo pensáis
sin ser mozo por ventura?
¿O para la edad madura
las mocedades guardáis?

Para los que suponen que *La verdad sospechosa* es una lección de moral, Don Beltrán no resulta tan severo como ellos lo quisieran; pero a los que la vemos principalmente como una comedia de regocijo, el personaje nos parece completo así como está, combinando una severidad que le impone su papel con un fondo de inteligente tolerancia que, más que romper su carácter, le da mayor vitalidad. El hijo, por otra parte, conoce muy bien a su padre:

¡Qué fácil de persuadir
quien tiene amor suele ser!

Todas las demás figuras de la comedia están como en un segundo plano. Tristán es un personaje indispensable para el desarrollo e inteligencia de la acción; empieza como el gracioso tradicional en cuya boca se ponen los comentarios agudos sobre temas de actualidad, y acaba por delinearse como el criado de un estudiante, socarrón y escéptico, a quien de su paso por Salamanca le quedan en la memoria un epigrama de Marcial y un recuerdo de Virgilio. A Jacinta y Lucrecia las anima un soplo vital cuando, incapaces de explicarse todos los errores en que cae Don García en sus relaciones con ellas, se sospechan mutuamente la traición. Los demás personajes pasan y se alejan, y en el fondo, como en una perspectiva holandesa, aparecen Don Sancho y Don Juan conversando en su jardín sobre la frescura de la noche.

En la escena la comedia hace reír a quienes la ven sin prejuicios y se dejan llevar por el autor, por ejemplo, a los auditorios escolares; no les divierte, en cambio, a quienes creen en la *seriedad* de los clásicos y en el propósito moral de la obra. Para éstos *La verdad sospechosa* pierde casi todo su encanto, pues no se deciden a reír de lo que está hecho para reír por no echarle a perder la lección al moralista que suponen lleva dentro de sí todo clásico.

LA PRUEBA DE LAS PROMESAS

Escrita. 1618?

Representada. ?

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Fuentes del argumento. En el Ejemplo XI de *El Conde Lucanor* (1335) cuenta Don Juan Manuel que un deán de Santiago fué a Toledo a pedir a Don Illán lecciones de nigromancia, asegurándole que haría lo que él le mandase. Mientras la criada de Don Illán prepara unas perdices, éste hace que el deán sea nombrado sucesivamente Arzobispo en Santiago, Obispo en Tolosa, Cardenal en Roma y al fin Papa. Como no logra de él ninguna de las mercedes que le pide, Don Illán al fin lo abandona, pero el Papa lo amenaza con perseguirlo por hereje y encantador. En ese momento Don Illán ordena a la criada que ase las perdices, de las que no convida al ingrato deán. Alarcón convirtió al deán en un caballero, limitó la historia a España y le agregó una intriga amorosa.

Argumento. La acción en Toledo. Para terminar las disensiones entre su familia y la de los Vargas, Don Illán de Toledo quiere casar a su hija Blanca con Don Enrique de Vargas. La joven ama a Don Juan de Ribera, quien, para poder verla, pide a Don Illán que le dé lecciones de magia. Este se niega, pero Don Juan insiste ofreciéndole su hacienda y el poder que adquiera. Para probar sus promesas y combatir la inclinación de Blanca, pone Don Illán en práctica sus artes mágicas en el momento en que su criado empieza a ensillar un potro andaluz. Aparece un mensajero con cartas para Don Juan avisándole que, muertos el Marqués de Tarifa y sus descendientes, a él toca el

título. Don Illán le pide para su hijo el puesto de administrador. Don Juan se lo niega, anuncia su partida para Madrid y pide a Blanca y a su padre que lo sigan.

Ya en la corte, Don Enrique desespera de que Blanca le corresponda, pero Don Illán promete ayudarle y la asegura éxito. Don Juan sube a privado del rey y, aunque sigue amando a Blanca, no piensa ya en casarse con ella. Esta, dolida de la mudanza del caballero y queriendo provocar sus celos, hace que el criado de Don Juan escuche una conversación en la que da a Don Enrique francas esperanzas. De dos hábitos que el rey ha concedido a Don Juan solicita Don Illán uno para su hijo Mauricio. Don Juan lo niega porque el joven es sólo un letrado, y hace ofrecimientos para después.

Don Juan es ya Presidente de Castilla y, aunque sigue pretendiendo a Blanca, ambiciona un matrimonio más ventajoso. Don Illán va a pedirle un nuevo favor, pero Don Juan ya ni siquiera lo recibe. Don Enrique acude una noche al balcón de Blanca; ésta, que lo confunde con Don Juan, a quien ha dado cita, apalabra con él su matrimonio. Cuando Don Juan le pide cuentas, la dama explica su error; el caballero, por su parte, declara que no quiere arriesgar su situación casándose con ella. Don Illán y Blanca piden licencia para volverse a Toledo; Don Juan se indigna y amenaza a Don Illán con perseguirlo como hechicero. En este momento se deshace el encanto. El criado anuncia que el potro andaluz está ensillado. Don Juan se va corrido, y Don Enrique casa con Blanca.

Es muy fácil dar a esta comedia un sentido moral, y, afirmando que condena la ingratitud, ponerla al lado de *La verdad sospechosa,* "que condena la mentira", y de *Las paredes oyen,* "que condena la maledicencia". Y en el caso de *La prueba de las promesas* habría además el argumento de que está inspirada en un "libro de ejemplos". Pero de un cuento o de una comedia se puede extraer una moraleja o una lección de prudencia, sin que por esto el cuento o la comedia hayan sido escritos precisamente con ese fin. En *El Conde Lucanor* es Patronio quien narra, muchas veces con independencia y espíritu de artista, los

cuentos a los que Don Juan Manuel va agregando sistemáticamente los dos versos de la máxima final. Todos podemos hacer lo mismo que Don Juan Manuel, pero siempre que, a imitación de Patronio, sepamos gozar con el cuento y no creamos que salió de la moraleja. Y mientras más real y más viva sea la historia más sabia será la moraleja, como mientras mejor es la vida es mejor el epitafio.

Lo primero que sorprende en esta comedia es la habilidad de su composición. El cuento de Don Juan Manuel es, como ya se sabe, uno de los que este autor ha narrado con más gusto y arte; en él encontró la forma perfecta de fundir, sin llamar la atención del lector, la realidad y la fantasía; no se nota —y así lo requiere el cuento— el punto donde termina la vida y empieza la magia. Lo mismo ha hecho Alarcón en su comedia. Para ello se prestaba admirablemente el teatro español del siglo XVII que, por su economía de decoraciones y posibilidad de variar la escena, por su movimiento acelerado y por descansar grandemente en la imaginación de los espectadores, podía crear un ambiente perfecto para un argumento en el que hubiera que pasar sin transición de lo real a lo fantástico. La clave de esos dos mundos la da una notación de tiempo. Todo lo que sucede en el cuento mientras la criada prepara las perdices o en la comedia mientras el escudero ensilla el caballo, es lo irreal. El caballo y las perdices son, en una y en otro, los paréntesis que encierran las creaciones mágicas de Don Illán.

Paralelamente a la rivalidad de los caballeros que pretenden a Doña Blanca, se desarrolla, en otro plano, la ri-

validad de los criados, que pretenden a Lucía. En Don Juan y en Tristán la ambición de mejoría y el nuevo estado combaten las inclinaciones del corazón, porque

> . . . con la ambición y con la ausencia
> pierde las fuerzas el amor más ciego.
>
> (Acto III, i).

Doña Blanca lucha por conservar al hombre que ama hasta que la dignidad la desengaña; Lucía, la criada, tan perspicaz como la Celia de *Las paredes oyen,* se detiene a explicar, en uno de los mejores sonetos que escribió Alarcón —que nunca los hizo muy buenos—, la oposición entre el amor y el interés:

> Tristán, amor se precia de humildades. . .
> Abata el que ama el levantado vuelo,
> o no le engendren quejas los desdenes
> si siendo enamorado es ambicioso.
>
> (Acto II, xiii).

Al fin Tristán es perdonado y Don Juan sufre el castigo de perder a Doña Blanca, porque lo que en el criado es excusable bellaquería resulta en el señor falta grave. Don Illán asiste al proceso de la intriga con la socarrona tranquilidad de quien sabe que todo lo que está sucediendo no tiene más realidad que un sueño.

Los caminos que sigue el amor en esta comedia son los mismos que recorre en *Las paredes oyen,* aunque su perspectiva es ya menos autobiográfica. En ambas el caballero preferido provoca su propia ruina, y quien al fin merece es el amante verdadero, el que nada antepone a su devoción; el amor con sólo existir y perseverar alcanza correspondencia y satisfacción:

¿Qué más me podéis decir
del mal que estáis padeciendo
que lo que de vos entiendo
viéndoos amar y sufrir?

(Acto II, vii).

Pueden, además, relacionar ambas comedias la semejanza del tipo de la criada, confidente vivaracha y sutil en achaques de psicología amorosa, y aun ciertos detalles de procedimiento, como el uso del soneto de entonación lírica que el interlocutor comenta o parodia en tono humorístico, que no vuelve a presentarse en la obra de Alarcón.

En esta comedia se defiende Alarcón de los ataques que le dirigían algunos de sus contemporáneos por haber agregado a su nombre el *don*. La primera vez que lo usó fué al frente de la décima con que contribuyó para el *Desengaño de fortuna* (Barcelona, 1611) del Doctor Gutierre Marqués de Careaga; pero entonces ha de haber pasado inadvertido porque Alarcón se encontraba en México y pocos probablemente lo recordaban en España. Los ataques por aquel motivo encuentran ya expresión franca y mordaz en *El pasajero* (Madrid, 1617) de Suárez de Figueroa y han de haber tenido por origen, en éste y otros escritores del tiempo, más que la publicación del *Leucipe y Cletifonte* (Madrid, 1617) de Don Diego de Agreda y Vargas, que se imprimía casi al mismo tiempo que *El pasajero* y donde al frente de unos versos va el nombre de Alarcón endonado, los carteles que anunciaban sus comedias y en los que no dejaría de usar nuestro poeta el *don*, según se colige de la conocida redondilla que le satiriza,

juntamente con Tirso de Molina, "por ensuciar la pared", Alarcón explicaba:

Si fuera en mí tan reciente
la nobleza como el *don*,
diera a tu murmuración
causa y razón suficiente;
pero si sangre heredé
con que presuma y blasone
¿quién quitará que me endone
cuando la gana me dé?

(Acto, II, vi).

GANAR AMIGOS

Escrita. 1617-1618?

Representada. 1618? En octubre de 1621 ante la reina Isabel de Borbón. Fernández-Guerra, fundándose en los *Libros de Cámara* del archivo del Real Palacio, dice que antes de ser representada ante la reina "llevaba cinco años de correr con aprecio por todos los teatros de España".

Publicada. 1630. Con el nombre de *Amor, pleito y desafío* aparece entre las comedias de Lope de Vega: *Parte XXII* (Zaragoza, 1630, y Madrid, 1635) y *Parte XXIV* (Zaragoza, 1632 y 1633). Hay una comedia original de Lope con este mismo nombre, cuyo manuscrito autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero no fué impresa hasta 1873. Texto definitivo: 1634, en la *Parte segunda*, de Alarcón. Se conoce también con los nombres *Quien priva aconseje bien* y *Lo que mucho vale mucho cuesta.*

Argumento. En Sevilla, en tiempos del rey Don Pedro el Justiciero (1334-1369). Don Fernando de Godoy, antiguo enamorado de Doña Flor, mata en duelo a un caballero que quiso alejarlo de la ventana de la dama. Al huir topa con el Marqués Don Fadrique, privado del rey y pretendiente de Doña Flor, cuyo amparo solicita y obtiene. Cuando se presenta la justicia, el Marqués se entera de que el muerto es su propio hermano. A pesar de esto cumple su palabra y pone en salvo al desconocido. Como éste se niega a explicar lo que hacía en la ventana de la dama, el Marqués lo desafía y lo vence. Aún vencido, Don Fernando calla. El Marqués, conmovido por su noble proceder, le perdona la vida y le ofrece su amistad.

El rey, sabedor de que Don Pedro de Luna viola el palacio real para gozar a una dama de la corte, pide al Marqués que le dé muerte en secreto. Pero el privado, para dar ocasión a que pase la cólera del rey, ofrece al transgresor el mando de las tropas en Granada, que éste rehusa porque cree que sólo se le quiere alejar de la privanza del rey. El Marqués, alegando razones de Estado, convence al monarca de que envíe a Don Pedro de Luna a Granada. En favor de la olvidada Doña Flor intercede su amiga Doña Ana, de quien está enamorado Don Diego, hermano de aquélla. Este, que oye a medias su conversación con el Marqués, supone que tienen amores. Toma entonces la agradable venganza de forzar esa noche a la dama haciéndose pasar por el Marqués.

Doña Ana se queja al rey de la ofensa recibida. El Marqués es preso. Sus enemigos lo acusan de que, por celos de Doña Flor, mandó dar muerte a su propio hermano. Don Pedro de Luna vuelve triunfante de Granada, y sabedor de que debe la vida al Marqués, le ofrece, inútilmente, quedar en su lugar en la cárcel. Don Fernando y Don Diego se confiesan culpables de los delitos que se imputan al Marqués. El rey, orgulloso de tanto valor y nobleza, perdona a todos y concede a Don Pedro de Luna la mano de la dama a quien éste visitaba en secreto. Doña Ana casa con Don Diego, y Doña Flor con el Marqués.

Obra de ese momento de plenitud en que la vida y el arte dan satisfacción a las más nobles virtudes, *Ganar amigos* es una de las comedias más acabadas y perfectas del teatro clásico español. Aunque está inspirada en un código de hidalguía que pudo ser ley ideal del caballero español, es imposible no ver que Alarcón trató el tema con gustosa y apasionada convicción, como si sus simpatías fuesen más allá de lo que esa conducta tiene de representativa de una raza y de una época.

Alarcón siempre creyó que la capacidad de acatar los fueros de la amistad era una muestra de aristocracia espiritual, porque ese sentimiento nace y se alimenta de las mejores virtudes: disposición afectuosa, nobleza, lealtad, agradecimiento, valor, generosidad. Y en esta comedia

puso a prueba la amistad en situaciones extremas, contrastándola victoriosamente, en bien escogidas circunstancias, con la devoción fraternal, el amor, los celos, la rivalidad política y la conservación de la vida. Todos sus personajes tienen razones suficientes o pretextos plausibles para obrar más de acuerdo con su provecho personal, y si no lo hacen es porque la amistad adquiere para ellos el carácter imperativo de una norma ética. El frío juego de cálculos e intereses egoístas, que es la política habitual de relación y convivencia entre los hombres, se transforma aquí en un concurso de generosidad y sacrificio. En este ambiente el rey Don Pedro el Cruel olvida su crueldad, y hasta Encinas, el criado, se da el lujo de rivalizar con los señores en sentimientos de lealtad.

Aunque todos los caballeros acaban por ascender, al final de la comedia, a ese plano de perfección humana donde reinan la generosidad y la nobleza, cada uno lo hace sin violentar su carácter. El ambiente creado por la intachable conducta del Marqués transforma a todos por un momento, unificando sus reacciones, como suele hacerlo, con las personas más diversas, un bello espectáculo natural, un crepúsculo o una radiante noche de luna. El Marqués brilla sobre todos en una luz igual, sin visos ni tornasoles, viviendo sin esfuerzo los rigurosos principios que son su modo de ser. Los demás tienen perfiles distintos: Don Diego, interesado en mejorar en la Corte; Don Fernando, amante y celoso; Don Pedro de Luna, atento a los vaivenes de la ambición política; el rey, simplista y violento, y el complaciente Encinas.

Las damas de Alarcón viven siempre en un mundo donde el imperio del honor sufre excepciones; pero en *Ganar amigos* no son insensibles a las normas que gobiernan la limpia conducta de los caballeros. Es cierto que Doña Flor, en una de las escenas más vivas de la comedia (Acto II, viii), da a entender que no comprende por qué no se ha de sacrificar el honor a la conveniencia; pero cuando llega el caso no se decide a hacerlo, y no viola su palabra, a pesar de que con ello salvaría al hombre que ama. Menos compleja, pero más noble en su simplicidad psicológica, es Doña Ana, amiga verdadera, modelo de lealtad femenina, vástago de una familia sobre la que "fulminaron desdichas las estrellas", que adquiere, en su requisitoria al rey, cierta grandeza trágica que recuerda a las heroínas del teatro griego.

El amor, ya se sabe, es una fuerza anárquica que rompe o descompone las líneas de la conducta. Doña Flor explica a su hermano:

> Si al fin sus continuas quejas,
> si al fin sus bizarras partes
> correspondencia engendraron
> en mi pecho, no te espante.
> Que por Doña Ana te he visto
> de tu valor olvidarte,
> regar la tierra con llanto,
> romper con quejas los aires...
> Pues si eres hombre, Don Diego,
> y la fuerza de amor sabes...
> ¿qué mucho que una mujer
> contra su poder no baste?
>
> (Acto I, xi).

Y Don Diego se disculpa de haber tomado venganza de un desdén diciendo que, como todo enamorado, está loco:

y a quien le pareciere exceso grave
no me condene, si de amor no sabe.
(Acto III, i).

Ganar amigos revela ya un notable progreso en el dominio de la técnica dramática. Los hilos de la trama se van entretejiendo sin violencia, diseñando en masas de color, como en un gobelino, los caracteres. Un mayor uso de los recursos escénicos ha permitido a nuestro poeta dar mayor variedad a cada uno de los actos: la salida del juez y los corchetes, en el primero; la de Don Fernando disfrazado de peregrino, en el segundo; la de Encinas de donado franciscano, del pregonero y de los soldados con banderas moriscas al son de tambores, en el tercero. Los apartes han disminuído y no hay más parlamentos largos que la relación de Doña Flor (Acto I, xi) y la denuncia de Doña Ana (Acto III, v), en que ambas se caracterizan de un modo completo.

El estilo se ha afinado. El verso es limpio, directo, flúido como la prosa más concisa y justa. De virtudes poéticas tiene la línea despojada de todo atavío inútil. Pero ese ahorro y esa puntualidad suele abandonarlos Alarcón en los monólogos cuando, para buscar el lucimiento del actor o hacer más patética la entonación, se adorna con galas culteranas, como en las quejas de Doña Ana:

Don Fernando de Castro,
asombro de las huestes otomanas,
que a piras de alabastro
da presunción con sus cenizas vanas...
(Acto III, v).

En las dos escenas entre el Marqués y Don Fernando (Acto I, ix y xii) resulta excesiva la dialéctica sobre el caso

de honor que se plantea cada uno de los personajes; pero más que condescender en este punto con el gusto del público de entonces, que soportaba esos razonamientos más que el de ahora, Alarcón seguía su propia inclinación, de que dió prueba a lo largo de su carrera, desde las disquisiciones de *La cueva de Salamanca* hasta el concurso de sutilezas de *El examen de maridos.*

EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS

Escrita. 1619-1620?

Representada. ?

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Fuentes del argumento. La historia o, más bien, la leyenda de Licurgo, que Tucídides ni siquiera quiso mencionar, se encuentra en Herodoto (*Historia,* Cap. I) y algunas noticias sobre las leyes que se atribuyen a dicho legislador en Aristóteles (*Política,* Libs. II y IV), pero es casi seguro que Alarcón la leyó en su Plutarco, autor obligado en la cultura de aquellos tiempos, quien recoge la versión de Aristócrates de que Licurgo murió en Creta. Los *Proverbios morales y enigmas filosóficas* (Madrid, 1618) del Dr. Cristóbal Pérez de Herrera, para los cuales contribuyó el mexicano con dos quintillas —libro que no he podido ver— lleva al final *Catorce proposiciones, que parecen ser muy importantes para el bien y riqueza de estos reinos,* en las que —según dice Fernández-Guerra en su estilo tan pomposo e impreciso— "tuvo cuna y despertador" *El dueño de las estrellas.* El matrimonio con Diana y el suicidio de Licurgo son invenciones de Alarcón.

Argumento. La acción en Creta y otros lugares. El oráculo de Apolo pide al rey de Creta que busque a Licurgo. El ministro Severo va en su busca. Licurgo, que anda disfrazado de villano, sale en defensa de Coridón, cuya mujer corteja Teón. Este abofetea a Licurgo y huye dejando caer un retrato. Severo, haciéndose pasar por mercader, encuentra a Licurgo. El rey, enamorado de Diana, la hija de Severo, aprovecha la ausencia de éste para entrar en la casa de la dama. Diana, que aparenta disponer todo para entregarse, vuelve con una espada y amenaza con matarse si el rey la toca. El rey se va sin cumplir sus deseos.

Licurgo es llevado ante el rey. Le explica que mientras dure su ausencia de Esparta seguirán en vigor sus leyes y que los nobles, para librarse de ellas, le pedirán que lo entregue; que, además, le han pronosticado que dará muerte a un rey, o morirá a sus manos. El monarca insiste y Licurgo acepta la dirección del gobierno. Quiere hacerle mílite de Creta, pero rehusa hasta no lavar la ofensa que recibió de Teón. Licurgo se enamora de Diana, en quien reconoce el original del retrato que dejó caer su ofensor. Marcela, la prima de Diana, se enamora de Licurgo. Este descubre que Teón es hermano de la mujer que ama.

Severo le ofrece la mano de Diana a Licurgo. Se casan desde luego, pero éste sólo recibirá posesión de su mujer cuando sea mílite de Creta. Licurgo propone nuevas leyes sobre la ociosidad, el servicio de los nobles, los extranjeros, los jueces y otras cuestiones. Teón es preso por ofensas contra el honor y la vida de los serranos. Licurgo lo pone en libertad y, vestido con sus ropas de villano, venga la ofensa recibida matándole en desafío. El ministro es ya mílite de Creta; pero tiene que salir inmediatamente contra las fuerzas de Esparta. En su ausencia el rey entra a la cámara de Diana. Vuelve Licurgo y lo encuentra en su casa. No pudiendo matarlo por la fe jurada ni tampoco aceptar su ofensa, se suicida. El rey casa con Diana y honra la memoria de Licurgo.

La primera comedia en que vemos a nuestro poeta compartir esa preocupación por el mejoramiento de las leyes y las costumbres que despertó en España la caída del Duque de Lerma (4 de octubre de 1618). Estuvo de moda entonces fatigar el ingenio y releer la historia buscando reformas provechosas para la sociedad y el Estado. Esa ansia de nuevas leyes puede haber llevado a Alarcón a pensar en Licurgo, el misterioso legislador de Esparta. Los cambios que propone el héroe alarconiano tocan, naturalmente, a problemas españoles de ese tiempo. Quiere combatir la ociosidad de pobres y ricos decretando que los plebeyos sin oficio a los 18 años trabajen en las obras públicas, y que los nobles, a los 24, sirvan tres años en el ejército. Cree prudente limitar la aplicación de la pena de destierro, de

que tanto se abusaba entonces, para que los maldicientes, embusteros y ladrones no puedan continuar sus fechorías en los lugares donde no los conocen. Un espíritu moderno de simpatía y tolerancia internacional, que ve al hombre como ciudadano del mundo y que aparece por primera vez en el insigne Francisco de Vitoria (1486-1546), lo lleva a establecer que los extranjeros que quieran avecindarse deben gozar "desde luego" de los mismos derechos que los nacionales. Y, finalmente, ciertos casos cuyo alcance en aquel siglo es difícil precisar, le sugieren la conveniencia de que el rico casado y sin hijos deje una pensión a su viuda, por lo menos hasta que ésta vuelva a casarse. Además de esto hay en la comedia reflexiones generales sobre las leyes y la necesidad de que sean meditadas por el soberano, ya

> que revocar brevemente
> lo que ha mandado, es mostrar
> que es liviano en revocar
> o fué en mandar imprudente.
> (Acto III, viii).

El silencio de la leyenda respecto al fin de Licurgo permitió a nuestro poeta plantear un problema que toca en algunas de sus comedias posteriores: la oposición entre el rey que ofende al vasallo y la actitud de éste en tal extremo. En *Los favores del mundo* el hidalgo, ante la conducta inconsecuente y caprichosa del príncipe —que ni conoce ni justifica el rey— opta por evitar la ocasión de nuevas ofensas. *La amistad castigada* presentará un caso de la historia antigua en que la aristocracia destrona a un rey indigno, y en *Los pechos privilegiados* los nobles del

tiempo de Alfonso V de León se retiran de la Corte y aun se atreven a resistir con las armas los atropellos del monarca. En *El dueño de las estrellas* el problema no tiene solución posible. De una parte el vasallo está ligado al soberano por un juramento que no puede violar, y, de la otra, la limpieza de su honor es condición indispensable de su vida ante sí y ante la sociedad. El Licurgo alarconiano, que representa la mentalidad española de la época, acaba por suicidarse, con lo que resulta dueño de contrariar las estrellas, que anunciaban que mataría a un rey o moriría a sus manos:

> Ni es razón, pues ya he besado
> tu mano real, que mueva
> a darte muerte el acero,
> aunque vida y honor pierda;
> ni es razón que tu me mates
> por gozar mi esposa bella,
> ni que tirano conquistes
> con tal crueldad tan afrenta;
> ni que yo afrentado viva
> es razón...
>
> (Acto III, xxix).

El problema no se resolverá hasta que se llegue a la conclusión —tan rica en consecuencias en el campo de las ideas políticas— de que el rey mismo puede atentar contra la institución real. Entonces se le puede destronar o asesinar, porque se ha convertido en tirano, según la distinción que hacía el Padre Mariana en un libro que debe haber conocido Alarcón —quien ocurrió a su *Historia general de España* para el argumento de algunas de sus últimas comedias— *De Rege et Regis Institutione* (1598),

ignorado con tanta frecuencia por los historiadores del pensamiento político en Europa.

El dueño de las estrellas es una obra fría y sin inspiración. El poeta no ha logrado que las figuras participen del interés que las mueve. En ese ambiente irreal de Creta se ahoga la comedia, como el pajarillo bajo la campana neumática; todos los personajes han perdido sus perfiles, los caballeros más que los villanos, lo que nadie hubiera creído posible en Alarcón. El desarrollo está conducido con habilidad para llegar a desenlace tan forzado: que Licurgo se case y Diana quede virgen para que el rey pueda ofender en su honor al marido y recibir, sin embargo, su viuda inviolada.

LA AMISTAD CASTIGADA

Escrita. 1619-1620?

Representada. ?

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Argumento. Dionisio II, rey de Sicilia, que debe el trono a su cuñado Dion, está enamorado de la sobrina de éste (Aurora), con la que no puede casar por haber concertado una alianza con Cartago. Dion da a Policiano la mano de Aurora; el rey niega su consentimiento y, poniendo en práctica un plan malicioso para lograr sus deseos, pide a Dion que, fingiéndose desafecto a su gobierno, investigue quiénes conspiran contra el trono. Le advierte que si le cuentan que el rey lo ha ofendido no debe dar crédito a dicha versión. Filipo, uno de los privados, declara a Aurora el amor del rey, y, al hacerlo, se enamora de la joven.

Ricardo ama a Aurora y al saber que ésta es prometida de Policiano pide consejo a su hermana Diana, la cual ocurre gustosamente al rey y, haciendo valer la palabra de casamiento que le ha dado Policiano, logra el apoyo real contra el proyectado matrimonio. Ricardo pide la mano de Aurora; pero Dion, deseando probar su lealtad, le

dice que tiene por rival al rey. Ricardo, vasallo fiel, renuncia entonces a sus esperanzas. Filipo es portador de un segundo mensaje del rey; Aurora, consciente de la pasión que ha despertado en el mensajero, finge asentir y con ello logra su propósito de que Filipo le declare su amor.

Policiano insiste en casar con Aurora, pero el rey le recuerda su compromiso con Diana. Como Aurora no accede a los deseos del rey, éste aleja a Dion de la corte comisionándolo para que reciba a su prometida que viene de Cartago. Filipo conoce el plan del rey y lo revela a Dion, a cambio de la promesa de que Aurora será su mujer. Dion reune a los nobles de Sicilia y se presenta al rey cuando éste, ayudado por un criado desleal, llega de noche hasta la cámara de Aurora. Desenvainan las espadas. Ricardo defiende al rey. Policiano pide la muerte del monarca. El rey se ve forzado a abdicar en favor de Dion. Filipo es desterrado. Ricardo obtiene la mano de Aurora. A Policiano lo obligan a cumplir la palabra de casamiento que dió a Diana. El criado conserva su puesto porque, aunque desleal a su amo, fué siempre fiel a su rey.

La comedia plantea, de un modo imperfecto, un problema puramente ideológico. ¿La amistad justifica un acto de deslealtad al rey? La intriga está construída para demostrar que, ni aun en el caso de un mal rey, las razones de amistad pueden justificar la deslealtad al rey. En la comedia, además, se premia a un criado que traiciona a su amo por obedecer los caprichos reales, y se premia y se elogia al vasallo que, contra sus más nobles intereses, sale a la defensa de un monarca culpable de bajeza. La lealtad ciega, incondicional al rey es la norma para juzgar la conducta de cuatro de los personajes de la comedia. Alarcón ha complicado tanto el caso de cada uno de ellos que al lector no avisado suele sorprender la repartición final de castigos y recompensas.

El conflicto entre la lealtad al soberano y los fueros de la amistad está planteado de un modo imperfecto, por-

que Filipo no representa en la comedia la verdadera amistad, sino, más bien, el interés que miente amistad para justificar un acto indigno. Y Dion, al castigar a Filipo, no hace otra cosa que no confundir la amistad falsa con la verdadera. Alarcón nunca llega a plantear el problema dramático de la lucha entre las obligaciones del vasallo y del amigo, y éste es el defecto principal de la comedia. Filipo ni es buen vasallo ni es buen amigo, ni por querer ser buen amigo ha renunciado a ser buen vasallo: lo que se castiga en él no es la amistad que todo lo sacrifica, sino la traición que todo lo atropella. ¿No habrá querido Alarcón, apologista entusiasta de la amistad, plantear el conflicto en sus verdaderos términos porque, de haberlo hecho, lo consideraba resuelto de antemano en favor de la amistad?

En su aspecto de comedia política, *La amistad castigada* ofrece un punto interesante. La vida del soberano está por encima de las sanciones del vasallo; pero la conducta real está sujeta al juicio de los gobernados, que, en este caso, están representados por un grupo de nobles. Estos, una vez que el rey ha perdido la calidad moral para gobernar, le exigen que abdique y aun lo amenazan con quitarle la vida si no acepta esa solución pacífica. Pero a pesar de la severidad con que el tribunal de nobles juzga al soberano, es castigado el vasallo desleal, a quien se debe precisamente el conocimiento de las culpas del monarca. El vasallo desleal tiene aquí la misma situación que el espía: a éste se le niega la estatua que se le erige al general que venció al enemigo valiéndose de las informaciones que obtuvo de aquél.

La única parte viva de la comedia es aquella escena (Acto II, xii) en la que, al recibir Aurora el segundo mensaje amoroso del rey, se le ocurre expresar un fingido asentimiento para orillar a Filipo a confesar el amor que ha adivinado en él. Con una natural coquetería, envuelta en palabras que prometen más que lo que dicen, ella lo va llevando, y él se deja conducir en este juego de discreteo hasta que se siente en el terreno firme de la correspondencia. Está claro que a cualquier buen lector de Shakespeare le parecerá que Alarcón ha desaprovechado una magnífica oportunidad, y que Filipo, respondiendo a la maliciosa provocación de Aurora, debería desahogar su corazón y en una misma corriente apasionada declarar su amor y atacar a la mujer fácil y voluble y al monarca depravado; pero estos caballeros del teatro clásico español razonan demasiado, y mientras ajustan el silogismo poético en el que el mundo es la premisa mayor, la mujer la premisa menor y su vida la conclusión, se pasa el momento oportuno y entra un nuevo personaje o bien, como sucede en esta comedia, principia un nuevo acto.

Hay otro punto importante en esta obra: la abundancia de finas observaciones de psicología amorosa. Con una delicada paleta Alarcón pinta esos diversos matices que toma, al cambiar de calidad, un sentimiento, tonalidades cálidas en que, a la luz del amor, se encienden las emociones y los pensamientos:

> Pues no es de haberme estimado
> indicio menos forzoso
> el atreveros celoso
> que el temer enamorado.

Algún tiempo sus intentos
¿no hallaron en mis cuidados,
si no gustos declarados,
agradados pensamientos?

No os ha dañado el callar,
antes en mi pensamiento
adelantó vuestro intento,
porque en los que amantes son
es sobra de estimación
la falta de atrevimiento.

(Acto II, v).

LOS PECHOS PRIVILEGIADOS

Escrita. 1619-1621?

Representada. ? Henríquez Ureña afirma que en 1625, ignoro con qué fundamento. ¿No se tratará de la comedia de Lope de Vega *Nunca mucho costó poco* (nombre con que también se conoce ésta de Alarcón), que fué representada el 28 de octubre de 1625?

Publicada. 1634, en la *Parte segunda.* Se equivoca Bonilla y San Martín al afirmar que se publicó en 1630 en la *Parte XXI* de Lope. El error proviene de que la *Parte XXII* de Lope (Zaragoza, 1630) contiene una comedia de este poeta llamada *Nunca mucho costó poco,* título que también se ha dado a *Los pechos privilegiados.*

Fuentes del argumento. El rey Alfonso V de León (siglo x y principios del xi) concedió privilegio o patente de nobleza a las nodrizas de los hijos varones de la casa de Villagómez. Alarcón relacionó esta circunstancia, que debe de figurar en algún nobiliario o libro de linajes, con el hecho histórico de que Alfonso V fué criado en Galicia por el Conde Melendo González y su mujer Doña Mayor y que, "en recompensa de lo que en su crianza y en el gobierno del reino trabajaron", se casó con una hija de ellos llamada Elvira, que encontró en Mariana (*Historia general de España,* Libro 8º, Cap. X).

Argumento. La acción en León y en Valmadrigal. Rodrigo de Villagómez, privadò del rey de León (Alfonso V), ama a Leonor, hija del Conde Melendo. El rey, que proyecta una alianza con una princesa de Castilla, le pide que sea tercero en sus amores con Elvira, la otra hija del Conde. Rodrigo se niega y pierde la privanza. Como Elvira, aunque ama al rey, se opone a verlo en secreto, Ramiro, el nue-

vo privado, logra con dádivas acceso al aposento de Elvira. Informado oportunamente, el Conde aguarda oculto, con su hijo, para castigar al atrevido. Al oír voces acuden. El rey, que no ha podido vencer la resistencia de la dama, se descubre y, reconociendo la nobleza del Conde y la honestidad de Elvira, promete olvidar su pretensión.

El Conde pide al rey su consentimiento para que Rodrigo case con Leonor; pero le es negado, porque Ramiro le ha hecho creer que Rodrigo ama en realidad a Elvira y que fué él quien descubrió los planes de la visita nocturna. Rodrigo parte a su estado de Valmadrigal donde recibe la visita de Sancho de Navarra, quien, como la princesa de Castilla está comprometida, desea casar con Elvira. Temerosos del rey se acogen a Valmadrigal el Conde y sus hijas. El rey los sigue y por una conversación oída a medias supone que Rodrigo ambiciona el trono de León y la mano de Elvira. El rey lo ataca y Rodrigo se defiende. Interviene Ramiro y entonces Jimena, fornida ama de cría de Rodrigo, coge al rey y se lo lleva a fuerza.

Los vasallos de Valmadrigal intentan matar a Ramiro, pero Rodrigo lo salva. Jimena, por su parte, informa al rey que Rodrigo trataba con Elvira de las pretensiones de Sancho de Navarra, y no lo suelta hasta que promete su perdón. El Conde renuncia al vasallaje de León. Elvira da una cita al rey, a la que asisten ocultos Sancho y el Conde. En la entrevista Elvira se despide y anuncia su matrimonio con el de Navarra; cuando el rey y sus ayudantes quieren detenerla, salen a su defensa Sancho y el Conde. Jimena arrebata una espada y defiende al rey; Rodrigo, que llega, se pone de su parte. Elvira se interpone y termina la lucha. El rey casa con Elvira; Rodrigo con Leonor, y, en recuerdo de aquella hazaña, se concede patente de nobleza a las amas de cría de los Villagómez.

De todas las obras últimas de Alarcón esta comedia es la que cae más dentro de las formas tradicionales de la literatura dramática de su tiempo. Ello se debe a dos circunstancias principales: una acción tan recargada de incidentes que le hizo olvidar —como sucede frecuentemente en el teatro español del siglo XVII— la personalidad y el perfil psicológico de los personajes, y, después, la importancia que dió a una figura tan convencional como Jimena, que pertenece a un mundo que ni conocía ni

amaba Alarcón. La necesidad de dar relieve a esta vieja y robusta nodriza para explicar el curioso privilegio que es el fondo mismo de la comedia, y la trama tan confusa que para este fin se vió obligado a imaginar, le impidieron producir una obra más en consonancia con sus simpatías y capacidades. Nuestro poeta era ya dueño de un estilo fino y personal, sabía dibujar sus personajes con rasgos vivos y elocuentes, y organizar sus tres actos en una arquitectura significativa y eficaz; pero en *Los pechos privilegiados* parece que entraba en un campo no bien conocido, donde tuvo que seguir senderos trillados para hacer, obligado por la cortesía o el interés, una comedia de pie forzado para celebrar la casa del Licenciado Hernando de Villagómez, influyente Consejero de Indias de su tiempo.

De toda la comedia lo mejor es el primer acto. En él dramatiza Alarcón 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. Y este primer acto es el triunfo del privado que se doblega y halaga sobre el privado que resiste y aconseja; pero es también el triunfo del noble vasallo que tiene esperanzas de educar con su lealtad al monarca

PARTE SEGVNDA DE LAS COMEDIAS DEL LICENCIADO DON IVAN RVYZ DE ALARCON

y Mendoça, Relator del Consejo Real de las Indias.

DIRIGIDAS AL EXCELENTISSIMO señor don Ramiro Felipe de Guzman, señor de la Casa de Guzman, Duque de Medina de las Torres &c.

Año, 1634.

CON LICENCIA,

En Barcelona, Por Sebastian de Cormellas, al Call.

decidido a ofenderlo y atropellarlo. Todo este acto es un espléndido principio de una de esas comedias que hemos llamado heroicas y hacia las cuales se volvía entonces el genio de Alarcón. Pero en los actos siguientes decae y se vuelve una comedia de enredo con escaramuzas de reyes sin grandeza y de vasallos sin heroísmo. Y es que el ambiente rústico, el campo y el cielo abierto, el monte y los grandes árboles, en lugar de inspirar, deprimían a Alarcón, cuyos personajes apenas salen de la ciudad, donde toda la vida estaba concentrada para él, pierden vigor y se convierten en figuras hechizas y convencionales.

Las dos figuras más reales y que se sostienen mejor a lo largo de toda la obra son Rodrigo de Villagómez, que nada tiene que agregar al retrato de cuerpo entero que de él se hace en el Acto I, y Elvira, que vive con pasión y dignidad sus sentimientos y se acerca cada vez más a nosotros conforme se desarrolla la trama. Los demás personajes, con excepción de Jimena y del gracioso Cuaresma, son vacilantes y borrosos, piezas que hacen el juego de la intriga. Jimena, tipo único en su clase dentro del teatro alarconiano, es pintoresca, ruda y de buen corazón, pero no acaba de convencer y en ocasiones resulta grotesca; el lenguaje antiguo que usa y que, más que arcaísmo sugiere rusticidad —*fabla* convencional de los dramáticos del siglo XVII que no se *fabló* nunca— es como una barrera sutil, pero infranqueable, que impidió a Alarcón llegar hasta su verdadero ser. Cuaresma es una especie de gracioso envejecido en quien se ha vuelto filosofía lo que en sus antecesores era nada más cobardía y malas mañas.

La comedia está plagada de alusiones a ciertos sucesos políticos de la España del siglo XVII, que deben de haber sido bastante claras para el público de entonces:

Que es alta razón de Estado
bien que no conforme a ley,
no sufrir cerca del rey
competidor el privado;
porque la ambición inquieta
es de tan vil calidad,
que ni atiende a la amistad
ni el parentesco respeta...
(Acto I, i).

Muy caro dais el favor,
a precio de honor vendido;
que ese es modo con que suele
levantarse a la privanza
del rey sólo quien no alcanza
otras alas con que vuele.
(Acto I, iii).

...que ser privado es ventura;
no quererlo ser, valor.
(Acto I, iv).

Porque, según he entendido,
el vulgo mal inclinado
siempre condena al privado,
siempre disculpa al caído.
(Acto I, v).

¡Oh terrible condición
del poder y la privanza!
(Acto II, ii).

...que al furor de un rey, Bermudo,
la espalda ha de ser escudo
y la fuga resistencia.
(Acto II, vi).

...mas volver, escarmentado,
a la privanza es locura.
(Acto III, xii).

Abundan también hacia el final (Acto III, iii) alusiones y ataques a Lope de Vega y acaso a otros enemigos de Alarcón, aunque todos pueden ir dirigidos al Fénix, que aludió al mexicano en versos y comentarios de las Fiestas de San Isidro y que lo atacó ferozmente en el prólogo de su comedia *Los españoles en Flandes (Trecena parte.* Madrid, 1620).

EL TEJEDOR DE SEGOVIA

PRIMERA PARTE

Escrita. ? Después de la comedia de Alarcón *El tejedor de Segovia,* que se acostumbra designar como "Segunda parte".

Representada. ?

Publicada. ? La edición más antigua que se conoce es la de Barcelona de 1771, impresa por Thomas Piferrer. Debe de haber alguna edición suelta anterior.

Fuentes del argumento. Toda la trama de la comedia está sacada de las relaciones que sobre su propia vida hacen los principales personajes de la llamada "segunda parte" de *El tejedor de Segovia.*

Argumento. La acción en Madrid y en Segovia. Dos moros que han intentado asesinar al rey Alfonso VI dejan caer en su huída ciertas cartas que al Marqués Suero Peláez, privado del rey, y a su hijo el Conde Julián enviaba el rey moro de Toledo. Beltrán Ramírez, Alcaide de Madrid, las recoge y muestra al Marqués, quien, explicando que se trata de un ardid de sus enemigos, se queda con los sobrescritos de ellas. El Marqués y su hijo acusan de traición a Beltrán Ramírez, y prueban el cargo con las cartas que éste lleva consigo y con otras que hacen aparecer entre sus papeles. Beltrán Ramírez es decapitado. Su hijo Don Fernando, ignorando lo sucedido, vuelve vencedor de los moros; al llegar al palacio le muestran el cadáver de

su padre y quieren prenderlo, pero logra escapar con su amigo Garcerán de Molina y su criado.

Los tres se hacen fuertes en la torre de la iglesia de San Martín, cuyas puertas tapian las gentes del Marqués para sitiarlos por hambre. Por un túnel logra llevar víveres a los refugiados Doña María de Luján —enamorada del heroico Don Fernando— y su criado el tejedor Pedro Alonso. Don Fernando, preocupado por la suerte de su hermana Ana, a quien prefiere mejor muerta que deshonrada, logra llegar hasta ella y le da un veneno, que Doña Ana toma valerosamente. Entre tanto el rey nombra canciller mayor al Marqués y alcaide de Madrid al Conde, y la corte parte a Segovia.

El veneno no mata a Doña Ana, y cuando ésta vuelve en sí llega el Conde y ambos se declaran su amor. En la cripta de la iglesia de San Martín, Don Fernando da palabra de matrimonio a la esforzada Doña María y decide establecerse en Segovia, él como Pedro Alonso, tejedor, y ella bajo el nombre de Teodora. Para desaparecer, Don Fernando viste con sus ropas a un cadáver, cuyo rostro desfigura a cuchilladas. Entra en Segovia el rey con su séquito. Se presenta el Conde anunciando la muerte de Don Fernando, mientras éste, entre el público, lo ve todo y se dispone a tomar venganza de los calumniadores de su padre.

Poco hay que decir de esta comedia, que no tiene de Alarcón más que aquella parte de su argumento que, en el verdadero *Tejedor de Segovia,* bosquejan las confesiones de los hijos de Beltrán Ramírez, y uno que otro pensamiento y rasgo de estilo que su desconocido autor quiso tomar prestado para poner su obra bajo la sombra protectora del poeta mexicano. Que logró su propósito lo prueba el hecho de que desde antiguo se publicaron ambas comedias con el nombre de Alarcón, designándolas como primera y segunda partes de *El tejedor de Segovia.*

Esta mal llamada "primera parte", cuyo título, para estar de acuerdo con su traza de folletín, debería de ser, por ejemplo, *El muerto vivo o el secreto de la torre de San*

Martín, es un producto comercial del teatro del siglo XVII. Está escrita por un poeta de pluma fácil, lleno de recursos y fórmulas retóricas y que conocía bien su oficio de pergeñar una comedia con escenas de amor y desafío que entretuvieran al público. Intempestivamente Doña María de Luján declara su amor a Don Fernando, y a la menor provocación, María, la hija del leal Beltrán Ramírez, cae de rodillas, enamorada del traidor que hizo decapitar a su propio padre. Garcerán fabrica un veneno de la nada, y Don Fernando, después de haber logrado escapar de la iglesia donde está sitiado, vuelve a ella para dar palabra de matrimonio a la de Luján y para sacar un cadáver, desfigurarlo y vestirlo con sus ropas.

En su comedia, dice Alarcón:

> Y entré contigo a aprender
> de tus manos tejedoras
> a gobernar lanzaderas
> y no lanzas...
>
> (Acto I, xxii).

Y el poeta desconocido pone tres veces (Acto III, vi, viii y xviii) en boca de Don Fernando una expresión semejante:

> A trocar me determino
> las lanzas por lanzaderas...

En su comedia *La culpa busca la pena,* y también, con otras palabras, en *La prueba de las promesas* (Acto II, iv), Alarcón había dicho:

> Como el pintado pavón
> que por más que haciendo en torno
> con la pompa de su adorno
> arrogante ostentación,
> de hermoso y galán presuma,

pierde marchito después,
en la fealdad de los pies,
la vanidad de la pluma.
(Acto I, x).

Y es poeta desconocido vierte el mismo pensamiento en esta forma:

Vanidad fué todo,
soberbio pavón,
que en su pompa loco,
viéndose los pies,
desmiente lo hermoso.
(Acto III, iii).

EL TEJEDOR DE SEGOVIA

SEGUNDA PARTE

Escrita. 1619-1622?

Representada. ? Antes de 1624, según declaración del propio Alarcón en la *Parte segunda.*

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Fuentes del argumento. Barry ha señalado ciertas analogías entre esta comedia y el entremés de Cervantes *La Cárcel de Sevilla.* Las aventuras de Don Fernando Ramírez de Vargas puede haberlas tomado Alarcón de alguna historia del tiempo o de algún romance alusivo o pliego de cordel.

Argumento. La acción en Segovia y en la sierra de Guadarrama. El Conde Don Juan, hijo del Marqués Suero Peláez, privado del rey Alfonso, está enamorado de Teodora, quien ha casado en secreto con el tejedor segoviano Pedro Alonso (nombre bajo el cual se oculta Don Fernando Ramírez). El Conde llama una noche a la casa de Teodora; Pedro Alonso defiende la entrada y, abofeteado por el Conde, mata a dos criados de éste y es reducido a prisión. Teodora busca asilo en la casa de un embajador. Pedro Alonso y los demás presos logran escapar y forman una banda de salteadores que, capitaneada por el Te-

jedor y en compañía de Teodora, se instala en la sierra de Guadarrama.

En un pueblo de la sierra la banda busca a la campesina Clariana, que tiene fama de rica. Al robarla, Pedro Alonso descubre que es su propia hermana, Doña Ana Ramírez, que se salvó milagrosamente del veneno que él mismo le hizo beber para evitar su deshonra. Clariana cuenta que ahí vive desde hace tiempo y que es amante del Conde. Entre tanto éste, desesperado porque Teodora ha huído, envía a unos falsos bandoleros tras el prófugo. Llegan éstos, se unen a la banda y no tardan en encontrar oportunidad de aprehender al Tejedor y a Teodora.

En el camino Pedro Alonso escapa y se refugia en una casa cuyo dueño —que es el mismo Conde— le ofrece asilo. Los guardias traen presa a Teodora, quien, fingiendo que cede a las pretensiones del Conde y que va a castigar a Pedro Alonso, toma una espada, la entrega a éste y ambos huyen. Pedro Alonso se reune a sus compañeros, vuelve a la casa del Conde y lo mata en desafío después de hacerlo casar con Doña Ana. En el Guadarrama andan los moros victoriosos; el rey y su privado huyen derrotados cuando la banda del Tejedor acude y vence a los moros. Pedro Alonso ataca entonces al Marqués, quien muere confesando que Beltrán Ramírez era inocente de la traición que lo llevó al cadalso. El rey perdona a los valientes bandoleros, rehabilita a Don Fernando y casa a Garcerán, viejo amigo de éste, con Clariana.

El tejedor de Segovia es un ensayo afortunado en un género que Alarcón no volvió a tocar en su vida. Después de la comedia de enredo y de la de caracteres entró nuestro poeta en lo que hemos llamado la comedia heroica, dentro de la cual ésta del Tejedor tiene perfiles propios. Aunque la rehabilitación del honor de Beltrán Ramírez está en el fondo de la trama y en el último acto el rey aparece y hace justicia, es la vida de los bandoleros, primero en la cárcel de Segovia y después en la sierra de Guadarrama, lo que llena el cuadro de la obra. La pintura de esos tipos y de ese ambiente es lo nuevo en Alarcón. El

mundo de sus comedias se había limitado siempre, con excepción de *El Anticristo,* que también forma por sí sola una categoría aparte, a los horizontes de la vida urbana en que se movió siempre, aunque por ficción la proyectara a veces fuera de su tiempo o de España. La existencia de la gente del pueblo y del campo, tan palpitante y poética en Lope de Vega y Tirso de Molina, nunca atrajo a Alarcón. Los rápidos toques de color con que a veces la sugiere, por ejemplo, en *Las paredes oyen* y en *Los pechos privilegiados,* tienen el carácter de alusiones literarias y un poco convencionales.

Además del ambiente y los tipos, hay otra circunstancia que da a esta obra perfiles propios dentro del teatro alarconiano: el haber subordinado la pintura de las figuras individuales a la composición del conjunto. Ahí están Pedro Alonso y Teodora, el Conde Juan y Doña Ana, Garcerán y Chichón, todos con una existencia propia, pero formando parte de un grupo que los domina y arrastra, sin poderse desprender de la masa del cuadro como sucede a los personajes de "*La rendición de Breda*" o del "*Entierro del Conde de Orgaz*". Esto es también inusitado en el arte de Alarcón, cuyo temperamento reflexivo lo llevaba siempre a descomponer e individualizar la vida, a tratar y entenderse separadamente con cada uno de sus caracteres, como esos conversadores que, excelsos en el diálogo, prefieren la audiencia al salón. El vigoroso palpitar de una comunidad, así sea tan pequeña como la banda de Pedro Alonso, y el triunfo de la justicia por la rebelión dan a esta comedia un movimiento y una intensidad que tienen cierto sabor romántico.

A Pedro Alonso lo lleva a la cárcel el capricho y la insolencia de un poderoso, y la desesperación lo hace escapar y lo obliga a vivir del pillaje:

> Que un hombre honrado ofendido
> es un toro agarrochado,
> que en las capas, vengativo,
> los rigores ejecuta
> que en sus dueños no ha podido.
> (Acto I, x).

Pero él representa un derecho sagrado —el derecho de resistir a la injusticia—, y ese derecho no tiene en su caso más defensa que desafiar la ley. El drama así planteado sólo puede terminar cuando la ley aniquila ciegamente ese derecho o cuando halla oportunidad de reconocerlo. Esto último es lo que sucede en la comedia al triunfar los bandoleros sobre los enemigos de la nación y hacer olvidar con su hazaña sus crímenes anteriores. Con ese triunfo coincide la liquidación de una vieja deuda de honor entre Pedro Alonso y el privado del rey. La vida, que un crimen primero y un atropello después han desorganizado, vuelve a su cauce; el equilibrio se restablece. Dentro del pensamiento de Alarcón *El tejedor de Segovia* representa también un aspecto de su idea —expresada en varias formas en sus obras de esta época— de que la nobleza de clase no es siempre la mejor dispuesta a las acciones heroicas y a la defensa de la justicia.

El tema de los bandoleros que defienden una causa tan noble o más que la ley que violan y desafían, está preñado de posibilidades dramáticas y ha sido tratado en la literatura después de Alarcón. Más que en el *Hernani* de Víctor Hugo, cuya relación con *El tejedor de Segovia* es

muy vaga, se ha pensado que en *Los bandidos* (1781) de Schiller existen reminiscencias de la comedia de Alarcón. En efecto, Carlos Moor es una especie de Pedro Alonso, que al fin se pierde; la desesperación y la injusticia lo hacen bandido, aunque siempre conserva un sentido del honor; los bandoleros de la Selva Negra, que dicen, como hubieran podido decir los de la sierra de Guadarrama: "una fuerza invisible ha ennoblecido nuestro oficio" (Acto IV, xviii), buscan al fin el perdón en servir a un rey "que pelee por los derechos de la humanidad". Pero estas y otras coincidencias que pudieran encontrarse nacen del tema mismo, que no existe sólo en España, y cuyo tratamiento impone situaciones dramáticas semejantes. Sabemos, además, porque Goethe se lo dijo al puntual Eckermann el jueves 12 de mayo de 1825, que Schiller ni siquiera conoció a Calderón, el primero de los dramáticos españoles que alcanzó popularidad en Alemania.

LA CRUELDAD POR EL HONOR

Escrita. 1620-1622?

Publicada. 1634, en la *Parte segunda* de Alarcón.

Representada. ?

Fuentes del argumento. Mariana (*Historia general de España*, Lib. XI, cap. ix) cuenta que, durante el reino de doña Petronila y siendo el nuevo rey de once años, "un cierto embaydor se hizo caudillo de los que mal pensaban, con afirmar públicamente era el rey don Alonso, aquel que veintiocho años antes de éste fué muerto en la batalla de Fraga" y cómo "su larga edad hacía que muchos le creyesen, y las facciones del rostro, no del todo punto desemejable". De aquí tomó Alarcón el argumento de su comedia, al que agregó la historia de Sancho, supuesto hijo del falso Alfonso.

Argumento. La acción en Zaragoza y otros lugares de Aragón. Después de 28 años de ausencia regresa Nuño Aluaga, que vió morir al rey de Aragón Alfonso el Fuerte en la batalla de Fraga. Al enterarse de las disensiones que amenazan al reino porque sube al trono un niño de once años, decide hacerse pasar por el rey Alfonso, que el pueblo supone vivo y oculto en Jerusalén y con quien Nuño tiene cierto parecido. Gobierna la reina Petronila, joven y viuda, cuya mano ambiciona para sí el Conde de Provenza, y el Conde de Urgel para su hijo Berenguel. Este ama a Teresa, hija de Bermudo, la cual quiere a Sancho, hijo del viejo Nuño. Al llegar a la corte la noticia del regreso del rey Alfonso, la reina denuncia la impostura y ocurre a sus amigos y aliados. Todos la abandonan, menos Sancho, que marcha al frente de sus ejércitos y a quien Teresa promete matrimonio al fin de la campaña.

Los aliados del reino y los señores principales sostienen al falso Alfonso, quien, informado de que viene contra él su hijo Sancho, le pide una entrevista, y en ella le revela que es su padre y le explica que, ya casado con Teodora, su madre, supo que ésta había sido violada por Bermudo; que no habiendo castigado tal afrenta se desterró al Oriente y que para lavar ahora su honor necesita la ayuda de su hijo, a quien ofrece dejarlo en el trono de Aragón. Sancho vacila, pero al fin decide ser leal a la reina. Cuando se separan para entrar en batalla, el ejército de Sancho se rebela contra éste y lo hace prisionero.

La reina y Sancho se ven obligados a acatar al falso Alfonso, quien trata de casar a su hijo con la reina. Para preparar su venganza Nuño obtiene de Bermudo la llave de su jardín. Teresa desea ver a Sancho; pero la criada, comprada por Berenguel, entrega a éste el mensaje. Cuando los jóvenes están ocultos en el jardín oyen voces: el falso Alfonso, después de descubrir a Bermudo su verdadera identidad, intenta matarlo. Berenguel y Teresa lo impiden. Nuño es preso y sentenciado a la horca. Para salvarlo de pena tan infamante, Sancho lo mata. Bermudo descubre que Sancho es su hijo y para legitimarlo se casa con Teodora. Berenguel se casa con Teresa. La reina abdica en favor de su hijo, y el nuevo rey confirma a Sancho en las mercedes que le había hecho el impostor.

Una de las comedias heroicas de Alarcón. En la comedia de caracteres el protagonista va perfilando los contor-

nos de su identidad; cada reacción —ya prevista— ante los sucesos de la fábula es una pincelada que va completando la pintura de su carácter. En la comedia heroica el personaje se enfrenta con sucesos tan extraordinarios que necesita de toda la fuerza de su naturaleza, y, más que las líneas de su carácter, revela su íntimo poder, su calidad humana. Que ésta no siempre se deduce del carácter, que la actitud ante los hechos de todos los días puede no ilustrar sobre la actitud ante los sucesos extraordinarios, lo muestra brillantemente Alarcón en dos de los personajes de *No hay mal que por bien no venga.* En la comedia de caracteres los perfiles están ahí, invisibles pero inmóviles, como en una estatua que el escultor va descubriendo; en la comedia heroica las actitudes se suceden imprevisibles como las figuras en el desarrollo de una danza. La comedia de caracteres es un teorema que se demuestra; la comedia heroica es una aventura que se corre.

La corte de Aragón del siglo XII es la misma corte española del siglo XVII, que ya conocía tan bien nuestro poeta cuando escribió *La crueldad por el honor.* Alrededor del trono la nobleza se mueve por el interés, por el provecho personal; los tipos de excepción suelen ser, como Sancho Aluaga, hidalgos de poco lustre. Los títulos nobiliarios sólo acreditan un lugar en la escala social. Los nobles de esta comedia viven, como los de la corte de Felipe III, en una especie de atonía moral. Sancho Aluaga es el único que se plantea en cada caso los imperativos del honor. Y la vida se ensaña con él poniéndolo constantemente en situaciones que parecen insolubles, pero que siem-

pre resuelve según el más elevado código del caballero y del vasallo. Entre la lealtad a la reina y la causa de su padre, que llega a la impostura para castigar una vieja ofensa que no debería haber dejado envejecer, se decide por la lealtad. A la deshonra irremediable de su padre, prefiere la crueldad, "la crueldad por el honor", y lo mata por su propia mano para no verlo infamado en la horca. Y antes de rendirse a sentimientos de venganza y pasarse al enemigo, se enfrenta a la Corona, alega su lealtad y desafía a los que han manchado el nombre de su familia.

Es un error que en este momento culminante, cuando la comedia tocaba ya a su fin, Alarcón haya resuelto hacer a Sancho hijo de Bermudo. Es cierto que así quiso explicar el valor y arrojo de Sancho, que no pudo heredarlos de un hombre como Nuño, que no los tenía; pero con ello restó justificaciones a la conducta heroica del protagonista. Esa misma diferencia entre el padre, pusilánime y remiso a las exigencias del honor, y el hijo, valiente, arrebatado y pundonoroso, da una resonancia dramática a la obra, que se desvanece cuando resulta que Sancho es hijo de Bermudo. La decisión de Sancho de luchar contra su padre, de matarlo para salvar su honor, pierde sus perfiles trágicos, como si la voz de la sangre le hubiera avisado que no lo ligaba con él ningún parentesco. La impresión del lector se encoge y debilita cuando sabe que la vida y la honra de un padre falso es uno de los términos de los dilemas tan dramáticamente planteados a Sancho Aluaga. Sobraba esta invención. Pero uno de los pecados de la comedia española del siglo XVII fué el sacrificar la consistencia psicológica de sus héroes a la compli-

cación del enredo; siempre que, quebrada la unidad dramática, se abría ante ella el camino de la intriga y el del desarrollo natural de los sentimientos y las pasiones, prefería el primero. En la penúltima escena de *La crueldad por el honor,* cuando lo que importaba era sostener la estatura trágica de Sancho, el hilo de una paternidad de última hora no viene más que a aflojar los nudos dramáticos de la trama.

De la capacidad de Alarcón para esta nueva clase de comedia esta obra es una buena muestra. El final del primer acto es de gran intensidad y debe de ser de gran efecto en la escena: Pedro Ruiz de Azagra, el Conde de Provenza, el conde de Urgel, Berenguel, Bermudo y el Señor de Mompeller abandonan, uno por uno, a la reina y al príncipe niño; sólo queda Sancho Aluaga, a quien la reina da sus ejércitos y el príncipe sus brazos: "Abrazadme y partid, Sancho valiente... De vuestra mano espero la corona". Los monólogos de Sancho (Acto II, escena viii, y Acto III, escena v) son, dentro del tono generalmente discursivo de estas revisiones de conducta en la comedia española, elocuentes ejemplos de los vientos de pasión y sentimientos encontrados que azotaban el alma del héroe y en los que la razón, en lugar de dominar, se debate dramáticamente. Hay que mencionar también la escena, tan sobria e intensa, en que Sancho propone a su padre salvarlo con la muerte de un castigo infamante:

Sancho.—Y no es bien que quien se llame
mi padre, y rey de Aragón
se vió, aguarde un vil pregón,
espere un suplicio infame.
Y así, porque ha de agradaros

este intento, según fío
de vuestro valor, el mío
viene sólo a presentaros
este puñal. Vuestra mano
redima su afrenta aquí,
si no queréis darme a mí
oficio tan inhumano.

Nuño.—No pienses que he de excusarlo;
que a mí, para concluirlo,
te anticipaste en decirlo
pero no en determinarlo.

Citemos por fin la escena en que, ya preso, comparece Sancho ante la reina y los nobles (Acto III, xxiv) para hacer un paralelo entre su conducta y la de éstos y desafiar a los que se han atrevido a manchar el nombre de su padre y de su madre.

Al lado de las figuras masculinas, entre las que se destacan Sancho por su valentía y sostenido arrebato y Nuño por sus vacilaciones y falta de temple para ordenar y decidir su destino, se mueven tres mujeres delineadas con rasgos esquemáticos y vigorosos: la reina Petronila, austera y fuerte, que tiene razón contra todos; Teresa, tan fogosa y llena de fe en su reina y su amante, y Teodora, que llega desde su convento como una aparición a pedir, enlutada y solemne, que no se infame en el suplicio a su marido.

En la crítica ingeniosa de costumbres y usos del tiempo esta comedia anuncia modos que tendrán mayor desarrollo en *No hay mal que por bien no venga.* Zaragatan, el gracioso, es, como después lo será Don Domingo de Don Blas, un humorista a fuerza de lógica.

SIEMPRE AYUDA LA VERDAD

Escrita. 1621-1622?

Representada. El jueves 16 de febrero de 1623, en el teatro del Palacio Real, por la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, según afirma Fernández-Guerra fundándose en los *Libros de Cámara* del Archivo del Real Palacio. Hugo Albert Rennert, sin decir porqué, adelanta la fecha al 12 de febrero.

Publicada. 1635, en la *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina,* en donde figuran varias obras que no son de este autor. Hartzenbusch repite el error de Schack de que la primera edición de esta *Segunda parte* se publicó en 1627. Es posible que de esta comedia haya alguna edición suelta anterior, pues el *Catálogo* de Medel la registra dos veces, atribuyéndola una a Alarcón y la otra a Tirso.

Argumento. La acción en Lisboa y sus alrededores. Roberto, príncipe de Polonia, se acoge a Portugal huyendo del rey su hermano. Don Pedro I le da como huésped a Don Vasco de Acuña, quien lo introduce en sociedad. Doña Blanca, que acaba de corresponder al amor de Don Vasco, deslumbra a Roberto, el cual no cesa de alabar sus prendas y anuncia que la pretenderá. Cansado de tal empeño, Don Vasco invita a Roberto a verse en la playa con el caballero que se opone a sus pretensiones. Roberto teme que se trate del mismo rey y se sorprende cuando ve aparecer a Don Vasco. El criado de éste (Tello) entera del duelo al rey, quien llega a tiempo para impedirlo y concertar el matrimonio de Don Vasco con Blanca.

Para castigar un alzamiento el rey envía al recién casado a los Algarbes; pero, informado de las inquietudes de Don Vasco porque Roberto sigue cortejando a Blanca, ofrece velar personalmente por la honra del ausente. El día que parte Don Vasco un mensaje anuncia a Roberto que Blanca lo espera esa noche. El mensaje lo forjó Elena, prima de Blanca, que está enamorada de Roberto; su plan es pasar por una puerta interior que une las casas de ambas y, entregándose al extranjero, obligarlo a casarse con ella. Al anochecer el Condestable, tío de Blanca, ronda la casa de ésta. El rey llega, lo despide y queda solo en vela. Roberto acude a la cita. Poco después de que entra en la casa, el rey lo sigue. Don Vasco, a quien los celos no dejan dormir, se presenta en el momento en que el rey sale y le informa que ha salvado su honor dando muerte a Blanca y a Roberto. Don Vasco regresa a unirse con sus tropas.

El rey está preocupado por haber matado a Blanca y cuando le anuncian la visita de ésta cree que se trata de una aparición. La recién casada le suplica que haga regresar a su marido. El rey accede y envía al Condestable a los Algarbes. En el campo Don Vasco delira con Blanca cuando recibe la noticia de que vive y la orden de su regreso. Al partir a Lisboa está convencido de que su deber es castigar con la muerte la infidelidad de su mujer. Tello da cuenta oportuna de las intenciones de su amo, y el rey le muestra a Don Vasco en el estanque del jardín de su casa los cadáveres de Roberto y de Elena.

Obra escrita en colaboración con un poeta dèsconocido. Unos suponen que fué Tirso de Molina, sin más razones que la comedia apareció originalmente en la *Parte segunda* de las de este escritor, en donde, según declaración propia, figuran obras que no son suyas; otros que lo fué Luis de Belmonte Bermúdez, amigo de Alarcón que visitó la Nueva España a principios del siglo XVII. Esta última afirmación la hacen Fernández-Guerra y Hugo Albert Rennert y acaso tenga por fundamento, aunque ninguno de los dos lo aclaró, algún dato preciso de los archivos del Real Palacio, donde se representó por primera vez.

¿Qué participación corresponde a uno y otro de los autores? Es imposible decirlo con exactitud. Hay escenas tan ajustadas al estilo alarconiano que es difícil creer que no las haya escrito él. ¿Quién no reconocerá su mano en las que contienen expresiones como éstas?

Ando con estos desvelos
de mi amor y de mi honor;
que no hay tormento mayor
que callar teniendo celos.

(Acto II, iv).

No me ha dicho nada el Conde,
con saber yo que lo siente;
porque es hombre tan prudente
que sus secretos esconde
de sí mismo, y no responde
a propósito si intento
entender su pensamiento;
que el hombre, Elena, que es sabio,
hasta saber el agravio
nunca declara el intento.
(Acto II, x).

Ahora veo que amor
es un ardiente furor
que en las voluntades reina.
(Acto II, xviii).

Es loca la juventud,
y aunque no tenga favor
suele con sólo el amor
dar al honor inquietud.
(Acto II, xix).

Hay otras escenas que en nada recuerdan a Alarcón, como aquella en la que prorrumpe Doña Blanca con tan desdibujada exuberancia:

¿Cómo de efectos amorosos puedo
admirarme, aunque vea
que a su hijo Semíramis desea?
Amor los elementos
en dulce unión enlaza, amor conforma
extraños pensamientos,
amor valientes Hércules transforma
en actos mujeriles,
y en fuerza de Sansón ánimos viles;
amor sin pesadumbre
corta del mar las olas arrogante,
y por pequeña lumbre
tan abrasado llega un ciego amante

que entre Sesto y Abido
quedó el estrecho en fuego convertido;
amor con una espada...

(Acto I, v).

O aquella otra donde ocurre el romance, tan improvisado y suelto, que principia:

Pedro generoso,
lusitano Pedro,
cuya vida guarde
mil años el cielo;
príncipe famoso
cuyos altos hechos
dan gloria a tu nombre,
dan fama a tu reino;
por tu gusto y mando
fué mi casamiento...

(Acto III, vi).

Pero son muchas las escenas que lo mismo pueden ser de Alarcón que de su ignorado colaborador, el cual intervino sobre todo en los Actos I y III. A él creo que pertenecen también todas las escenas decoradas con recuerdos clásicos (Hércules, "Nise lastimosa", Aquiles, "Marte victorioso", "los trofeos de Héctor arrastrados", etc.). Pero mucho más importante que la diferencia de estilo, es la diferencia de concepción. En esta comedia, como en casi todas las obras escritas en colaboración, perspectivas diversas de desarrollo acusan concepciones no identificadas del tema. En una palabra y exagerando el punto, se podría decir que Alarcón tomó el tema más en serio que su colaborador.

En el primer acto se plantea la rivalidad entre el Príncipe polaco y el noble portugués, que el rey resuelve en

favor de éste dándole la mano de Doña Blanca. El segundo acto, que por su estilo y unidad de desarrollo parece pertenecer todo a Alarcón, plantea otro conflicto: el interés desmedido del rey por la honra del vasallo recién casado provoca graves sospechas. Una comisión real aleja a Don Vasco de Lisboa; el rey ronda la casa del ausente sin permitir que nadie lo acompañe; la severidad del castigo del monarca (la muerte del Príncipe polaco y su compañera) hace suponer que obra por propia pasión más que en defensa de la honra ajena. Don Vasco, cuyos celos ha despertado, no sin causa, el extranjero, encuentra a cada paso razones que parecen justificarlos. ¿No comenta Doña Blanca su partida con fórmulas un poco retóricas, que el caballero se tortura en repetir? La solicitud excesiva, sospechosa, del rey; los celos despiertos y activos de Don Vasco; la acción de Elena que, perdida de amor por el extranjero, compromete a Doña Blanca para ofrecerse como víctima y lograr la satisfacción del matrimonio, todo crea en el Acto II un ambiente cargado de posibilidades dramáticas en que apariencias y pasiones pueden armar la mano de los engañados contra los inocentes.

Pero en el tercer acto domina ya una concepción distinta. La tensión ha desaparecido. La tragedia que se cernía sobre la cabeza de todos se ha disuelto como una nube de verano. La intriga sigue por cauces más tranquilos: los personajes parece que se arrepienten de haber querido tomar demasiado en serio sus papeles, como si se tratara de un drama shakesperiano en lugar de una comedia española. El rey y Don Vasco ven visiones; el criado hace

chistes; Doña Blanca se salva, y los cadáveres del Príncipe polaco y de Elena descansan en una sepultura secreta. No hay que negar, sin embargo, que el colaborador de Alarcón quiso por un momento sostener el tono de elevación trágica del Acto II, poniendo en boca de Don Vasco aquella tirada, tan llena de poesía y de pasión, que empieza:

> Alma divina, celestial belleza,
> que pisando los orbes estrellados,
> dejas la mía en tan mortal tristeza...

En este momento las gracejadas de Tello, no tan fuera de lugar como algunos creen, vienen a ser un desahogo emocional paralelo a los lamentos de su amo.

EL EXAMEN DE MARIDOS

Escrita. 1622-1623?

Representada. ? Fernández-Guerra, sin fundar su aserto, dice que en 1625. Henríquez Ureña que en 1628.

Publicada. 1632, en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope de Vega, publicada en Zaragoza y reimpresa en este lugar en 1633 (distinta de la *Parte XXIV* de Madrid, 1638 y 1640, y de la de Zaragoza de 1641, en las que no figura esta comedia). En 1634 la incluyó Alarcón en su *Parte segunda.*

Fuentes del argumento. El argumento es original de Alarcón; puede, sin embargo, establecerse cierta relación entre *El examen de maridos* y las primeras escenas de *Quien habló, pagó* (que se atribuye a Tirso de Molina en colaboración con Alarcón) en que la Reina de Aragón revisa los posibles candidatos a su mano.

Argumento. La acción en Madrid. Doña Inés, mujer noble y rica, recibe como última voluntad de su padre esta frase: "Antes que te cases mira lo que haces". Para cumplirla decide examinar a sus pretendientes investigando su fortuna, calidad y virtudes. Sólo exige a los candidatos que acepten el resultado del concurso y no acudan a las armas. A solicitud del padre de Doña Blanca, el Conde Carlos pide a su amigo el Marqués Don Fadrique que olvide a esta dama; el Mar-

qués accede porque las condiciones en que heredó el mayorazgo le impiden casar con ella. Doña Blanca queda ofendida por la mudanza del Marqués. El examen de maridos agita a la corte: acuden los mejores caballeros, entre ellos el Marqués. El Conde, antiguo pretendiente de Doña Inés, le pide en vano que suspenda el concurso.

Doña Blanca, ocultando su identidad, visita a Doña Inés y le cuenta que la dueña de las joyas que va a venderle iba a casar con el Marqués cuando descubrió que éste tenía ciertos defectos secretos, y que ahora, enamorada sin esperanza del Conde, pensaba entrar en un convento. Un criado de Doña Inés, que ha oído la conversación y descubre quién es la visitante, revela al Conde la pasión de Doña Blanca. Doña Inés revisa las informaciones de los pretendientes: uno a uno son rechazados, excepto el Conde, a quien no ama, y el Marqués, a quien ama, pero cuyos defectos perjudican su elección.

En el torneo entre el Marqués y el Conde el juez discierne premios iguales. El Marqués confiesa al Conde su amor por Doña Inés. El Conde se decide por Doña Blanca, pero no se retira del concurso. Como nueva prueba para los competidores, Doña Inés propone que desarrollen el tema que le preocupa: ¿debe triunfar el caballero perfecto y no amado, o el imperfecto y amado? Contra lo que esperaba, el Marqués defiende el primer punto y el Conde el segundo. Vence éste con un brillante alegato, y cuando Doña Inés se resigna a darle su mano, el Conde explica que, habiendo ganado el punto, el triunfo toca al caballero amado. Se aclara que eran falsos los defectos del Marqués. Este admira la fina amistad del Conde. Doña Inés no puede admirar más al Marqués sin defectos de lo que lo admiraba con ellos, y el Conde casa con Doña Blanca.

Una de las mejores comedias de Alarcón y una de las más ingeniosas y perfectas del teatro clásico español. Es un ejemplo de equilibrio y de justeza en su trama, en su desarrollo y en su estilo limpio y feliz. Alarcón tenía una habilidad asombrosa para contraponer y conjugar los sentimientos de amor y de amistad en un mundo pequeño y cerrado donde el honor, la cortesía y el ingenio eran las únicas armas permitidas, paradigma del mundo tranquilo y afectuoso que amó siempre. Los dos galanes, las dos damas, un padre —a veces dos—, un gracioso y una criada

eran en sus manos como una pequeña orquesta de cámara de la que sacaba melodías variadas y puntuales. La música que más amaba era la de los corazones nobles y apasionados que, en variaciones afortunadas, desarrollaban temas de amor y amistad. Y aunque esto, en gran parte, es uno de los modos del teatro español de su tiempo, él logró con más frecuencia que nadie un dibujo armonioso y bien compuesto. Esto lo realizaba sin extremar, dejando las cosas en su punto, como en esos interiores de Vermeer en que las figuras, la mesa, la ventana, la cortina y el mapa mural parecen haberse combinado, sin artificio, en un equilibrio perfecto. Pero aunque esto era lo mejor que hacía, no hay que olvidar que no era lo único que sabía hacer.

Doña Inés es uno de los tipos femeninos más originales de Alarcón. Loca se le llama dos veces en la comedia, y locura ha de haber parecido ese examen de maridos anunciado públicamente como una subasta, aunque en su interior todas las mujeres, por lo menos las más inteligentes, lo han acostumbrado siempre. Esa encantadora feminista de la época de Felipe IV, que desafió las convenciones de su tiempo ejercitando un derecho que los hombres se habían reservado, resultaría tan "revolucionaria" en la España del siglo XVII como después, en la Inglaterra victoriana, las heroínas de Bernard Shaw que se atrevían a pedir que el padre de sus hijos tuviera, antes que nada, las condiciones físicas y mentales que prescribía la eugenesia. Pero lo que completa la figura de Doña Inés y acaba por darle una invencible gracia femenina es que, habien-

do calculado fríamente su interés, acaban por triunfar en ella esas razones que sólo conoce el corazón. En ese momento la amistad del Conde salva el concurso, complace al amor y remata la comedia.

El Conde y el Marqués son dos caballeros sin tacha a quienes la vida no ha propuesto todavía un empeño grave ni glorioso como el que tuvieron sus antecesores, en la corte del rey Don Pedro el Justiciero, que aparecen en la comedia *Ganar amigos*. Y ahora, en un tranquilo ambiente aristocrático, se dedican a ser perfectos —el Marqués con más seguridad aunque con menos éxito que el Conde— y a ir resolviendo los problemas en que la vida teje sus destinos, cuidando puntualmente en cada caso de dar lo que toca a la justicia, el honor, la amistad y el buen nombre, pero viendo siempre que la amistad, como sucede en la familia con el hijo predilecto, se quede con lo que nadie reclama. Y el Conde y el Marqués alcanzan una finura, más mexicana que madrileña, en distinguir lo que debe y lo que no debe a la amistad el caballero perfecto. Al comprometerse a defender el honor amenazado de una dama, el Conde promete

> que el Marqués ha de perder
> o su amor o mi amistad.
>
> (Acto I, iii).

Y el Marqués, que lamenta haberse comprometido a competir con el Conde, explica, por su parte:

> Mas libradme de los daños
> que amenazan mi opinión
> si desisto de este intento,
> y veréis si mi amistad

MADRID. - PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN

Donde fueron enterrados Alarcón y Lope de Vega. En sus partidas de entierros figuran Cervantes, Vélez de Guevara, Zabaleta, Valdivielso, Espronceda. . .

La fotografía muestra la iglesia después de los bombardeos fascistas de 1936.

tropieza en dificultad
o repara en sentimiento.
(Acto II, ix).

Y ambos, que saben tan bien medir y derrochar la amistad, acaban por reconocer, aunque el Marqués es el más agradecido, que

no hay más tesoro en el mundo
que un amigo verdadero.
(Acto III, xvi).

Como Doña Blanca ama desde el primer acto y como la amistad nunca alcanza en las mujeres de Alarcón, ni tampoco en las demás, las obligaciones extremas que entre los hombres, su conducta pone en la comedia una interesante nota de sobresalto que amenaza con destruir, de un momento a otro, aquella buena inteligencia que el ordenado juego de las normas y convenciones parecía haber asegurado. Pero, así es el amor. Beltrán es uno de los criados más discretos, como corresponde a dama tan novedosa como Doña Inés. Y hasta el pobre Ochavo sufre ya, más que los vulgares desprecios del gracioso, las desventuras de un aprendiz a galán.

Una de las mejores escenas es aquella (Acto II, xiv) en que el discretísimo Beltrán va resumiendo las calidades y virtudes de los pretendientes, mientras Doña Inés, con una experiencia sutil e insospechada, como de una heroína de Jane Austen, los va justipreciando y excluyendo. Todos esos caballeros, algunos de los cuales parecen salir de cuadros de la época, han de haber existido; en aquella galería de retratos se ha creído reconocer, en el poeta que sabe griego y latín y trae pleito por un conda-

do, al dramaturgo Guillén de Castro, con quien Alarcón y otros ingenios calaboraron en las *Hazañas del Marqués de Cañete.*

NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA

Escrita. ¿ 1623-1625?

Representada. ?

Publicada. 1653, en el *Laurel de comedias. Qvarta parte de diferentes avtores,* en Madrid, Imprenta Real (folios 73-93: es la cuarta del volumen). El mismo año en la *Sexta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España,* en Zaragoza (la undécima de la colección). Es posible que haya alguna edición suelta anterior. Don Antonio de Zamora (1660 ? - 1728 ?) la refundió con el subtítulo de *Don Domingo de Don Blas* (en el *Ameno jardín de comedias, de varios autores;* Madrid, 1734, folios 1-48): "el arreglo es desdichado y de una vulgaridad insigne", dice Bonilla y San Martín.

Fuentes del argumento. La fracasada conspiración del príncipe Don García para destronar a su padre el rey Alfonso III el Magno, que es la base de la intriga, la tomó Alarcón de la *Historia de España* de Mariana (Libro VII, Cap. XIX) donde se cuenta que dicho monarca se dedicó a reconstruir muchas ciudades que habían sido asoladas por los moros, y como no bastaran los tesoros reales "impuso nuevos pechos y derramas: cosa que se debe siempre escusar, sino es cuando la república se halla en tal aprieto que todos entienden es forzoso sujetarse a la necesidad, si se quieren salvar. Esta verdad se entiende mejor por lo que resultó. Estaban los vasallos por esta causa desgraciados: la reina doña Jimena, que también andaba disgustada con su marido, persuadió a don García, su hijo, que se aprovechase de aquella ocasión y tomase las armas contra su padre. No se descuidó el rey aunque viejo y flaco; acudió luego a Zamora, prendió a su hijo, y mandóle guardar en el castillo Gauzón".

Fernández-Guerra cree que algunos rasgos del acomodaticio Feliciano, que bosqueja Antonio de Liñán y Verdugo en su *Guía y avisos de forasteros* (Madrid, 1620), despertaron en Alarcón la idea de Don Domingo de Don Blas; si así fué hay que confesar que el arte del poeta mexicano levantó sobre base tan insustancial uno de los caracteres mejor dibujados del teatro clásico español.

Argumento. La acción en Zamora. Don Juan, que ha gastado su escasa fortuna en festejar a Leonor, vive de sus amigos y de estratagemas como el cobrar un año de rentas de una casa cuyas llaves le habían dado para que la viera. El inquilino es Don Domingo de Don Blas, a quien su tío heredó, además de su nombre, cuatro mil ducados de renta; en la guerra no hay hombre más valiente, pero en la paz sólo busca su comodidad. El Príncipe Don García, impaciente por subir al trono de León, conspira con Don Ramiro, padre de Leonor, para derrocar a su padre el rey Alfonso III. Don Juan, desesperado porque a pesar de la intercesión del Príncipe, no ha logrado la mano de Leonor, decide robar las cajas de Don Ramiro.

Don Domingo visita a Leonor, ahora vecina suya, y le declara sin rodeos su amor. Cuando la dama exige que merezca como galán paseando de noche la calle, el caballero contesta: "Cuando paguéis mi cuidado /tras de tanto trasnochar/¿qué fruto podréis sacar/de amante tan trasnochado?" Pero el original Don Domingo impresiona a Constanza, a quien se dedica cuando Don Juan, celoso de sus visitas, le pide que olvide a Leonor. Esta afea a Don Juan su conducta relajada, porque ¿cómo estimará a su mujer quien a su mismo honor desprecia? Don Domingo, que ha sido llamado por Don Ramiro para ganarlo a la causa del Príncipe, tiene un encuentro con Don Juan, a quien, explicándole su compromiso, cita para el día siguiente.

Don Juan y su criado Beltrán entran de noche a robar la casa de Don Ramiro. Al forzar una puerta interior se encuentran con Don Domingo, quien ha sido encerrado porque se negó a unirse a los conspiradores. Don Domingo pide a Don Juan que prevenga al rey y, para no despertar sospechas, permanece en su encierro. El Príncipe cree prudente prender a Don Juan y para ello le atribuye la muerte de Don Domingo; pero el acusado se salva diciendo, sin darse por enterado de la conspiración, que Don Ramiro tiene recluído a Don Domingo por temor de que Don Juan lo ataque y porque quiere casarlo con Leonor. Alfonso III ha recibido a tiempo el aviso de Don Juan. Llega a Zamora, toma preso a su hijo y, como primer favor a sus amigos, casa a Constanza con Don Domingo y a Leonor con Don Juan.

Una de las comedias más originales del teatro clásico español y de las últimas, si no la última, que escribió Alarcón. En ella su arte y su intuición de la naturaleza humana llegan a la plenitud. A partir de esta obra, escrita

ya sin tomar en cuenta las convenciones dramáticas que más satisfacían al público, iba a empezar una nueva carrera a la que nuestro poeta parece haber renunciado sin pena. *No hay mal que por bien no venga* señala ya un franco divorcio entre la pintura de caracteres y las preocupaciones éticas. Era inevitable que en un principio, por ejemplo en *Las paredes oyen,* y en *La verdad sospechosa,* al describir a un personaje, sus perfiles se recortaran sobre un fondo de perspectivas morales. En el trato humano suele suceder lo mismo, y se requiere gran experiencia social y aun cierto sentido artístico para apreciar los modos y particularidades del carácter sin caer, involuntariamente y a veces por traición de las palabras, en juicios éticos. En Don Domingo de Don Blas, una de las figuras alarconianas más vivas y originales, el poeta ha logrado alejar aquellas perspectivas concentrando el interés en los rasgos psicológicos del personaje mismo.

Los dos caracteres principales ofrecen una novedad importante: se desenvuelven ante los ojos del público, como florece una planta en el cinematógrafo científico. El Don García de *La verdad sospechosa* está hecho, formado, es uno mismo del primero al último acto: sus reacciones no hacen otra cosa que ir probando su identidad; su carácter es estático, por más que los incidentes de la comedia, como la mesa giratoria de un escultor, vayan presentando diversos aspectos de él. El carácter de Don Domingo de Don Blas cambia ante nosotros, hay en él una fuerza potencial de desarrollo que los acontecimientos ponen en movimiento; se va transformando en el curso de la comedia como el hombre en el curso de la vida.

De un tipo que resulta antiheroico dentro del tono general de exaltación y bravura del teatro de entonces, Alarcón ha hecho el protagonista de una comedia heroica. Don Domingo de Don Blas es acomodaticio y poltrón, desprecia los ejercicios viriles, huye del peligro, evita la violencia y guarda su vida; pero este personaje, que busca su comodidad y bienestar y que, más que de valor, se vanagloria de prudencia, es el único que sabe resistir a un príncipe traidor. El y el tramposo Don Juan, otro tipo antiheroico, que está a punto de perder lo que le queda de hidalguía, salvan el trono de Alfonso III el Magno, lo cual no dejaría de sorprender a los auditorios del siglo XVII como sorprende a Beltrán, el criado:

> Y que hubieran remediado
> peligros de tanto peso
> un hombre que es tan travieso
> y otro tan acomodado.
>
> (Acto III, viii).

Y es que hay dos clases de heroísmos: el que viene de afuera, impuesto al individuo por las convenciones y modas sociales, que animaba, en diversos grados, a todos los galanes de la comedia española del siglo XVII; y el que impone la propia virtud, que tiene sus raíces en el ser mismo, en lo que podemos llamar la "hidalguía original", la cual puede sufrir eclipses, pero nunca desaparece del todo:

> De la sangre leal el fuego ardiente
> no se apaga jamás, sólo se oculta . . .
>
> (Acto III, ii).

Que este último heroísmo es el más valioso y el único que comprueba el temple del alma, es la conclusión a que tenía

que llegar Alarcón, que siempre pensó que la *virtud* es, no sólo lo mejor del hombre, sino el fundamento primero, no por universalmente combatido menos real, de las diferencias y los privilegios de clase.

Don Domingo de Don Blas es uno de los tipos más novedosos y extraordinarios del teatro clásico español. Está pintado con maestría y gusto, con esa maestría desdeñosa y ese gusto un poco irónico que puso Frans Hals en aquellos últimos retratos suyos que maravillan al viajero en las galerías de Haarlem. Loco, desengañado, socarrón lo llaman algunos personajes de la comedia. Pero es loco a fuerza de razón. Quiere vivir lógicamente. ¿Por qué rendirse a la moda usando un sombrero estorboso, o una capa demasiado larga? ¿Por qué comer a una hora fija, tengamos o no hambre? Esta lógica, aplicada rigurosamente a todos los casos de la vida, es fuente de absurdos y ocurrencias, y le da rasgos de originalidad y extravagancia que no han dejado de recordar a los críticos de Alarcón personajes de la vida o la escena inglesas. ¿Desengañado? En él los años han madurado un amable *cinismo* (en la más moderada acepción del vocablo) y una juiciosa inclinación a la comodidad que lo hace despreciar todas esas no discutidas convenciones que fatigan inútilmente el trato humano. Pero en el terreno de los sentimientos no vive con esa lógica estricta que predica, ni sería tan humano como es si lo hiciera. Quien observe bien descubrirá en él un fondo de generosidad y hasta de ternura, que suele desmentir, como por socarrona filosofía, con sus razonamientos fríos e

ingeniosos. Y la comodidad en que gusta vivir es, más que molicie que degrada, descanso que fortifica:

> Y cuanto más me acomodo
> cuando inquietudes no tengo,
> tantas más fuerzas prevengo
> a mi valor para todo.
>
> (Acto II, xii).

Pero si el ocio y la acidez de los años no han quebrantado la nobleza del alma de Don Domingo de Don Blas, la corriente de degradación en que vive no ha ahogado la hidalguía de Don Juan. En éste el fuego de la sangre leal se enciende también a los primeros soplos. Y así, ambos vienen a ser dos ejemplos elocuentes de que ni el tiempo ni el vicio pueden vencer al corazón virtuoso, y completan, no con la pompa engañosa que esquiva la gravedad del argumento, sino con la franca valentía de los casos extremos, 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: Don Juan de Luna, en *La industria y la suerte;* Don Enrique, en *Todo es ventura;* Garci-Ruiz de Alarcón, en *Los favores del mundo;* Don Juan de Mendoza, en *Las paredes oyen;* Rodrigo de Villagómez, en *Los pechos privilegiados;* Sancho Aluaga, en *La crueldad por el honor,* y Pedro Alonso, en *El tejedor de Segovia.*

CAPITULO IV

ALARCON, SU ESPIRITU Y SU ARTE

¿Es Alarcón un dramatugo moralista? Se ha dicho mucho que *La verdad sospechosa* condena la mentira, que *Las paredes oyen* es una invectiva contra la maledicencia, que *Mudarse por mejorarse* "ataca la inconstancia en el amor", que *La industria y la suerte* "muestra cómo el engaño no puede oponerse a los decretos del destino", que *Quien mal anda en mal acaba* defiende la moral "indicada por su título" y que *La prueba de las promesas* "pone al desnudo el vicio de la ingratitud". Y, con la misma razón, se podría agregar que *El tejedor de Segovia* condena la traición, *La amistad castigada* la deslealtad y *La cueva de Salamanca* la travesura; que *La manganilla de Melilla* censura a los guerreros que no creen en el verdadero Dios, *El examen de maridos* a la mujer que no toma en cuenta su corazón y *El dueño de las estrellas* a los sabios que tienen la debilidad de casarse... Y así podríamos seguir con cada una de las demás comedias de Alarcón. El mismo método se puede aplicar a Shakespeare: *Hámlet* condena la indecisión, *Romeo y Julieta* la falta de prudencia en el amor, *El rey Lear* la ingratitud de los hijos, *Otelo* el arrebato injustificado de los maridos... Pero todas estas fórmulas no tienen ningún valor. Quien guste de esta clase de entretenimientos podrá reducir todas las obras literarias que conozca a una serie de alegatos morales, que no harán más que alejarlo de ellas.

En todas esas consecuencias sentenciosas hay un común denominador que no habrá escapado al lector: se *condena*, se *ataca*, se *censura*. El autor se ha erigido en juez y dicta sentencias contra los vicios o las inclinaciones viciosas de los personajes que ha creado. Pero ¿será esto verdad? ¿Alarcón se erige realmente en juez y dicta sentencias morales? Quien lea sin prejuicio sus obras encontrará que el caso es más complicado, no sólo porque la sustancia de una obra literaria no puede ser resumida en una moraleja, sino porque las consecuencias éticas que se podrían desprender de las comedias de Alarcón no son tan evidentes como se suele creer. ¿Cómo ha nacido esta fórmula de Alarcón dramaturgo moralista? ¿Por qué es tan general?

Alarcón inaugura en la Europa continental la comedia de caracteres. El carácter nace de una determinada relación de causalidad entre los motivos de la acción y las acciones mismas. Motivos iguales provocan acciones iguales, aunque, cuando se deja atrás esta primera relación elemental, la complejidad aumenta: los motivos se entrecruzan y se funden, se refuerzan o se neutralizan, y un juego de influencias recíprocas suele cambiar el valor y hasta el sentido de los motivos y de las acciones. Toda pintura de caracteres supone una selección de acciones que singularizan y un sistema particular de valoración de motivos. El carácter tiene, así, dos fases y se puede llegar a él por el camino del moralista, que parte de un tipo ideal en el que se encarna y organiza ese sistema de motivos, y por el camino del artista, que parte de un cuadro libre y variado de acciones singulares. El estudio de las virtudes y los vicios, de los tipos morales, llevó a Teofastro

a la creación de una galería de caracteres, así como el estudio de las acciones humanas llevó a Eurípides a una vigorosa psicología monumental. Estos dos caminos, que parten de puntos opuestos, tienden a encontrarse. Podría decirse, por ejemplo, que la "comedia nueva" en Grecia, representada principalmente por Menandro, es como una plaza, no muy espaciosa, que ve por un lado hacia los caracteres de Teofastro y, por el otro, hacia los ejemplares humanos de Eurípides. Es una tendencia natural, muy difícil de corregir, la de considerar el carácter nada más como el reflejo de un paisaje moral en las aguas más o menos tranquilas de la conducta.

Es también una tendencia natural, que sólo corrige una educación estética, la de apreciar un cuadro en función de las líneas y las tonalidades del original o de lo que se cree que es el original. Cuántas veces hemos oído decir frente a la tela de un paisajista: "No hay crepúsculos de *ese* color". Algo semejante sucede en la pintura de caracteres. Las acciones de un personaje no se ven en sí mismas, sino en función de cierto modelo moral sugerido por el personaje. Y el lector exclama entonces, por ejemplo: "No hay mentirosos de *ese* color". Y hasta es posible que, deseoso de perfeccionar la obra del artista, proponga algunos cambios para que el personaje pueda ajustarse al modelo genérico en el que nunca ha dejado de pensar. Lo cierto es que sí hay crepúsculos y mentirosos de *ese* color: los creados por el pintor y por el poeta.

Pero para poder ajustar el tipo creado por el artista a ese modelo genérico que aquél le ha sugerido, el lector se ve obligado a desdeñar todo lo que diferencia a uno de

otro. Y cada vez es mayor su atrevimiento. Su primera objeción lo ha ido llevando insensiblemente a otras, y llega un momento en que está convencido de que ha delineado al personaje mejor que el artista. Y dice entonces: "Ahí está el mentiroso: se le puede reconocer *a pesar* de que el poeta no le dió ni el color ni el gesto apropiados". Después de esto considerará que todo lo que acontece al personaje le acontece por mentiroso, y si algún acto o incidente no encaja bien, lo desdeña por inadecuado o lo interpreta según le conviene. Cuando el personaje sufre o fracasa en sus intentos verá en ello un castigo por el delito de haber mentido, y finalmente descubrirá, con el placer de quien cierra un círculo, que al autor, que tan justicieramente condena a su personaje, lo mueven intenciones morales. Así creo que, en sus grandes líneas, se puede describir el proceso por el que se ha llegado a generalizar la idea de que Alarcón es un dramaturgo moralista.

Hay, además, dos motivos especiales para que el lector no perdiera de vista ese tipo moral genérico que oponía a las creaciones del poeta: las intenciones, realizadas o no, del mismo autor, y lo elemental de ciertos caracteres. Durante la elaboración de algunas de sus comedias, Alarcón pudo haber pensado en la conveniencia de apegarse totalmente al modelo moral con el que tenía tantos rasgos comunes su personaje, y por más que, según lo creo firmemente, renunció a tal pensamiento, pueden haber quedado en su obra, más o menos perceptibles, huellas de esa abandonada intención. Por otra parte, los caracteres elementales se prestan a ser ajustados, sin grandes deformaciones, dentro de un marco ético. El Don García de *La verdad*

sospechosa cabe bien en el tipo del mentiroso, pero ¿en qué tipo habría que clasificar a Don Domingo de Don Blas? Una creciente complejidad de los caracteres va haciendo cada vez más difícil encontrar ejemplares morales que oponerles como paradigmas. Esto lo entenderá mejor quien recuerde el camino recorrido por la novela francesa en los últimos tiempos. En Balzac, por ejemplo, todavía es fácil referir algunos personajes a los tipos de una galería ética; pero en Proust los caracteres son ya tan ricos y complicados que resulta imposible tal empeño.

Hay que agregar que a la difusión de la idea de que Alarcón es un dramaturgo moralista ha contribuído en gran parte Francia. Para ésta Alarcón es principalmente el autor de una comedia en la que concurren algunas de las virtudes literarias que más admira: *La verdad sospechosa.* Antes de que fuera, más que adaptada, nacionalizada por Corneille, se podría haber predicho que de todo el teatro clásico español ningún autor halagaría más que Alarcón el gusto francés. Poseedor de todas aquellas cualidades que entusiasmaban a La Bruyère en Terencio *(Quelle pureté, quelle exactitude, quelle politesse, quelle élégance, quels caractères!)*, estaba muy cerca del espíritu de Francia, como Calderón del de Alemania y Lope y Tirso del de Inglaterra. Sus comedias —dice Etienne Vauthier, sin querer, evidentemente, referirse a toda la obra del poeta— "son del tipo de las que el siglo XVII francés nos ha hecho familiares", y celebra en ellas, con cierta complacencia, una nota "que armonizó con los temas dominantes del genio clásico francés". Pero esta visión, que no ha dejado de influir en la crítica de lengua española, no sólo reduce

la magnitud de la obra alarconiana, sino que exagera, con el placer de quien elogia indirectamente cualidades propias, la intención moral de ella. Pero el autor de *La verdad sospechosa* y de *Las paredes oyen,* que es casi el único que conoce Francia, es también, afortunadamente, el autor de *El tejedor de Segovia* y de *No hay mal que por bien no venga.* Y estas dos comedias que, una por su libre aliento romántico y la otra por su realismo irónico, están más cerca del espíritu de Alemania y de Inglaterra, al mismo tiempo que reintegran a Alarcón su verdadera grandeza, desvirtúan la fórmula que lo clasifica como dramaturgo moralista.

Pero hay un modo bien sencillo de poner a prueba esta fórmula: leer atentamente y sin prejuicios las comedias de Alarcón. Y entonces, situados en la obra misma y no dispuestos a desdeñar ninguno de los rasgos particulares de los personajes, podremos ir destruyendo, casi sin esfuerzo, todo paralelismo con tipos ideales. Quien haga esto no podrá menos que sorprenderse de la diferencia entre ese Alarcón moralista, tan caro a la crítica escolar, y el verdadero Alarcón. Don Marcelino Menéndez Pelayo, que rara vez se equivocaba sobre el tema en que ponía su atención, solía equivocarse cuando, desde el campo de su estudio principal se volvía de prisa hacia perspectivas que sólo le interesaban para completar el fondo de su cuadro. Cuando, por ejemplo, tiene los ojos puestos en Calderón, se le escapan algunos juicios ligeros sobre nuestro poeta. Nos dice que presentaba "la lección moral didácticamente y como tesis" y que sus concepciones morales eran "un tanto pedagógicas y didácticas". Pero cuando fija su mi-

rada en Alarcón, su juicio es muy distinto: afirma que éste "nunca amenguó los derechos de la imaginación en aras de un dogmatismo ético", que es "menos pedagógico y menos seco que Molière". La extraordinaria visión crítica del ilustre polígrafo español le permitió comprender, mejor que nadie hasta ahora, la verdadera grandeza de nuestro poeta. "Fácil es —decía— hacer un hipócrita o un avaro, acumulando los rasgos de la avaricia o de la hipocresía; pero hacer un egoísta generoso como el Don Domingo de Don Blas, casar dos cualidades tan contrapuestas, de la manera que lo hace Alarcón en *No hay mal que por bien no venga*, es empresa harto más arriesgada, y no conozco nada de Molière que pueda compararse a esto".

*

Angel Valbuena Prat, que tan finamente ha estudiado el teatro clásico español, nos dice, citando un trozo de Max Scheler, que la moral de Alarcón está fundada en el resentimiento. Ve en el poeta mexicano una "propensión a la inferioridad" provocada por su constitución física, y, en cuanto a su labor literaria, algo así como un sentimiento de impotencia ante la fecundidad pasmosa de Lope. Encuentra asimismo que en la obra alarconiana la "razón fría y agriada" censura aquellos defectos que el poeta, atraído subconscientemente por envidiadas opulencias vitales, se complacía en pintar con "tintes de vivacidad y gracia".

La teoría es brillante y, a primera vista, convincente, sobre todo porque parte de ella descansa en una observa-

ción exacta que escapa con frecuencia a la crítica alarconiana: la simpatía del poeta hacia esos personajes cuyos defectos, según una opinión muy generalizada, pretende condenar el moralista. Creemos, a pesar de todo, que la teoría es, en el fondo, falsa. Y tanto por esto cuanto por la autoridad que le presta el nombre del crítico español, debemos detenernos en ella.

¿Qué es el resentimiento? Para responder a esta pregunta nada mejor que ocurrir al propio Max Scheler, que ha estudiado admirablemente la cuestión en su precioso libro *El resentimiento en la moral.* Un sentimiento de impotencia, nos dice el filósofo alemán, provoca la represión de ciertas emociones y afectos que "son en sí normales y pertenecen al fondo de la naturaleza humana". Esa represión encona el alma y acaba por formar un "foco de infección" que fluye como por sí mismo, *al menor descuido de la conciencia superior.* Y así, en la sombra de la subconsciencia y cada vez más al centro de la personalidad humana, va destilando su veneno el resentimiento. "El resentimiento es una autointoxicación psíquica". El sentimiento de inferioridad que crea esa impotencia original falsea, invierte los valores y, sin darse cuenta de ello, el resentido calumnia la existencia y el mundo. Ese cambio de signo de los valores determina, al conjugarse con la actitud psíquica formada por el resentimiento, una atracción subconsciente, *mágica,* hacia aquello mismo que la conciencia rebaja o calumnia: la vista se vuelve, sin querer, hacia las uvas más altas y en ese mismo momento la razón *descubre* que están verdes.

Pero aquellos impulsos reprimidos no siempre generan resentimiento. La naturaleza humana se libra de ellos buscándoles un escape en la acción o impidiendo que se desvíen hacia esa encerrada oscuridad de la subconsciencia, que es su campo de germinación. La conciencia los emplaza, y al salir a la luz *se descomponen,* como ciertas sustancias químicas al sol. La resignación los neutraliza, o la conciencia superior los vence. El resentimiento no llega entonces a formarse, por más que haya estado *a punto* de formarse. Esa victoria moral modifica la calidad de los elementos que iban a envenenar el alma, y los valores se salvan, no cambian de signo: se puede ya no apetecer las uvas más altas, pero no necesitamos denigrarlas diciendo que están verdes.

Es innegable que en Alarcón concurrían motivos para elaborar un rico fondo de resentimiento: su deformidad física, su pobreza y aun su no bien reconocida calidad nobiliaria. Pero me parece igualmente innegable que logró neutralizar, con un examen consciente y viril, todas aquellas fuerzas que podrían haberlo envenenado. Alarcón ofrecía un campo singularmente propicio al resentimiento, pero éste no llegó a germinar en él. Sacó el poeta a la luz de su conciencia todos aquellos impulsos oscuros, luchó con ellos y ¿cómo dudar que obtuvo una victoria moral? Decir que prefirió la sabiduría a la riqueza porque era pobre; las virtudes del alma a las vanidades del cuerpo porque era deforme; la dignidad humana a los triunfos cortesanos porque carecía de influencia social, sería extremar el argumento más allá de lo demostrable. Todo lo que podemos decir es que su temperamento reflexivo,

en cuya formación intervinieron todas las circunstancias particulares de su vida, recogió la sustancia de sus experiencias en una filosofía que les daba sentido y razón. Su moral lo salvó del resentimiento.

Su moral es la moral de los estoicos, especialmente la de Séneca. Cree en la virtud como en el mayor de los bienes, en la disciplina del alma y el imperio de la razón, en el dominio de sí mismo, en la templanza, en la tolerancia y en el perdón de las injurias, todo ello con esa resignación melancólica que distingue al estoicismo romano. La huella de Séneca es particularmente visible en sus ideas sobre el amor, la amistad, la mujer, la clemencia, la igualdad humana, y también sobre su estilo, terso y epigramático y lleno de esas *minutissimae sententiae*, que Quintiliano señalaba en el filósofo de Córdoba. De éste pudo haber aprendido también, si daba al texto latino el sentido que le da ahora Waltz, que el resentimiento nace de la mezquindad de alma (*De Constantia sapientis*, X 2). Esta moral de matices tan humanos se prestaba admirablemente para formar una consoladora tabla de valores que, además de dar una noble significación a su vida, recogía, completándolas y prestándoles autoridad filosófica, todas aquellas repetidas reflexiones que deben de haberle inspirado las circunstancias un tanto melancólicas de su existencia.

*

Llegan los españoles al Anáhuac y fundan una nueva patria. Después de la caída del imperio azteca (13 de agosto de 1521), en aquellos días locos de Coyoacán, cuan-

do los soldados españoles buscaban en la historia antigua y las leyendas caballerescas un héroe comparable a Hernán Cortés, éste dejaba anidar en su mente el pensamiento secreto de "levantarse con la tierra". Y los primeros visitadores que envió la Corona sentían, al pisar la Nueva España, que llegaban a un país donde, además del aire, era muy delgado el hilo que se hilaba. En el mismo siglo XVI un poeta criollo llamaba "toscos" a los españoles que nos caían de la madre patria y que, una vez enriquecidos y deseando cumplir con los ritos de la tierra, buscaban algún "bárbaro concilio" que los coronara de laurel y de roble. Ofendida su espinosa austeridad de maniático, Felipe II atemoriza, empobrece o decapita a los hijos de los conquistadores que gustaban de la vida espléndida. Pero, a pesar de todo, la Nueva España se iba formando, si grave y señorial por lo español, fina y alegre por lo nuevo. Y fino y señorial, y grave y alegre es Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza que, con cierta viril melancolía, subraya desde hace tres siglos las prudentes virtudes que adornan al mexicano. Nace en México y muere en España; fué bachiller por Salamanca y licenciado por México; se puso al *don* por los Alarcones de Cuenca y de Tasco, por los Mendozas del reino y por los del virreinato. No pudo acomodarse en su país de origen y se fué a España, en donde siempre lo tuvieron por extraño, si no por extranjero. ¿Hasta qué punto esa *extrañeza* revela, dentro del mundo hispánico de su tiempo, una nueva modalidad nacional?

Cuando Pedro Henríquez Ureña, en su famosa conferencia de 1913, contrastó la obra de Alarcón con la de los

comediógrafos españoles del siglo XVII, fué señalando en nuestro poeta, como rasgos distintivos, su discreción, sobriedad, mesura, observación fina y maliciosa, cortesía, inclinación clásica, tendencia epigramática, temperamento reflexivo y preocupación ética. Y —después de abandonar el tono de intencionado desafío con que anunciaba, al abrir su lectura, que Alarcón "representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano"— concluyó que esos rasgos estaban "dentro de las tendencias del espíritu mexicano". La afirmación tiene gran importancia porque, además de ser muy justa la caracterización que hace de nuestro poeta, Henríquez Ureña, tanto por su calidad de extranjero como por su extraordinaria visión de gentes y de pueblos, era capaz de apreciar nuestra psicología mejor que nosotros. A su juicio agregaban cierta presunción material los documentos que acababa de descubrir Nicolás Rangel y que probaban que Alarcón residió en México más tiempo del que se creía. A la tesis del humanista dominicano se adhirió Alfonso Reyes, observando con toda justicia que para el caso importaba, más que el *color americano* —ausente del todo en Alarcón—, "la vida cotidiana, la trama de pequeñas experiencias que labran una psicología nacional".

La tesis corrió con fortuna, pero acabaron por negarla algunos en México y en España. Genaro Fernández MacGregor, con esa áspera valentía de concepto que es al mismo tiempo su fuerza y su debilidad, arguye que no se puede clasificar a Alarcón como mexicano "sencillamente porque en las dos últimas décadas del siglo XVI no había todavía

mexicanos". Y agrega que de la caída del Imperio azteca al nacimiento de Alarcón habían "transcurrido sesenta años aproximadamente, y en tan corto lapso no podían haberse fundido razas tan dispares como la española y la india, ni tan sólo producido costumbres o maneras de ser distintas de cada una de ellas". Ermilo Abreu Gómez, después de hacer creer que sólo va a limitar la tesis de Henríquez Ureña, la contradice abiertamente declarando que en los tiempos de Alarcón "no había una determinada y definida mexicanidad en la Nueva España". Y concluye que "si esta mexicanidad no existe perceptible ¿con qué derecho, con qué lógica, con qué razón, se pretende descubrirla, entenderla y definirla, en un ser procedente de la Nueva España, como es Ruiz de Alarcón?" Por su parte Adolfo Bonilla y San Martín observa que, aun aceptando que el sentimiento discreto, el tono velado y el matiz crepuscular sea lo característico en la poesía mexicana, "no puede negarse que también concurren esas notas en poetas de la Península, como Francisco de Figueroa o los Argensolas, y que, por otra parte, la literatura de aquel país [México] no había adquirido a principios del siglo XVII el desarrollo necesario para ostentar caracteres propios e independientes".

Esas refutaciones sólo tienen una fuerza aparente. ¿En qué momento de nuestra historia aparece el tipo psicológico del mexicano? ¿Con las primeras generaciones de criollos, a mediados del sglo XVI? ¿Con el reconocimiento "oficial" del mestizo, en los tiempos del Virrey Mancera (1664-1674)? ¿Con el espíritu de resistencia popular que

dificultó el gobierno del Marqués de Croix (1766-1771)? ¿Con Revillagigedo que —como decía Justo Sierra— "se empeñó en dar conciencia de sí mismo al pueblo mexicano"? ¿Con la sublevación de Hidalgo o con el imperio de Iturbide? ¿Con las suaves notas de Francisco de Terrazas, la amistad y nobleza de Alarcón, la razón enamorada de Sor Juana, los juegos y melancolías de Navarrete o las picardías y los sermones de Fernández de Lizardi? No se puede decir que haya en nuestra historia, como no los hay en la de ningún pueblo, un acontecimiento notable, una manifestación popular indiscutible o un espíritu preclaro que marque, como un solemne monumento, el instante preciso en que irrumpe, armado de todas sus características, el tipo nacional. A lo largo de la historia se presiente, se adivina a lo lejos, se le ve acercarse, se distingue su figura con líneas cada vez más precisas, y un momento después nadie duda de su existencia como no se puede dudar de la luz del día. ¿En qué minuto nace la aurora y comienza a florecer la rosa?

Los españoles empezaban a cambiar desde que se establecían en Nueva España. La naciente sociedad descansaba en sus hombros y querían sentirse dignos de esa carga. Copiaban, con una exageración en la que concurrían la novedad, el gusto y el propio decoro, el ambiente y los modos de la Corte española. Eran más corteses, más ceremoniosos que en España, y, dentro de las ocasiones que ofrecía la vida de la Colonia, más fastuosos y aficionados a la cultura. Abandonado el uso de las armas y encargados los indios de los oficios mecánicos, no quedaba "en aquellos primeros

DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA.

Grabado del pintor español José Vallejo (Madrid, 1871).

tiempos" a los "hijos de los conquistadores o de ricos comerciantes", "más ejercicio que el de las letras", —nos dice el Padre Alegre. Las virtudes y los vicios españoles se iban combinando en el novohispano en distintas proporciones. Aunque el español no se hubiera mezclado nunca con el indio y hubiera podido mantenerse como una unidad étnica plantada en otro medio geográfico, habría adquirido un nuevo matiz psicológico, como acontece con los grupos ingleses establecidos fuera de las Islas Británicas: el australiano, el neozelandés y, en ciertas partes, el canadiense. Pero ya a mediados del siglo XVI se llamaba *mexicano* (y también *atolero)* al español nacido en Nueva España, como lo demuestra la *Canción de una dama*, que compuso antes de 1569 el desventurado Pedro de Trejo, un extremeño que vivía en Colima y que, por andar escribiendo ingeniosas zarabandas a lo divino, lo condenó la Inquisición a que "perpetuamente no haga ni pueda hazer coplas ningunas":

La que a *atoleros* creyere
tendrá el seso muy liviano
y yo en vida que viviere
daré amor a mexicano...

Cuando me den sepoltura
en aquesta triste vida
en mi tumba esté esculpida
mi razón y desventura.
Juntamente mi figura,
y el pintor sea castellano,
que yo en vida que viviere
daré amor a mexicano.

Pero en la Nueva España los españoles tuvieron que convivir con la población indígena, elemento importante

por su número, organización y calidad humana. Era el fondo agitado, vivo, inevitable, de aquel nuevo ambiente, "bosques que los hombres blancos talaron al llegar —decía D. H. Lawrence en su novela mexicana— pero cuyas raíces vivas quedaron en la tierra y no dejaban de brotar". Población sumisa en muchos lugares, pero difícil, peligrosa o francamente rebelde, en otros. La vida en común con ella y la necesidad de entenderla, de aprender sus lenguas, de educarla y —para obtener mayores beneficios— de tolerar y hasta de adaptarse a sus modos de ser, aceleró el ritmo de la diferenciación del español en la Nueva España. Porque las razas aborígenes ofrecieron siempre una resistencia pasiva, sorda y a veces rencorosa, que más que dejar obrar libremente las corrientes hispánicas, acabó por hacer variar en algo su curso. Fuera de las principales ciudades, el peninsular estaba siempre en minoría, lo mismo en los pueblos de sus encomiendas que en los centros mineros. Ese obligado contacto de todos los días con el indígena, influía sutil y variamente sobre los españoles. Hoy mismo es frecuente encontrar a europeos que, después de haber vivido algunos años en China o la India, revelan en sus maneras, su sensibilidad y su visión del mundo algo de la vida del oriente a cuya influencia se creyeron inmunes.

Esas dos razas no estaban una frente a la otra, unidas en el trabajo y divorciadas en la vida, como los ingleses y los indígenas de sus posesiones africanas o asiáticas. El español y el indio de la Nueva España mezclaron desde un principio sus sangres. El mestizaje iba desde la alianza del capitán español con la princesa de alguna casa real in-

dígena, en la que a veces el europeo resultaba ennoblecido, hasta la unión sexual del soldado con la india, que lo mismo podía ser inconsecuente promiscuidad, que el principio de una futura familia. De todos modos, los mestizos crecían en número y ya en tiempos del Virrey Mancera eran "un grupo social destinado a ser cada día más importante". En el nuevo producto biológico armonizaban las características de ambas razas, cuyos caminos, más que separarse, parecían correr hacia un mismo rumbo. Así, en sus templos y sus altares, el barroco mexicano respondía a modos de ser y de sentir de conquistadores y conquistados: en él hallaban expresión perfecta un espíritu vivo y original, una religión que siempre reclamó símbolos estéticos, un vigoroso sentimiento plástico, una atracción hacia lo rico y lo decorativo, un gusto naturalmente refinado y aun cierta propensión al despilfarro y a una magnificencia sujeta a las leyes de un orden sutil. La participación del mestizo en la vida de la Colonia, cada vez más activa (ya en el siglo XVII dió un arzobispo y un superior general de los dominicos mexicanos), aceleraba, por su parte, la formación del nuevo tipo nacional.

Es difícil establecer con la precisión de un dibujo la psicología de ese nuevo tipo. Pero ahí está su vida y ahí están sus obras. Luis G. Urbina, cuyo sentido crítico casi superaba su capacidad poética, estudió, en una célebre conferencia, la literatura mexicana partiendo del supuesto de que no era otra cosa que "un reflejo de la peninsular". Y poco a poco, con esa finura mental que es uno de los orgullos de la raza, fué internándose en el tema hasta que,

sin saber cuando, sintió que, "por efecto de un lento desarrollo étnico", iba "delineándose, distinta y característica, influída a la vez por la fatalidad psicológica, por la fatalidad psíquica y por la fatalidad histórica, nuestra variedad expresiva". Esa tonalidad mexicana acaso en nada pueda vislumbrarse mejor que en la poesía lírica (casi no tenemos otra) y en el estilo de las costumbres y del trato diario, más perceptible para el extranjero que para nosotros. Todos los rasgos que caracterizan la obra de Alarcón (discreción, sobriedad, mesura, observación fina y maliciosa, cortesía, inclinación clásica, tendencia epigramática, temperamento reflexivo y preocupación ética), aunque no son, de ningún modo, privativos del espíritu mexicano, se presentan en él con tal frecuencia y en tan particulares proporciones, que se puede decir que forman un cuadro de tonalidades propias. Y a los que arguyan que esas características ignoran la fuerza y la violencia, de que tanto se acusó a nuestros abuelos españoles e indios y se nos acusa a los mexicanos, habría que responderles que ese es uno de los arcanos de la raza: que, en efecto, la violencia está ahí, como la carga eléctrica en los cielos de verano. Ya lo adivinó hombre de sensibilidad tan exquisita como Lawrence al percibir en México "esa dulzura extraña y misteriosa entre el Escila y el Caribdis de la violencia".

Creo que —por una de esas anticipaciones en que concurrieron, además de causas particulares, las generales que desde el siglo XVI iban modelando nuestra psicología— la obra de Alarcón anuncia los rasgos predominantes del espíritu mexicano.

NOTAS

EL RETRATO DE ALARCON

No conservamos ningún retrato auténtico de Alarcón. El que cuelga en la parroquia de Santa Prisca, en Tasco, costeado probablemente por don Francisco Miguel Domínguez, administrador de las obras de dicha parroquia nombrado por don José de la Borda, y que se ha venido reproduciendo como imagen del poeta, fué pintado, por lo menos, ciento veinte años después de la muerte de éste. Es posible que haya sido hecho sobre alguna miniatura conservada por los descendientes de la familia Ruiz de Alarcón, pero no hay ningún dato que nos autorice a suponerlo.

Mi amigo José Moreno Villa me comunica que en el cuaderno IX de *Retratos de personajes españoles* (Madrid, 1926) de la Junta de Iconografía Nacional, figura con el Nº 3294 un retrato de "Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza", propiedad del Marqués de Santillana. Desgraciadamente no está firmado ni el catálogo dice a qué época pertenece: lo mismo puede tratarse de un retrato contemporáneo de Alarcón que de una simple copia del de Tasco. No conozco a nadie que no lo haya visto. Podemos, pues, mantener la afirmación hecha arriba, con la más viva esperanza de que el retrato del Marqués de Santillana la eche por tierra.

El cuadro de Tasco, obra pobrísima de un pintor desconocido, presenta a un muñeco de ojos desorbitados, con el bigote y la barbilla sobrepuestos, y un cuerpo tieso y prestado como de fotografía de feria. En el grabado que, por el 1870, hizo el pintor español José Vallejo para el libro de Fernández-Guerra, el muñeco se ha transformado en un tipo grave y medio soberbio, de unos cuarenta años, de bigote acicalado y

pretencioso, ojos aburridos, cejas dóciles al ceño y una boca que arquea un gesto de resentimiento y desprecio. Estos son justamente los rasgos que escogería un pintor a quien se le dijera —resumiendo el carácter del poeta en una fórmula falsa por simplista— que Alarcón sufrió mucho porque era jorobado, que escribió comedias morales para censurar los vicios de las gentes y que estaba muy orgulloso de su nombre y de su cargo de ministro del Consejo de Indias.

El retrato que publica Angel Valbuena Prat (*Literatura dramática española*. Barcelona, 1930; pág. 192) representa a un caballero joven, de noble porte y de temperamento meditativo, y no sería un mal sustituto del retrato tradicional si hubiera la más leve sombra de razón para considerarlo auténtico. Se trata de un don Juan de Alarcón, que no es nuestro autor ni el que dió nombre al Convento de Mercenarias Descalzas en Madrid. Lo pintó Claudio Coello (1621-1693), pintor de Cámara de Carlos II. El retrato, según informes que debo al poeta y crítico de arte José Moreno Villa, es propiedad de don Aureliano Beruete, quien lo menciona en sus *Conferencias de arte* (Madrid, 1924; pág. 216): "Este personaje no es el Don Juan de Alarcón fundador de la iglesia que lleva su nombre, es un caballero cruzado, de mirada triste y que parece reflejar en su fisonomía todo el abatimiento de su época".

El dibujo que ha visto el lector al abrir este libro, obra del pintor mexicano Carlos Orozco Romero, sigue las líneas del de Vallejo, pero es una versión más de acuerdo con la figura que se imagina quien haya leído con cuidado y simpatía las comedias de Alarcón. Representa a un hombre como de treinta años, inteligente, de rica vida interior, de boca fina y confiada, de cejas tranquilas y con un reflejo de risa en los ojos. Creo que, a falta del retrato auténtico, esta figura viva y a la vez serena da una idea más exacta del espíritu de Alarcón que el monigote de Tasco o el funcionario severo y un poco vacío que grabó Vallejo.

CAPITULO I

La *Executoria Litigada por Roque de Alarcón*, citada en la pág. 18, la posee en original el conocido bibliófilo G. R. G. Conway. Me facilitó una copia de ella mi amigo Don Federico Gómez de Orozco.

En la pág. 22 afirmo que no se conserva en la Universidad de México la matrícula de Juan Ruiz de Alarcón. Hay nada más una de un Juan Ruiz del 19 de octubre de 1592. Don Julio Jiménez Rueda *(Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo)* cree que se refiere a nuestro poeta y se ve obligado a retrasar el nacimiento de éste a 1575-76, que contradicen todos los documentos donde hay declaraciones sobre la edad de Alarcón. Además de que Juan Ruiz es un nombre bastante común, hay que observar que todos los hermanos de Alarcón se matricularon con su apellido completo de *Ruiz de Alarcón.*

Pág. 26. Antonio Ruiz de Montoya estuvo en la Misión del Paraguay casi treinta años. Además del *Tesoro* que cito, escribió un *Arte y vocabulario de la lengua guaraní*, un *Catecismo en lengua guaraní*, un libro sobre la conversión de los indios en Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape, y una memoria sobre los límites de Argentina y Paraguay.

Pág. 26. El Padre Diego Ruiz de Montoya (1562-1632) fué Rector del Colegio de Córdoba, Profesor de Teología moral en Baeza, de Filosofía en Granada, y, durante 21 años, de Teología escolástica en Sevilla. Fué "famoso —dice Menéndez Pelayo— por haber unido la teología positiva e histórica a la escolástica, más que ninguno de sus antecesores". Se cuenta que un libro suyo sobre la gracia divina no pudo publicarse por la prohibición pontificia que existía al respecto; y como los ciudadanos de Sevilla se resistían a pagar un tri-

buto impuesto por Felipe III, el Duque de Lerma, en nombre del rey, escribió a Ruiz de Montoya rogándole que persuadiese a los sevillanos a que aceptasen el impuesto y prometiéndole, en cambio, obtener del Papa el permiso para la publicación de su obra. El jesuita contestó que prefería dejar inédito su libro que abogar por el pago de un impuesto que no consideraba justo.

Págs. 42-43. La señorita Profesora Ruth Lee Kennedy, de Smith College, que estudia a Tirso de Molina desde hace algunos años, ha llegado por su parte a conclusiones semejantes a las mías respecto a la colaboración de Alarcón y el mercedario.

Pág. 51. Sobre Antonio Rodríguez de León Pinelo, citado con frecuencia como Antonio de León, o León Pinelo, resume numerosos documentos, en los que también hay informes sobre su padre y hermanos, Pérez Pastor en su *Bibliografía madrileña*, III, 152-157. Para una idea de su *Tratado de confirmaciones reales* (principalmente sus argumentos en favor de las encomiendas "reformadas") véase Silvio A. Zavala, *La encomienda indiana* (Madrid, 1935; págs. 240-254). Al doctor Diego de León Pinelo y al presbítero Juan Rodríguez de León los menciona Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía hispanoamericana*, en el capítulo relativo al Perú. Del presbítero Rodríguez de León registra cuatro publicaciones Vicente de P. Andrade en su *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII* (México, 1899).

En la monografía histórica y genealógica sobre *Los Condes de Santiago* (México, 1901), Alejandro Villaseñor y Villaseñor afirma, sin dar ningún fundamento, que Alarcón "era descendiente de Hernando Ruiz de Alarcón, piloto, encargado por Hernán Cortés de hacer descubrimientos en el mar del Sur pocos años después de la Conquista de México" (pág. 158).

CAPITULO II

Para los datos de este capítulo que no han sido tomados directamente de las obras de la época, he recurrido a los siguientes libros y artículos: Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*

(Nueva York, 1909), libro utilísimo aunque menos infalible en sus datos de lo que se creyó en un principio; Rennert, *The Staging of Lope de Vega's comedias* (*Revue Hispanique*, XV, 1907); Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega* (Madrid, 1919), especialmente el Cap. VI; Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), especialmente el Tomo I, tan confuso y difícil de consultar como lleno de datos curiosos e interesantes; Ricardo Sepúlveda, *El Corral de la Pacheca* (Madrid, 1888), demasiado sucinto para el período que aquí nos interesa. Para la reconstrucción del ambiente de las representaciones son indispensables los testimonios y documentos de la época, muchos de los cuales vienen en Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904). Es excelente el estudio sintético de Morel-Fatio (cit. en la Bibl.), en el que no hay más que objetar el lugar tan preeminente que da a la tragedia francesa frente al teatro clásico español y al inglés de la época isabelina.

Respecto a la duración de las funciones teatrales abundan las referencias que la fijan en *dos horas*. Alarcón (*La culpa busca la pena*. II, vii) habla de *dos horas y media;* Tirso de Molina (*Cigarrales*. Edición Said Armesto, pág. 123) de *cerca de tres horas*, y Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid, 1615; fol. 321 v.) la alarga a *tres o cuatro horas*.

Respecto al teatro en la Nueva España en la época de Alarcón poco se ha investigado. Existe un artículo de Luis González Obregón en su *México viejo* (México, 1900) sobre "El primer teatro" y además otros dos sobre el viejo y el nuevo *Coliseo*. Desgraciadamente no nos dice donde están los documentos que vió y que utiliza más bien con fines anecdóticos. La *Reseña histórica del teatro en México* (2ª ed. México, 1895, 4 vols.) de Enrique de Olavarría y Ferrari, tan abundante en informes curiosos y útiles para el siglo XVIII y, sobre todo, para el XIX, apenas dedica algunas líneas al teatro de comedia en México a fines del siglo XVI y principios del XVII. El interesante libro de J. Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*

(México, 1935) se refiere al teatro religioso (autos y coloquios) y a las fiestas y representaciones que organizaba el Cabildo el día de Corpus. El libro de Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal de Puebla* (Puebla, 1902) contiene datos curiosos y transcribe una orden del Ayuntamiento de esa ciudad, de 1613, prohibiendo las comedias en la casa de un Juan Gómez Melgarejo, que había improvisado un teatro en su domicilio.

Mi amigo Manuel Toussaint me cedió algunos interesantes documentos que descubrió en el Archivo de Notarías de México sobre contratos de empresarios y organización de compañías dramáticas, pero todos se refieren a una época posterior a la muerte de Alarcón. Es de esperarse que, una vez que termine el Profesor Agustín Millares Carlo el índice de los documentos de dicho archivo —labor heroica que todos tenemos que agradecerle—, aparecerán numerosos papeles que nos ilustren sobre la historia del teatro en la Colonia. Gemelli Carreri, en su *Giro del Mondo* trata de México, que visitó en 1697; su relación contiene algunas referencias, no muy elogiosas, sobre las representaciones dramáticas en México (véase la traducción de Agreda y Sánchez, *Viaje a la Nueva España*, México, 1927: págs. 27, 85, 101, 105, 169, 173, 177, 179, 183, 189, 193 y 217).

Con relación a la primera "Casa de comedias" en México, me informa mi amigo José Rojas Garcidueñas que las escrituras del inmueble donde estuvo instalada se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Tejas. Sería conveniente publicarlas.

CAPITULO III

Además de las comedias registradas en este capítulo, Alarcón colaboró con Antonio Mira de Amescua, Luis de Belmonte Bermúdez, Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y el Conde de Basto en una comedia intitulada *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (Madrid, 1622). Alarcón escribió los primeros 366 versos del Acto II. La comedia, que no vale gran

cosa, es una de las tantas obras panegíricas con que el hijo de aquel famoso Capitán general de Chile quiso contrarrestar el intencionado desdén de Ercilla, en *La Araucana*, por las hazañas de su padre y entre cuyos autores figuran Lope de Vega (*Arauco domado*, 1625) y Suárez de Figueroa (*Hechos de Don García Hurtado de Mendoza*. Madrid, 1613).

Quién engaña más a quién (Madrid, 1679), también conocida con el título de *Dar con la misma flor*, contiene trozos de Alarcón porque es una refundición de *El desdichado en fingir*.

Se le atribuyen *Cautela contra cautela* (Madrid, 1635) y las dos partes de *Próspera y adversa fortuna de Don Alvaro de Luna* (la segunda también en Madrid, 1635), todas ellas en colaboración con Tirso de Molina.

La atribución del entremés de *La Condesa* es del todo infundada.

Sus obras no dramáticas carecen de valor: no compuso más que versos de circunstancia.

Contribuyó con versos laudatorios a las siguientes obras:

Gutierre Marqués de Careaga, *Desengaño de fortuna*. Barcelona, 1611. (Una décima).

Diego de Agreda y Vargas, *Los más fieles amantes, Leucipe y Cletifonte*... Madrid, 1617. (Dos redondillas).

Cristóbal Pérez de Herrera, *Proverbios morales y consejos cristianos*... Madrid, 1618. (Dos quintillas).

Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*... Madrid, 1621. (Dos redondillas).

José Camerino, *Novelas amorosas*. Madrid, 1623. (Una décima).

Juan de Quiñones, *El Monte Vesubio, aora montaña de Soma*. Madrid, 1632. (Un soneto).

Luis Pacheco de Narváez, *Historia exemplar de las dos constantes mujeres españolas*. Madrid, 1635. (Dos décimas).

Escribió, además: Una composición consolando a una dama porque le sudaban las manos, hecha para el certamen de la fiesta de San Juan de Alfarache (4 de julio de 1606), que reproduce Hartzenbusch (B. A. E., XX, xxix).

Un soneto a la muerte de don Rodrigo Calderón (21 de octubre de 1621). Figura en un manuscrito que poseía Hartzenbusch. No sé que haya sido reproducido en ninguna parte.

Dos sonetos "Al Santo Cristo que se halló en Prete, ciudad del Palatinado inferior, quitado de la Cruz y hecho pedazos por los calvinistas, restaurado por los católicos". Figuran en un manuscrito de la Biblioteca del Real Palacio, en Madrid. Los reproduce Fernández-Guerra en *Alarcón*, págs. 350 y 502.

Décima en la muerte del Conde Villamediana (21 de agosto de 1622). Figura en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. La reproduce Emilio Cotarelo y Mori, *El Conde Villamediana* (Madrid, 1886), pág. 146.

Soneto al toro que mató el rey Felipe IV en las fiestas del 13 de octubre de 1631. Publicado en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (Madrid, 1632) de José Pellicer. Lo reproduce Fernández-Guerra en *Alarcón*, pág. 449. Hay otro al mismo asunto en el que colaboró (acaso con un solo verso), que copia Alfonso Reyes, *Capítulos de literatura española* (México, 1939), pág. 222.

El *Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad del Rey Filipo IIII hizo... a la celebración de los conciertos entre el serenissimo Carlos Estuardo, Principe de Inglaterra, y la serenissima Maria de Austria, Infanta de Castilla* (Madrid, 1623) se compone de 73 octavas, de las cuales es probable que ninguna sea de Alarcón. Según un manuscrito de la época (B. A. E., LII, pág. 592) se reparte la obra entre doce distintos poetas, entre los cuales figuran Mira de Amescua, Luis de Belmonte Bermúdez y los dos Vélez de Guevara. En la portada Alarcón no se da como autor: firma simplemente la dedicatoria.

Finalmente se sabe que Alarcón escribió un vejamen con motivo del doctorado de Brician Díez Cruzate en la Universidad de México, cuyo original, según Beristain (*Bibl. Hispanoamericana septentrional.* México, 1816-1821. I, pág. 37), poseía en 1816 el Padre Pichardo. Se ignora su paradero.

CAPITULO IV

Pág. 209. La composición de Pedro de Trejo que se cita fué publicada en la *Revista de literatura mexicana,* julio-septiembre de 1940, donde puede verse el artículo del malogrado Don Francisco Pérez Salazar, *Las obras y desventuras de Pedro de Trejo en la Nueva España del siglo XVI* y una reproducción facsimilar del *Cancionero general* de este poeta.

Pág. 211. La conferencia de Luis G. Urbina fué publicada en un folleto que lleva la fecha de 22 de noviembre de 1913. No creo que haya sido reproducida.

APENDICES

Documento 54

PODER DE DON JUAN DE ALARCON A DON DIEGO DE CASTROVERDE

Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Don Juan de Alarcon Residente en esta corte, otorgo y conozco que doy mi poder Cumplido y bastante qual de derecho en tal caso se requiere y mas puede y debe valer a Diego de Castroverde Residente en la Aud[iencia] de granada y a la persona o personas que sostituyere especialm[en]te para que por mi y en mi nombre pueda demandar Recaudar, recivir, haver y cobrar judicial o extrajudicialmente de juan de graxales Representante, y de sus bienes y de quien por el lo deba pagar quinientos Reales que en el caso dicho me Resta debiendo, por escriptura de obligacion de Contía De cien ducados que contra el dicho tengo, que passó y se otorgó ante Andres de Rivera scribano del Rey n[uest]ro señor y vecino de esta villa de m[adri]d su fecha en ella a diez y siete dias del mes de febrero Del año pasado de mill y seiscientos y diez y seis Con sumision y salario segun consta de la d[ic]ha obligacion en cuya vir[tu]d está sacada a mi pedim[en]to Requisitoria de exeencion por los dichos quinientos Reales, salarios y costas, la qual y la dicha obligacion, sera entregada con este poder y cobre quinientos Reales con todas las costas y salarios que se rrecrescieren hasta la Real paga— y de todo lo quel recibiere y cobrare se otorgue sus cartas de pago finiquito y costo y las demas necesarias, con Renunciacion de las leyes de la non numerata pecunia, no siendole paga ante escribano que della de feé y balgan y sean firmes, como si yo las otorgara y lo Reciviera presente siendo, y si fuere necesario contender en juicio

sobre la dicha cobranza, parecer ante qualesquier jueces y justicias y hacer con los dichos recaudos asi de ellos judicial o extrajudicialmente todos los pedimentos Requerimientos Protestos embargos exenciones Prisiones consentimientos de solturas ventas y Remates de bienes juramentos probanças y aberiguaciones y todo los demas autos y diligencias y Hasta la conclusion final y Real Cobranza del dicho principal salarios y costas que para todo ello y lo dello dependiente le doy el d[ic]ho mi poder bastante con libre y general administracion y d[ic]hos sostitutos y me obligo de le haver por bueno y firme, y lo que en su virtud se hiciere, so expresa obligacion que hago de mi persona y bienes havidos y por haver, so la qual le rreliebo y a sus sostitutos, en forma; en testimonio de lo qual otorgere esta carta ante el presente scribano y testigos en la villa de Madrid a veinte y cinco dias del mes de junio del mil y seiscientos y diez y nuebe años y lo firmo de su n[ombr]e el d[ic]ho otorgante a quien yo el presente scribano doy fee que conozco— testigos Juan Martinez y nicolas de Enar y hernando blas de Vega, estantes en esta corte— L[icencia]do Don Juan Ruiz de Alarcon [rubricado]— Ante mi Francisco de Barrio scribano d[erech]o R[e]q[isita]do.

Archivo de Protocolos de Madrid.—
Francisco de Barrios. 1619, folio 1034.

Debo a la gentileza de la Srita. Luisa Cuesta Gutiérrez, del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios de España, la transcripción del anterior documento.

A. C. L.

DOCUMENTOS RELATIVOS A ALARCON

1

México, domingo 9 de marzo de 1572. PARTIDA DE MATRIMONIO DE LOS PADRES DE ALARCON.

Libro 1º de matrimonios de españoles (1568-1574), fol. 59, 1ª partida. Archivo parroquial del Sagrario de la Catedral Metropolitana de México.

Descubierto por José María de Agreda y Sánchez y comunicado a Fernández-Guerra, según carta que posee Don Artemio de Valle Arizpe, el 27 de enero de 1877. Publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (España), febrero de 1903.

2

México, 1598. REGISTRO DE LOS TRES CURSOS DE CANONES QUE HIZO ALARCON EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO DE JUNIO 1596 A 8 DE AGOSTO 1598.

Cursos de todas Facultades desde el año de 1597 hasta el de 1603. En la letra J. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto por Rangel. *Los estudios universitarios de Alarcón*, pág. 2. Inédito.

3

México, 5 de mayo de 1599. PRUEBA TESTIMONIAL DE QUE ALARCON HIZO EL CUARTO CURSO DE CANONES EN PRIMA Y DECRETO EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Libro de cursos de todas las Facultades (1597-1603). Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel. *Los estudios universitarios de Alarcón*, pág. 7.

4

México, 11 de abril de 1600. PRUEBA TESTIMONIAL DE QUE ALARCON LEYO DIEZ LECCIONES PARA EL GRADO DE BACHILLER EN CANONES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Libro de cursos de todas las Facultades (1697-1603). Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel. *Los estudios universitarios de Alarcón*, pág. 7.

5

México, 15 de abril de 1600. PRUEBA TESTIMONIAL DE QUE ALARCON ASISTIO CINCO MESES Y VEINTISIETE DIAS AL 5º CURSO DE CANONES EN PRIMA E INSTITUTA EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Libro de cursos de todas las Facultades (1597-1603). Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel. *Los estudios universitarios de Alarcón*, pág. 8.

6

Salamanca, 18 de octubre de 1600. MATRICULA DE ALARCON AL 5º CURSO DE CANONES EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Libro de Matrícula de 1599 a 1600. Folio 65. Archivo de la Universidad de Salamanca.

Descubierto y publicado por B. de los Ríos de Lampérez, *Del Siglo de oro*, pág. 127.

7

Salamanca, 25 de octubre de 1600. REGISTRO DEL BACHILLERATO EN CANONES DE ALARCON EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Libro de bachilleramientos de todas las Facultades (de 22 de abril 1598 a 1605). Archivo de la Universidad de Salamanca. Folio 68.

Comunicado en 1861 por el Secretario de la Universidad Literaria de Salamanca a Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, pág. 513.

8

Salamanca, 25 de octubre de 1600. MATRICULA DE ALARCON EN LA FACULTAD DE LEYES DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Libro de matrícula de 24 de noviembre de 1599 a 29 de agosto de 1600. Folio 100. Archivo de la Universidad de Salamanca.

Comunicado en 1861 por el Secretario de la Universidad de Salamanca a Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, pág. 513.

9

Sevilla, 3 de septiembre de 1602. LIQUIDACION DE LAS PENSIONES QUE RECIBIO ALARCON EN 1601 Y 1602 POR CUENTA DEL PATRONATO RUIZ DE MONTOYA PARA SEGUIR SUS ESTUDIOS EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Pedro del Carpio, Escribano Público. Archivo de Protocolos de Sevilla, oficio 4º, libro 2º de 1602, folio 120 vuelto.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, págs. 5-6.

10

Salamanca, 3 de diciembre de 1602. REGISTRO DEL BACHILLERATO EN LEYES DE ALARCON EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Libro de bachilleramientos de todas las Facultades (de 22 de abril de 1598 a 1605), folio 164. Archivo de la Universidad de Salamanca.

Comunicado en 1861 por el Secretario de la Universidad Literaria de Salamanca a Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, págs. 513-14.

11

Salamanca, 24 de octubre de 1604. INSCRIPCION DE ALARCON ENTRE LOS ALUMNOS DE LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Libro de matrícula. Archivo de la Universidad de Salamanca.

Comunicado en 1861 por el Secretario de la Universidad Literaria de Salamanca a Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, pág. 22.

12

Salamanca, 29 de julio de 1606. CERTIFICACION DE QUE ALARCON HIZO EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA SUS BACHILLERATOS EN CANONES Y EN LEYES.

Grados de doctores y licenciados en leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor La-

bastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (México, 1862. Tomo IX, págs. 190-91).

13

Sevilla, 18 de mayo de 1607. PODER QUE DIO ALARCON A DIEGO LOPEZ PARA RECIBIR UN LEGADO QUE LE HIZO ALVARO RODRIGUEZ DE FIGUEROA, VECINO QUE FUE DE JEREZ DE LA FRONTERA.

Escribano Juan Luis de Santa María. Archivo de Protocolos de Sevilla, oficio 7º, libro 1º de 1607, folio 1075.

Descubierto y publicado parcialmente por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 7.

14

Sevilla, 25 de mayo de 1607. SOLICITUD DE ALARCON PARA QUE SE RECIBA LA INFORMACION NECESARIA PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84/12, Nº 65.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, págs. 10-11.

15

Sevilla, 25 de mayo de 1607. TESTIMONIO DE PEDRO BRAVO DE LAGUNA EN LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84/12, Nº 65.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, págs. 11-12.

16

Sevilla, 25 de mayo de 1607. TESTIMONIO DE JUAN DE LA TORRE AYALA EN LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84 12, Nº 65.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, págs. 12-13.

17

Sevilla, 25 de mayo de 1607. TESTIMONIO DEL DOCTOR DON FRANCISCO DURAN, VECINO DE LA CIUDAD DE PUEBLA DE LOS ANGELES (MEXICO) ESTANTE EN SEVILLA, EN LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84/12, Nº 65.

Descubierto por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 13. Inédito.

18

Sevilla, 25 de mayo de 1607. INFORMACION DE ALARCON RESPECTO A QUE NO HABIA CONTRAIDO MATRIMONIO EN ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84/12, Nº 65.

Descubierto por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 13. Inédito.

19

Sevilla, 29 de mayo de 1607. PODER QUE DIO ALARCON A GUILLERMO FRECHEL PARA PEDIR A LOS HEREDEROS DE ALVARO RODRIGUEZ DE FIGUEROA UN LEGADO DE CUATROCIENTOS REALES QUE ESTE LE HIZO.

Escribano Juan Luis de Santa María. Archivo de Protocolos de Sevilla, oficio 7º, libro 1º de 1607, folio 1190.

Descubierto y publicado parcialmente por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, págs. 7-8.

20

Sevilla, 7 de junio de 1607. NOMBRAMIENTO DE ALARCON PARA QUE, COMO CRIADO DE FRAY PEDRO GODINEZ MALDONADO, OBISPO DE NUEVA CACERES EN FILIPINAS, PUEDA ESTE LLEVARLO A LAS INDIAS.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84/12, Nº 65.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 9.

21

Sevilla, 10 de junio de 1607. SOLICITUD DE ALARCON PARA TRASLADARSE A LA NUEVA ESPAÑA COMO CRIADO DEL OBISPO GODINEZ MALDONADO.

Archivo general de Indias (Sevilla). Signatura: 43, 6, 84/12, Nº 65.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, págs. 8-9.

22

Sevilla, abril de 1608. PODER QUE DIO ALARCON A MELCHOR DE HERRERA PARA QUE TRAMITE LA LICENCIA NECESARIA PARA PASAR A LA NUEVA ESPAÑA CON TRES CRIADOS.

Escribano Juan Luis de Santa María. Archivo de Protocolos de Sevilla, oficio 7º, libro 1º de 1608, folio 1045.

Descubierto y publicado parcialmente por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 15.

23

Sevilla, 12 de abril de 1608. SOLICITUD DE ALARCON PARA QUE SE LE RECIBA LA INFORMACION NECESARIA PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Indiferente general: pasajeros a Nueva España, Filipinas e Islas de Barlovento. Signatura: 148, 7, 25.

Descubierto y publicado por D. Schons, *Apuntes y documentos*, págs. 56-57.

24

Sevilla 12 de abril de 1608. TESTIMONIO DEL LICENCIADO TOMAS DE BALVERDE EN LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Indiferente general: pasajeros a Nueva España, Filipinas e Islas de Barlovento. Signatura: 148, 7, 25.

Descubierto y publicado por D. Schons, *Apuntes y documentos*, págs. 57-58.

25

Sevilla, 12 de abril de 1608. TESTIMONIO DE LORENZO DE LA PEÑA ESCALANTE EN LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Indiferente general: pasajeros a Nueva España, Filipinas e Islas de Barlovento. Signatura: 148, 7, 25.

Descubierto publicado parcialmente por D. Schons, *Apuntes y Documentos*, pág. 58.

26

Sevilla, 12 de abril de 1608. TESTIMONIO DE FERNANDO DE CASTRO ESPINOSA EN LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Indiferente general: pasajeros a Nueva España, Filipinas e Islas de Barlovento. Signatura: 148, 7, 25.

Descubierto publicado parcialmente por D. Schons, *Apuntes y documentos*, págs. 58-59.

27

Sevilla, 12 de abril de 1608. AUTO RELATIVO A LA INFORMACION OFRECIDA POR ALARCON PARA PODER VOLVER A NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Indiferente general: pasajeros a Nueva España, Filipinas e Islas de Barlovento. Signatura: 148, 7, 25.

Descubierto y publicado parcialmente por D. Schons, *Apuntes y documentos*, pág. 59.

28

Sevilla, 13 de mayo de 1608. LICENCIA PARA QUE ALARCON VUELVA A NUEVA ESPAÑA CON DOS CRIADOS.

Archivo general de Indias (Sevilla). Indiferente general: pasajeros a Nueva España, Filipinas e Islas de Barlovento. Signatura: 148, 7, 25.

Descubierto y publicado por D. Schons, *Apuntes y documentos*, pág. 59.

29

Sevilla, 3 de junio de 1608. ASIENTO DEL PASAJE DE ALARCON PARA NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Libro de asientos de pasajeros de 1607 a 1608. Signatura: 45, 1, 4/20, folio 277.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 16.

30

Sevilla, 6 de junio de 1608. ASIENTO DEL PASAJE DE LORENZO DE MORALES, SECRETARIO Y CRIADO DE ALARCON, PARA NUEVA ESPAÑA.

Archivo general de Indias (Sevilla). Libro de asientos de pasajeros de 1607 a 1608. Signatura: 45, 1, 4/20, folio 282.

Descubierto y publicado por Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, pág. 16.

31

México, 5 de febrero de 1609. SOLICITUDES DE ALARCON PARA REPETIR EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO PARA LA LICENCIATURA EN LEYES Y PARA QUE SE LE SEÑALE LOCAL, Y ACUERDOS RELATIVOS.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (México, 1862. Tomo IX, pág. 190).

32

México, 8 de febrero de 1609. REPETICION DE ALARCON PARA LA LICENCIATURA EN LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. La parte en español se publicó en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (México, 1862. Tomo IX, pág. 191) y el documento completo por F-G. en *Alarcón*, págs. 515-516.

33

México, 11 y 12 de febrero de 1609. SOLICITA ALARCON SE LE TENGA POR PRESENTADO PARA EL GRADO DE LICENCIADO EN LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO; DEPOSITO DE PROPINAS Y EDICTOS DE ANTIGÜEDAD.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, págs. 191-193).

34

México, 18 de febrero de 1609. INFORMACION QUE PARA EL GRADO DE LICENCIADO EN LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO RINDE HERNANDO DE CASTRO ESPINOSA SOBRE ALARCON.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, págs. 193).

35

México, 18 de febrero de 1609. INFORMACION QUE PARA EL GRADO DE ALARCON DE LICENCIADO EN LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO RINDE BRICIAN DIEZ CRUZATE.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, pág. 193).

36

México, 18 de febrero de 1609. ACUSA ALARCON REBELDIA POR HABERSE CUMPLIDO LOS EDICTOS DE ANTIGÜEDAD PARA LA LICENCIATURA EN LEYES, Y ACUERDO RESPECTIVO.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España). y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, págs. 193-194).

37

México, 19 de febrero de 1609. ASIGNACION DE PUNTOS A ALARCON PARA LA LICENCIATURA EN LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, págs. 194-195).

38

México, 20 de febrero de 1609. ACTA DEL EXAMEN DE ALARCON PARA LA LICENCIATURA EN LEYES EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, págs. 195-196).

39

México, 21 de febrero de 1609. GRADUACION DE ALARCON COMO LICENCIADO EN LEYES DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Grados de doctores y licenciados en Leyes desde el año de 1570 hasta el de 1689. Tomo I. Archivo de la Universidad de México.

Comunicado en 1861 por Arango y Escandón, Secretario de la Academia Mexicana, a la Real Academia de la Historia (España), y por Monseñor Labastida, Arzobispo de México, a Fernández-Guerra, por conducto del Arzobispo de Burgos. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* (México, 1862. Tomo IX, pág. 196).

40

México, 12 de marzo de 1609. CLAUSTRO PLENO DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO EN QUE SE ACORDO FAVORABLEMENTE LA SOLICITUD DE ALARCON PARA RECIBIR SIN POMPA EL GRADO DE DOCTOR EN LEYES.

Libro de claustros del 12 de marzo de 1609 al 29 de noviembre de 1621. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas,* págs. 6-9.

41

México, 11 de marzo de 1611. TESTIMONIO DE ALARCON COMO ABOGADO DE LA REAL AUDIENCIA DE MEXICO SOBRE UNA TRANSACCION AFECTANDO LOS BIENES DE LA MENOR MARIA ESPINO.

Protocolo de José de Araoz. 1604-1612. Archivo de Notarías de México.

Descubierto por Manuel Toussaint y Francisco Pérez de Salazar. Publicado por éste en *Revista de literatura mexicana*. México, julio-septiembre, 1940, pág. 155.

42

México, 21 de febrero de 1613. PODER QUE DIO PEDRO RUIZ DE ALARCON A SU HERMANO JUAN PARA PLEITOS Y COBRANZAS Y ESPECIALMENTE PARA QUE PIDA AL REY LE HAGA MERCED POR SUS SERVICIOS Y MERITOS.

Archivo general de Indias (Sevilla). Audiencia de México: informaciones de oficio y partes del distrito de dicha Audiencia. Signatura: 60, 1, 14.

Descubierto y publicado por D. Schons, *Apuntes y documentos*, págs. 71-73.

43

México, 9 de mayo de 1613. SOLICITUD DE ALARCON PARA TOMAR PARTE EN LAS OPOSICIONES PARA LA CATEDRA DE INSTITUTA EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Provisión de cátedras de Leyes a partir de 1577. Proceso para proveer la de Instituta. 1613, foja 9. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas*, pág. 23.

44

México, 10 de mayo de 1613. SOLICITUD DE ALARCON PARA QUE LOS VOTANTES EN LAS OPOSICIONES DE LA CATEDRA DE INSTITUTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO VOTEN CON DOS CEDULAS.

Provisiones de cátedras de Leyes a partir de 1577. Proceso para proveer la de Instituta. 1613, foja 10. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas*, págs. 23-24.

45

México, 12 de mayo de 1613. ASIGNACION DE PUNTOS A ALARCON COMO OPOSITOR A LA CATEDRA DE INSTITUTA EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Provisiones de cátedras de Leyes a partir de 1577. Proceso para proveer la de Instituta. 1613, foja 16. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas*, págs. 42-43.

46

México, 17 de mayo de 1613. APELACION DE ALARCON AL SER NOTIFICADO QUE SE VAN A COMPUTAR LOS VOTOS EN LA OPOSICION DE LA CATEDRA DE INSTITUTA ANTES DE JUZGAR SOBRE LA INHABILIDAD DE LOS OPOSITORES.

Provisiones de cátedras de Leyes a partir de 1577. Proceso para proveer la de Instituta. 1613, foja 22. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas*, pág. 44.

47

México, 17 de mayo de 1613. SOLICITUD DE ALARCON PARA QUE SE DECLARE INHABILES A SUS OPOSITORES EN LA CATEDRA DE INSTITUTA EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Provisiones de cátedras de Leyes a partir de 1577. Proceso para proveer la de Instituta. 1613, foja 29. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas*, pág. 47.

48

México, 20 de mayo de 1613. PODER QUE OTORGA ALARCON A PEDRO FRANCO Y DIEGO DE VILLAGRAN PARA SEGUIR EL PROCESO ABIERTO CON MOTIVO DE LAS OPOSICIONES A LA CATEDRA DE INSTITUTA EN LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Provisiones de cátedras de Leyes a partir de 1577. Proceso para proveer la de Instituta. 1613, foja 29. Archivo de la Universidad de México.

Descubierto y publicado por Rangel, *Noticias biográficas*, pág. 47.

49

México, 24 de abril de 1614. PODER QUE OTORGA PEDRO RUIZ DE ALARCON A SU HERMANO JUAN, RESIDENTE EN ESPAÑA, PARA QUE TOME EN SU NOMBRE DOS MIL PESOS DE ORO COMUN.

Protocolo de Juan Pérez de Ribera. 1604. Archivo de Notarías de México.

Descubierto y publicado por Francisco Pérez de Salazar en *Revista de literatura mexicana*. México, julio-septiembre, 1940, págs. 160-162.

50

Madrid, 25 de enero de 1615. CARTA DE PAGO DE ALARCON POR DOCE MIL REALES QUE ENVIO DE MEXICO SU HERMANO PEDRO PARA EL LICENCIADO LORENZO AUÑON.

Archivo de Protocolos de Madrid. Diego de San Martín, 1615.

Descubierto por Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, pág. 465. Inédito.

51

México, 6 de noviembre de 1615. CARTA DE PAGO DE ALARCON EN FAVOR DEL LICENCIADO LORENZO AUÑON, RACIONERO DE LA IGLESIA DE SEVILLA.

Archivo de Protocolos de Madrid. Andrés Calvo, 1615, folio 1297.

Descubierto por Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, pág. 465. Inédito.

52

Madrid, 17 de julio de 1616. ESCRITURA POR LA QUE JUAN DE GRAJALES, EMPRESARIO DE TEATROS, SE OBLIGA A PAGAR A ALARCON UN MIL REALES.

Archivo de protocolos de Madrid. Andrés de Ribera. 1616.

Se menciona en el documento Nº 54, descubierto por Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, pág. 465. Inédito.

53

Madrid, 5 de marzo de 1619. PODER QUE DIO ALARCON AL LICENCIADO LORENZO AUÑON PARA COBRAR TODO LO QUE SE LE DEBIERE.

Archivo de protocolos de Madrid. Andrés Calvo, folio 391.

Descubierto por Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, pág. 465. Inédito.

54

Madrid, 25 de junio de 1619. PODER QUE DIO ALARCON A DIEGO DE CASTROVERDE, RESIDENTE EN GRANADA, PARA COBRAR A JUAN DE GRAJALES, EMPRESARIO DE TEATROS, UN SALDO DE 500 REALES QUE LE DEBIA DESDE 1616.

Archivo de protocolos de Madrid. Fco. de Barrios, 1619, fol. 1034.

Descubierto por Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, pág. 465, quien da por error el año de 1633. Se publica aquí por primera vez: *Apéndice I.*

55

Madrid, 1º de julio de 1625. INFORME DEL CONSEJO DE INDIAS ACERCA DE LOS MERITOS DE ALARCON.

Archivo general de Indias (Sevilla). No se conoce signatura.

Copiado por Antonio Sánchez Mogel para Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, págs. 522-523.

56

Madrid, 17 de junio de 1626. NOMBRAMIENTO DE RELATOR INTERINO DEL CONSEJO DE INDIAS EN FAVOR DE ALARCON, CON DERECHO A LA PRIMERA VACANTE.

Archivo general de Indias (Sevilla). No se conoce signatura.

Copiado por Antonio Sánchez Mogel para Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, págs. 523-524.

57

Madrid, 7 de enero de 1633. PAGOS HECHOS A ALARCON POR GAJES DE SU OFICIO A PARTIR DEL 1º DE JULIO DE 1628.

Archivo general de Indias (Sevilla). No se conoce signatura.

Copiado por Antonio Sánchez Mogel para Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, pág. 525.

58

Madrid, 13 de junio de 1633. NOMBRAMIENTO DE RELATOR PROPIETARIO DEL CONSEJO DE INDIAS A FAVOR DE ALARCON.

Archivo general de Indias (Sevilla). No se conoce signatura.

Copiado por Antonio Sánchez Mogel para Fernández-Guerra y publicado por éste en *Alarcón*, págs. 524-525.

59

Madrid, 2 de marzo de 1635. MEMORIAL DE SUS SERVICIOS QUE PRESENTO ALARCON AL SOLICITAR UNA PLAZA EN UNA DE LAS AUDIENCIAS DE INDIAS.

Archivo general de Indias (Sevilla). Audiencia de México, peticiones y memoriales de personas seculares. Signatura: 60, 2, 11.

Descubierto y publicado por D. Schons, *Apuntes y documentos*, págs. 84-85.

60

Madrid, 1º de agosto de 1639. TESTAMENTO DE ALARCON.

Protocolo de Lucas del Pozo, 1627 a 1653. No se sabe a que archivo notarial haya ido a parar.

Descubierto por Cristóbal Pérez Pastor; publicado por Jacinto Octavio Picón en el Lunes de "El Imparcial", 27 de febrero de 1899.

61

Madrid, 4 de agosto de 1639. PARTIDA DE FALLECIMIENTO DE ALARCON.

Parroquia de San Sebastián (Madrid). Libro 8º de difuntos, folio 349 vuelto.

Obtenida y publicada por Hartzenbusch, *Comedias de Alarcón* (B. A. E., XX), pág. xxx.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

I. OBRAS DE ALARCON

PARTE PRIMERA DE LAS COMEDIAS DE DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN y Mendoça, Relator del Real Consejo de las Indias, por su Magestad. DIRIGIDAS AL EXCELENTISIMO *señor don Ramiro Felipe de Guzmán, señor de la Casa de Guzmán, etc.* CON PRIVILEGIO. En Madrid, por Juan Gonçalez. Año M. DC. XXVIII. *A costa de Alonso Pérez, Librero del Rey nuestro S.*

A la vuelta: "Títulos de las comedias que contiene este libro: *Los fauores del mundo,* (folio 1, signatura A); *La industria y la suerte,* (25 v., al dorso de la D); *Las paredes oyen,* (47, tercer blanco de la signatura F); *El Semejante a sí mismo,* (68, I 4); *La cueua de Salamanca,* (90, M 2); *Mudarse por mejorarse,* (113, P); *Todo es ventura,* (136, cuarto blanco de la R). *El desdichado en fingir,* (158, segundo blanco de la V).

"Suma del privilegio": refrendada por Pedro de Contreras, a 16 de Marzo de 1622; *"Suma de la tassa"*, 24 de Julio de 1628; *"Fee de erratas"*, 22 de Julio de 1628; *"Aprouacion del Maestro Espinel"*, Madrid 1º de Marzo de 1622; *"Licencia del ordinario"*, Doctor Diego Vela, 14 de Febrero de 1622. *"Aprouacion del Doctor Mira de Amescua"*, 29 de Enero de 1622; Dedicatoria *"Al Excelentissimo Señor don Ramiro Felipe de Guzmán, señor de la Casa de Guzmán, Duque de Medina de las Torres"*; *"El autor al vulgo"*.

Ocupan las comedias desde el folio 1 al 179; el cual es la primera hoja sin signatura después de la Z 2. El que se contaría folio 180, muestra sólo el colofón: "EN MADRID. Por Juan Gonçalez. Año de 1628". 1 vol., 4º, con 4 hojas de portada y principios, y 180 de texto, inclusa la del colofón.

PARTE SEGUNDA DE LAS COMEDIAS DEL LICENCIADO DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN y Mendoça, Relator del Consejo de las Indias. DIRIGIDAS AL EXCELENTISIMO *señor don Ramiro Felipe de Guzmán, señor de la Casa de Guzmán, Duque de Medina de las Torres Ec.* Año *(viñeta)* 1634. CON LICENCIA. En Barcelona, por Sebastián de Cormellas, al Call.

"Aprobación y censura del Padre Fray Chrisostomo Bonamich de la orden de Predicadores, Maestro en santa Theología, Calificador del Santo

de la Inquisición", suscrita en Barcelona a 2 de Abril de 1633; Licencia del Vicario general, don Ramon de Santmenat, 9 de Abril; aprouacion y censura", "dada en San Agustin oy 14 de abril de 1633, por Fr. Agustin Osorio; Licencia del Abad de Santa Culgat y Canciller del Principado, D. Francisco de Erril, 21 de Abril; "Dirección", "Prohemio"; "Al lector".

Los títulos de las comedias que contiene son los siguientes: *Los empeños de un engaño,* (folio 1, signatura A); *El dueño de las Estrellas,* (23, D. Acaba en el 43; el 44 en blanco); *La amistad castigada,* (45, G); *La manganilla de Melilla,* (67, K); *Ganar amigos,* (111, Q); *La verdad sospechosa,* (89, N); *El anticristo,* (133, T. Concluye en el 155; en blanco el 156); *El Texedor de Segovia,* (157, Y); *Los pechos priuilegiados,* (203, Ee); *La prueua de las promesas,* (181, Bb); *La crueldad por el honor,* (225, Hh); *Examen de maridos",* (247, Ll; y finaliza en el 269).

Todas las comedias principian en folio impar y terminan en par, a fin de venderlas sueltas.

Cuatro hojas ocupan la portada y preliminares, sin más signatura que la de 2. Llenan 270 las comedias, con la signaturas A, A2, A3, A4; hasta la Nn 4; y queda en blanco al fin del libro otra hoja. 1 vol., 4º.

Comedias. Selección con prólogo y notas de Manuel Bernardino García Suelto. Madrid, 1826. *(Colección general de comedias escogidas).*

La verdad sospechosa; Ganar amigos; Las paredes oyen; El tejedor de Segovia, primera y segunda partes. En el tomo IV del *Tesoro del teatro español,* de Eugenio de Ochoa. París, 1838 *(Colección de los Mejores Autores Españoles,* XIII).

Se ha reimpreso una o más veces.

Comedias... Colección hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid, 1825. 1 vol., XLVIII + 553 págs. (BAE, XX). Reimpresiones, sin variación, bajo fechas diversas, a veces con mero cambio de portada.

Es la edición más completa: contiene las veinte comedias de las *Partes* de 1628 y 1634, y además *La culpa busca la pena, No hay mal que por bien no venga, Quién engaña más a quién, Quien mal anda en mal acaba, Siempre ayuda la verdad, El tejedor de Segovia,* primera parte, y *Hazañas del Marqués de Cañete.* Estudio y notas de Hartzenbusch y estudios u opiniones de Corneille, Voltaire, Fabio Franchi, Pedro Francisco Lanini y Sagredo, Francisco Martínez de la Rosa, Alberto Lista, Philarète Chasles, Ramón de Mesonero Romanos, Antonio Gil y Zárate, Manuel Bernardino García Suelto, etc.

La verdad sospechosa; Las paredes oyen (con cinco ilustraciones). *Colección selecta del antiguo teatro español,* publicada por *El Eco Hispanoamericano,* 1 vol. París, 1854.

Comedias escogidas de... Edición de la Real Academia Española. Imprenta Nacional. Madrid, 1867. 3 vols., XXXIV-460, 520 y 509 págs. Con un estudio y juicios sobre cada comedia de Isaac Núñez de Arenas.

TOMO II — *Los pechos privilegiados, No hay mal que por bien no venga, Ganar amigos.*

TOMO II — *Mudarse por mejorarse, Los favores del mundo, Las paredes oyen.*

TOMO III — *El tejedor de Segovia, El examen de maridos, La verdad sospechosa.*

Teatro selecto. Con biografía escrita por Manuel González Llana. 1 vol. Madrid, 1868 (*Biblioteca escogida,* tomo 5º).

La verdad sospechosa, El examen de maridos y *Las paredes oyen,* en el Tomo II de la edición del *Alarcón* de Fernández-Guerra hecha en México (Imp. de Ignacio Escalante y Cía., 1872), págs. 239-634.

Obras escogidas. Biblioteca Nacional Económica. Imp. de la Bibl. Nac. Ec. Madrid, 1874. 1 vol., III-291 págs.

Lleva una pequeña introducción anónima y contiene: *La verdad sospechosa, Las paredes oyen* y *Los pechos privilegiados.*

La verdad sospechosa; Mudarse por mejorarse. Librería y casa editorial Hernando. Madrid. 1927. 1 vol., 205 págs. (BIBLIOTECA UNIVERSAL, Tomo XXXIII).

La primera impresión es de 1877.

Teatro de... Con un estudio crítico y apuntes sobre cada comedia por [Leopoldo] García-Ramón. Librería de Garnier Hnos. París, 1884. 2 vols., XIV-547 y 543 págs.

TOMO I — *La verdad sospechosa, Los favores del mundo, Mudarse por mejorarse, El examen de maridos, Los pechos privilegiados.*

TOMO II — *El tejedor de Segovia, Las paredes oyen, Ganar amigos, El desdichado en fingir, La prueba de las promesas.*

Comedias escogidas de... BIBLIOTECA CLÁSICA ESPAÑOLA. Barcelona, 1886-87. 2 vols., 290 y 274 págs.

TOMO I — *Los favores del mundo, Mudarse por mejorarse, La verdad sospechosa.*

TOMO II — *Ganar amigos, Examen de maridos, Los pechos privilegiados.*

Teatro: La verdad sospechosa, Los pechos privilegiados, Ganar Amigos. Editorial Prometeo. Valencia, S. A. 1 vol., 229 págs.

Teatro. Edición, prólogo y notas de Alfonso Reyes. Clásicos Castellanos. Ediciones de "La Lectura". Madrid, 1918. 1 Vol. LII-272 págs.

Con un importante estudio de Alfonso Reyes. En los apéndices va una lista de documentos sobre Alarcón, testamento, bibliografía, cronología y representaciones de las comedias, y catálogo de obras no teatrales. Contiene: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*. Nuevas ediciones: Madrid, 1923, 1928 y 1937.

La verdad sospechosa, con el título de *El mentiroso* en la *Parte veinte y dos de las Comedias del Fénix de España Lope de Vega*... Zaragoza, 1630 (distinta de la Parte XXII de Madrid, 1635).

La verdad sospechosa. Comedia en tres actos de ... Édition précédée d'une notice biographique et littéraire et accompagnée de notes, de variantes et des imitations de Pierre Corneille per Ed. Barry, Professeur au Lycée de Tarbes. Deuxième édition, revue et corrigée. Garnier Frères, Libraires-Editeurs. París, 1904. 1 vol., XXXIV-190 págs. (COLLECTION E. MÉRIMÉE).

La primera edición es de 1897.

La verdad sospechosa por... Teatro clásico. Biblioteca económica en cuatro tomos. Juan Molíns. Barcelona, 1907.

En el Vol. II, págs. 273-410.

La verdad sospechosa. Notas preliminares de Julio Jiménez Rueda. Portada de Antonio Cortés. México, 1917. 1 vol., XI-98 págs. (CULTURA, Tomo IV, Nº 2).

La edición está hecha sobre la de Ed. Barry.

La verdad sospechosa. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Adalbert Hämel, Professor an der Universität Würzburg. Max Hueber. Munich, 1924. 1 vol., 86 págs. (ROMANISCHE BÜCHEREI, Nr. 2).

Con una interesante introducción. Sigue la edición de 1634, anotando las principales variantes de la de 1630, según ya lo había hecho Alfonso Reyes en su edición de "La Lectura".

La verdad sospechosa. Editora Internacional. Madrid-Berlín-Buenos Aires, 1924. 1 vol., 165 págs. (Colección TEATRO ESPAÑOL).

La verdad sospechosa de... Edited with introduction, notes, and vocabulary by Arthur L. Owen, Professor of Spanish, University of Kansas. D. C. Heath and Co. Boston-New York, 1928. 1 vol., XXX-177 págs. (HEATH'S MODERN LANGUAGE SERIES).

La verdad sospechosa. Prólogo de Agustín del Saz. Cía. Ibero-Americana de Publicaciones. Madrid [1929]. 1 vol., XI-193 págs.

(Bibliotecas populares CERVANTES: *Las cien mejores obras de la literatura española*, Vol. 56).

Con una reproducción del retrato de Alarcón en Taxco.

La verdad sospechosa. Biblioteca Dramática del Palacio de Bellas Artes. México, 1934. 1 vol., XXVI-135 págs. Con una advertencia de Antonio Castro Leal y una nota preliminar, no firmada, de Julio Jiménez Rueda.

Con una reproducción del retrato de Alarcón en Taxco.

La verdad sospechosa. Texte espagnol publié avec une introduction at des notes explicatives par Maurice Dumont, Professeur a l'Athénée Royal de Forest (Bruxelles). Librairie A. Hatier. París, 1936. 1 vol., 128 págs. (LES CLASSIQUES POUR TOUS, Nº 551).

La verdad sospechosa. Comedia. Texto íntegro, de acuerdo con el original. Buenos Aires, 1939. 1 vol., 191 págs. (BIBLIOTECA MUNDIAL SOPENA).

La verdad sospechosa. Comedia en 3 actos. Editorial Araujo. Buenos Aires [1939]. 1 vol., 117 págs. (Colección PROGRAMA).

La verdad sospechosa. Selección, estudio y notas por Eduardo Juliá Martínez. Editorial Ebro, S. L. Zaragoza, 1939. 1 vol., 133 págs. (BIBLIOTECA CLÁSICA EBRO).

La verdad sospechosa. Edición al cuidado de Pedro Henríquez Ureña y de Jorge Bogliano. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1939. 1 vol., 138 págs.

Con una interesante introducción de Henríquez Ureña.

No ay mal qve por bien no venga, comedia famosa de ... en el *Laurel de Comedias. Qvarta parte de diferentes avtores.* Año 1653. En Madrid.

Es la cuarta de la colección.

Don Domingo de Don Blas, en la *Sexta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España.* En Zaragoça, año 1653.

Es la undécima de la colección.

Comedia famosa. No ay mal, que por bien no venga, Don Domingo de Don Blas. Madrid, 1736.

Hay reimpresión de 1746.

Comedia famosa No hay mal que por bien no venga, Don Domingo de Don Blas. Imprenta de José y Tomás de Orga. Valencia, 1777. 32 págs.

No hay mal que por bien no venga (Don Domingo de Don Blas). Comedia famosa de ... Publícala Adolfo Bonilla y San Martín. Ruiz Hermanos, Editores. Madrid, 1916. 1 vol., XXXVIII-194 págs. (CLÁSICOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, II).

Con un interesante prólogo de Bonilla y San Martín y una reproducción del retrato de Alarcón en Taxco.

No hay mal que por bien no venga en *Cuatro comedias* edited with notes and vocabulary by John Hill and Mabel Margaret Harlan, Indiana University. W. W. Norton & Co. Inc. New York, 1941. 1 vol., VIII-699 págs.

Es la segunda de la colección (págs. 181-323) y lleva una interesante introducción y abundantes notas. Sigue el texto del *Laurel de comedias,* con correcciones de la edición de Valencia de 1777 y algunas de la de Zaragoza (1653).

Las paredes oyen por... Edited with introduction and notes by Caroline B. Bourland, Ph. D., Professor of Spanish in Smith College. Henry Holt and Co. New York, 1914. 1 vol., XXX-189 págs.

Hay reimpresión de 1931.

Las paredes oyen. Editora Internacional. Madrid-Berlín-Buenos Aires, 1924. 1 vol., 171 págs. (Colección TEATRO ESPAÑOL).

Las paredes oyen. Edición conmemorativa del III centenario de la muerte del autor. Biblioteca del Estudiante Universitario. Universidad Nacional Autónoma. México, 1939. 1 vol., V-177 págs.

Las paredes oyen por... With Introduction, Notes and Vocabulary by Peter A. Ortiz, Ph. D. Editorial Séneca. México, S. A. [1942]. 1 vol., XLVII-195 págs.

Comedia famosa. El texedor de Segovia... Segunda parte. Barcelona, 1771. 16 hojas. S. f. (imprenta de Thomas Piferrer). (Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires).

El texedor de Segovia. Segunda parte. Pamplona, 1778. 29 págs.

Los pechos privilegiados. La edición ha sido preparada por Alfonso Reyes. Madrid, 1919. 1 vol., 157 págs. (COLECCIÓN UNIVERSAL de Calpe. Nos. 55 y 56).

Con una interesante introducción de Alfonso Reyes.

Los pechos privilegiados. Estudio preliminar de Julio Jiménez Rueda. Biblioteca del Estudiante Universitario. Universidad Nacional Autónoma. México, 1939. 1 vol., XVIII-155 págs.

Ganar perdiendo (es *Los favores del mundo*). Edición suelta según Hartzenbusch, del siglo XVII o del XVIII.

Los favores del mundo. Edición cotejada con el texto original de 1628, con prólogo y notas de Pedro Henríquez Ureña. México, 1922. 1 vol., 141 págs. (CULTURA, Tomo XIV, Nº 4).

Transcribe al principio fragmentos críticos de Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo.

Comedia famosa La prueba de las promesas. Impresa a costa de Doña Teresa de Guzmán. Madrid, s. a. (siglo XVIII).

Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Comedia famosa de "La prueba de las promesas" de... Edited with introduction, notes, and vocabulary by Frank Otis Reed, Professor of Spanish, and Frances Eberling, Instructor in Spanish, University of Arizona. Alfred A. Knopf. New York, 1928. 1 vol., XIX-155 págs. (THE BORZOI SPANISH TEXTS).

Quien mal anda en mal acaba, comedia. Sevilla, S. a. (Siglo XVII) (suelta). Es posible que haya existido otra edición suelta con el título de *Los dos locos amantes* (véase HARTZENBUSCH).

Quien mal anda en mal acaba. Imprenta de Francisco de Leefdael. Sevilla, s. a. (siglo XVIII).

Dar con la misma flor. Comedia famosa de Don Juan de Alarcón y Mendoza (es *Quién engaña a quién*). S. l. ni a. (primera mitad del siglo XVII). 4 hojas + 16 págs. (descrita por A. L. Stiefel en la *Zeitschrift für romanische Philologie,* de Halle, 1906, XXX, 553).

Los engaños de un engaño. A juzgar por indicaciones de Hartzenbusch y Barrera, existe con este título una edición de *Los empeños de un engaño,* del siglo XVII o del XVIII. No debe confundirse con *Los engaños de un engaño y confusión de un papel,* de Rodrigo de Herrera y Ribera, que ha sido atribuída a Moreto y se conoce en edición suelta, del impresor Francisco de Leefdael (muerto 1730?). Sevilla, S. a.

Los empeños de un engaño. En la *Parte veinte y ocho de Comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte.* Madrid, 1667.

Amor, pleito y desafío (es *Ganar amigos)* incluída erróneamente en la *Veintidós parte perfeta de las Comedias de Lope de Vega.* Madrid, 1635 (distinta de la Parte XXII de Zaragoza, 1630).

Lo que mucho vale mucho cuesta (Ganar amigos). Edición suelta, según Hartzenbusch, del siglo XVII o del XVIII.

Quien priva aconseje bien (Ganar amigos). Edición suelta, según Hartzenbusch, del siglo XVII o del XVIII.

Siempre ayuda la verdad. Edición suelta del siglo XVII, según Cayetano de la Barrera.

La crueldad por el honor. Madrid, 1737.

Amor, pleito y desafío (es *Ganar amigos)* y *El examen de maridos,* incluídas erróneamente en la *Parte XXIV* de Lope de Vega, de Zaragoza, 1632, reimpresa en Zaragoza, 1633 (distinta de la *Parte XXIV* de Madrid, 1638, y de la *Parte XXIV* de Zaragoza, 1641).

La culpa busca la pena y el agravio la venganza y *Por mejoría* (versión modificada de *Mudarse por mejorarse)* en la *Parte XLI* de *Comedias de Diferentes Autores.* Zaragoza, 1646. (Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Berlín). Hay una edición de Valencia que Barrera coloca entre 1642-1650.

Dejar dicha por más dicha (o *Por mejoría); Quién engaña más a quién* o *Dar con la misma flor.* En *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España, Parte quarenta y cinco.* Madrid, 1679.

Siempre ayuda la verdad; Cautela contra cautela; Próspera fortuna de Don Alvaro de Luna y *adversa de Ruy López de Avalos,* y *Adversa fortuna de Don Pedro Alvaro de Luna.* En la *Segunda parte de las comedias* del Maestro Tirso de Molina. Madrid, 1635.

Se ha demostrado que no hay de esta Parte una edición de 1627.

Antes que te cases mira lo que haces y Examen de maridos, de Lope de Vega Carpio. Madrid, 1803. 34 págs. Imprenta de Cruzado.

Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Henríquez Ureña dice que el ejemplar lleva esta curiosa nota manuscrita: "Impresa por Sebastián de Cormelles, en Barcelona, 1633", y que el nombre de Lope está tachado a pluma y el de Alarcón escrito debajo.

Cautela contra cautela. En las *Comedias* de Tirso de Molina. Madrid, 1848 (BAE, V).

Siempre ayuda la verdad; Próspera fortuna de Don Alvaro de Luna y adversa de Ruy López de Avalos, y *Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna.* En las *Comedias* de Tirso de Molina. Madrid, 1906. (Nueva B. A. E., IV).

Páginas escogidas. Selección, prólogo y notas de Alfonso Reyes. Casa editorial Calleja. Madrid, 1917. 1 vol., 420 págs.

Contiene fragmentos de las siguientes comedias:

Don Domingo de Don Blas
La verdad sospechosa
Las paredes oyen
Examen de maridos
Los pechos privilegiados
Los favores del mundo
Ganar amigos.

Teatro. Selección hecha por José Vallejo. Junta para ampliación de estudios. Madrid, 1926. 1 vol., 336 págs. *(Biblioteca Literaria del Estudiante).*

Lleva al principio una noticia crítico-biográfica y contiene extractos de las siguientes comedias:

La verdad sospechosa
Examen de maridos
Las paredes oyen
No hay mal que por bien no venga.

Ingenio y sabiduría de D. Juan Ruiz de Alarcón. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal. Bibliotheca Mexicana, Nº 1. Librería de Porrúa Hnos. y Cía. México, 1939. 1 vol., XVI-108 págs.

Galas del Ingenio. Cuentos, pensamientos y agudezas de los poetas y dramáticos del Siglo de Oro, coleccionados y anotados por Eduardo Bustillo y Eduardo de Lustonó. *Lope de Vega. Calderón. Alarcón.* Librería de A. de San Martín, Editor. Madrid, 1879. 1 vol.

Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad del Rey Filipo IIII hizo por su persona á 21 de Agosto de 1623 años a la celebración de los conciertos entre el serenissimo Carlos Estuardo, Principe de Inglaterra, y la serenissima María de Austria, Infanta de Castilla. Madrid, 1623. 4º, 8 hojas.

Reimpreso, con las censuras en verso y en prosa que provocó el poema, en la B. A. E., Tomo LII. Madrid, 1860.

II. TRADUCCIONES, IMITACIONES Y ADAPTACIONES

Théatre. Traducción francesa de Alphonse Royer. París, 1865. 1 vol., 492 págs.

Les murs entendent. Traducción de Charles Habeneck, en prosa francesa, de *Las paredes oyen.* En *Chefs d'oeuvre du théatre espagnol, traduits pour la première fois et annotés.* París, s. a. (c. 1862).

Le tisserand de Ségovie (1839). Traducción de *El tejedor de Segovia* hecha por Ferdinand Denis (1789-1890).

Traducción alemana de *El tejedor de Segovia* hecha por Adolf Friedrich von Schack (1815-1894). En el tomo I de su *Spanisches Theater* Francfort sobre el Meno, 1845.

The Truth Suspected. Translated from the Spanish by J. del Toro and R. V. Finney. En la revista *Poet Lore,* XXXVIII, págs. 475-530. Boston, 1927.

Guadagnarsi amici. Comedia. Traduzione di Cesira Patti. Fr. Vena e Cía, 1928. 1 vol., XI-75 págs.

Hay otra edición de Palermo, 1928. Traducción italiana, en prosa, de *Ganar amigos.*

Théâtre espagnol, Tirso de Molina - Ruiz de Alarcon. Introduction, traduction et notes par Etienne Vauthier. LA RENAISSANCE DU LIVRE. París, 1932. 1 vol., 204 págs.

Traducción en prosa de *La verdad sospechosa* (págs. 116-204). Sobre Alarcón trata en el prólogo (págs. 15-23).

Jean DESMARETS (1595-1676). Su comedia *Les visionnaires* (1637) procede de *El examen de maridos.*

Pierre CORNEILLE (1606-1684). Su famosa comedia *Le menteur* (1644) es arreglo de *La verdad sospechosa,* obra que Corneille creía de Lope de Vega y sólo en 1660 supo era de Alarcón.

Véanse la dedicatoria y el prólogo de Corneille.

Richard STEELE (irlandés, 1640-1729), *The Lying lover* (1703). Es arreglo de *Le menteur* de Corneille.

Carlo GOLDONI (1707-1793), *Il bugiardo.* Mantua, 1750. Está inspirado en *Le menteur,* de Corneille. La tradujo al español Luis A. Moncín, con el título de *El embustero engañado.*

Rafael María LIERN. Refundición de *La verdad sospechosa.* Madrid, 1896. 1 vol., 87 págs.

Antoine Jacob MONTFLEURY (1640-1685). Su comedia *Semblable à soi-même* procede de *El semejante a sí mismo.*

Agustín MORETO (1618-1669). *El mejor amigo el rey* (atribuída). Hay reminiscencias de *Cautela contra cautela.*

Juan de MATOS FRAGOSO (c. 1608-1689). *Ver y creer.* Es refundición de *Siempre ayuda la verdad;* se da como segunda parte de *Reinar después de morir,* de Luis Vélez de Guevara.

Fernando de ZÁRATE, *Mudarse por mejorarse. En la Parte XIX de Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España.* Madrid, 1663.

Antonio de ZAMORA (c. 1660-1728), *Don Domingo de Don Blas.* En *Ameno jardín de comedias...* de Zamora, Diamante y Cubillo. Madrid, 1734.

Angel SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS (1791-1865). *El crisol de la lealtad,* drama fundado en *La crueldad por el honor.*

Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS (1796-1873). *Las paredes oyen.*

María Luz MORALES, *Historias de Ruiz de Alarcón relatadas a los niños.* Barcelona, S. a. (1914). 1 vol., 135 págs.

Reduce a narraciones en prosa *La verdad sospechosa, El tejedor de Segovia* y *Las paredes oyen.*

III. CRITICA

Ermilo ABREU GÓMEZ, *Juan Ruiz de Alarcón.* En su libro *Clásicos, románticos, modernos.* Méjico, 1935.

Ermilo ABREU GÓMEZ, *Los graciosos en el teatro de Ruiz de Alarcón. Estudio estilístico.* En la revista *Investigaciones Lingüísticas.* Méjico, 1935, III, 189-201.

Victoriano AGÜEROS, *Cartas literarias.* Imp. de "La Colonia Española". México, 1877. 1 vol., XIV-505 págs. Véanse págs. 76-84.

Breve biografía, fundada en Fernández-Guerra, y apreciación citando a Hartzenbusch. Agrega por su cuenta, exagerando el punto hasta lo absurdo, que Alarcón en todas sus obras "da siempre una saludable lección, critica un vicio y enseña una filosofía tan útil como verdadera".

Niceto ALCALÁ ZAMORA, *El derecho y sus colindancias en el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón.* En *Bol. Acad.*, 1934, XXI, págs. I-XXVI y 737-795. Tirada aparte: Madrid, 1934, 85 págs.

C. E. ANIBAL, *Observations on "La Estrella de Sevilla"*, en la *Hispanic Review*, de Filadelfia, 1934, II, 6-15.

Sobre Alarcón y el *Elogio descriptivo.*

Isaac J. BARRERA, *Historia de la literatura hispanoamericana.* Quito, 1935. (Universidad Central del Ecuador). Sobre Alarcón, véanse págs. 97-108, 112 y 160.

John BROOKS, *"La verdad sospechosa:* the source and purpose". *Hispania* (Vol. XV, Nº 3, págs. 243-252). Stanford University, California, 1932.

Estudia lugares semejantes en Alarcón y en Terencio *(Adelphoe)* y, aunque reconoce que puedan ser coincidencias, la abundancia de ellos le parece probar relación entre ambas comedias. El gusto del tema lo lleva demasiado lejos, pues afirma que Alarcón debe a Terencio la concepción de Don Beltrán, y que la *extrañeza* que señalaba Pérez de Montalbán en las obras del mexicano "is merely an influence of the urbanity, elegance, and restraint of Terence".

Adolfo de CASTRO, *Un enigma literario. El "Quijote" de Avellaneda...* En la revista *La España Moderna.* Madrid, 1889.

Pretende identificar a Avellaneda con Alarcón.

Américo CASTRO, *Algunas observeciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII. Rev. de Filología Española,* 1916, III, 1-50 y 357-386.

Emilio COTARELO Y MORI, *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas.* Madrid, 1893.

Sobre la probable colaboración de Alarcón y Tirso.

Emilio COTARELO Y MORI, *Sobre "La cueva de Salamanca".* En la *Revue Hispanique.* Vol. XXXVIII, págs. 400-407. París, 1916.

Wilhelm CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas,* 5 vols. Halle a. S. 1893-1916. Nueva Edición, con retoques y adiciones de Adalbert Hämel, desde el tomo III. Halle a. S., en publicación desde 1911.

Philarète CHASLES, *Etudes sur l'Espagne.* París, 1847. Reimpresos en *La France, et l'Italie au XVIII e siècle.* París, 1877.

El estudio sobre Alarcón se tradujo al castellano en la revista *La Ilustración Mexicana.* México, 1855, IV.

Narciso DÍAZ DE ESCOBAR y Francisco de Paula LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas.* Con un apéndice sobre los teatros catalán y valenciano, por J. Bernat y Durán. Montaner y Simón. Barcelona, S. a. (1924?). 2 vols., 472 y 422 págs.

Enrique DIEZ CANEDO, *Conversaciones literarias* (1915-1920). Editorial América. Madrid, S. a. (1921). 1 vol., 277 págs. El interesante artículo "Alarcón el corcovado" va en las págs. 197-201.

M. M. DOUGHERTY, *Juan Ruiz de Alarcon's Treatment of the "Pundonor".* Master's thesis. Indiana University, 1926. No publicada.

Luis FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* Obra premiada en público certamen de la Real Academia Española, y publicada a sus expensas. Imp. de Rivadeneyra. Madrid, 1871. 1 vol. 4º, X-556 págs. Hay edición de México (Imp. Escalante) en 2 vols., 1872.

Por mucho tiempo fué el libro clásico sobre Alarcón. El descubrimiento de nuevos documentos y una mayor afinación de la crítica le han hecho perder casi toda la importancia que tuvo. Siempre que se abren sus páginas se lamenta que el autor haya ahogado en un mar de suposiciones gratuitas y aún novelescas los datos y referencias exactos y útiles que contiene. "Peligroso modelo —acabó por decir Menéndez y Pelayo— por su carácter mixto de erudición y fantasía".

Genaro FFRNÁNDEZ MACGREGOR, *La mexicanidad de Alarcón.* En la revista *Letras de México.* Vol. II, núm. 8. México, 15 de agosto de 1939.

Fabio FRANCHI, *Essequie poethiche ovvero Lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega.* Venecia, 1636. Traducidas al castellano en el tomo XXI de *Obras sueltas* de Lope. Madrid, 1779. Sobre Alarcón, véase pág. 57.

Edouard FOURNIER, *L' Espagne et ses comédiens en France au XVIIe siècle.* En la *Revue Hispanique.* Tomo XXV, págs. 16-46. París, 1911.

Alfred GASSIER, *The Thèatre espagnol.* Paul Ollendorff, Editeur. París, 1898. 1 vol., 516 págs.

Sobre Alarcón véanse págs. 129-144; y sobre las traducciones, imitaciones y adaptaciones de las comedias de Alarcón en Francia, págs. 377, 338, 341, 350, 351 y 360.

Angel GONZÁLEZ PALENCIA, *Un curandero morisco del siglo XVI: Román Ramírez y las fuentes de la comedia "Quien mal anda en mal acaba" de Don Juan Ruiz de Alarcón.* Tipografía de Archivos. Madrid, 1930. 1 vol. 56 págs.

Es tirada aparte del Boletín de la Real Academia Española.

Carlos GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días.* México, 1928. 550 págs. (Secretaría de Educación Pública). Sobre Alarcón, v. págs. 117 y 123-137. 1 vol.

Hay nueva edición, corregida y aumentada, de 1940.

Franz GRILLPARZER. *Alarcón* (Cinco notas de 1856, números 193 a 197). En sus notas *Zur spanischen Literatur,* en el tomo XIII de sus *Werke.*

Juan María GUTIÉRREZ. *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* En sus *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX.* Buenos Aires, 1865.

Adalbert HAMEL, *Beiträge zur Geschichte und Bibliographie des spanischen Dramas.* En el tomo I del *Homenaje a Menéndez Pidal.* Madrid, 1925; p. 571. Reseña de Alfonso Reyes, *Monterrey* Nº 4.

Thomas Earle HAMILTON, *The Structure of the Alarconian comedia.* A doctoral thesis. Austin, Texas. 1940.

Juan Eugenio HARTZENBUSCH, Nota sobre Alarcón en el tomo I de *Comedias* de Lope de Vega. BAE, XXIV, 587-588.

Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Caracteres distintivos de las obras dramáticas de Don Juan Ruiz de Alarcón.* Discurso de ingreso a la Real Academia Española. Contestación de Francisco Martínez de la Rosa. Madrid, 1842. Se reimprimió al frente de las *Comedias* de Alarcón (B. A. E., XX).

Este importante estudio inaugura, dentro y fuera de España, el período de la verdadera crítica alarconiana.

Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *Don Juan Ruiz de Alarcón.* Conferencia pronunciada en la Librería General la noche del 6 de diciembre de 1913. Edición de "Nosotros". México, 1914. 1 folleto, 18 págs. Se reimprimió en La Habana en 1915. Fue reproducida sin las notas finales y con retoques, en su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, 1928), págs. 79-99.

Esta importante conferencia abre una tercera etapa en la crítica alarconiana: la primera la inicia el bien orientado estudio de Hartzenbusch, no superado por el libro de Fernández-Guerra, y la segunda, el admirable juicio sintético de Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía hispano-americana,* al que hay que agregar las referencias al dramaturgo mexicano en *Calderón y su teatro* y en los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Henríquez Ureña se acerca más a la obra de Alarcón, distingue su tonalidad propia dentro del siglo XVII español y la conecta con la psicología del pueblo mexicano; propone, además, las bases para una cronología de las comedias.

Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana.* Publicaciones de la "Revista de Filología Española". Segunda edición, corregida y adicionada. Madrid, 1933. 1 vol., VIII-369 págs. La primera edición es de 1920.

Establece que Alarcón, a diferencia de los demás dramaturgos del siglo XVII español, no sintió simpatía por las formas de la poesía popular. Véanse págs. 218 y 260.

Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, "Introducción" a *La verdad sospechosa,* editada por Losada. Buenos Aires, 1939. Págs. 7-20.

Excelente resumen biográfico-crítico de Alarcón.

M. HERRERO-GARCÍA, *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid, S. a. (c. 1930). 669 págs. Antes publicado parcialmente en la *Rev. de Filología Española,* 1927, XIV, bajo el título de *Ideología española del siglo XVII.*

Guillaume HUSZAR, *Pierre Corneille et le théatre espagnol.* París, 1903. 1 vol.

Guillaume HUSZAR, *L'influence de l'Espagne sur le théatre français des XVIIIe et XIXe siècles.* París, 1912. 1 vol.

José María IZQUIERDO Y MARTÍNEZ, *El derecho en el teatro español.* Apuntes para una antología de las comedias del Siglo de Oro. Introducción, índice, programa y apéndice. Tip. Zarzuela. Sevilla, 1924. 1 vol., 374 págs.

Julio JIMÉNEZ RUEDA, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo.* José Porrúa e hijos. México, 1939. 1 vol., 327 págs. (Contribución al tercer centenario de la muerte del dramaturgo).

Alberto LISTA, *Don Juan Ruiz de Alarcón.* En sus *Ensayos literarios y críticos.* Tomo I. Sevilla, 1844. Reproducido íntegramente por Hartzenbusch en las *Comedias* de Alarcón (B. A. E., XX).

Alberto LISTA, *Lecciones de literatura española.* Librería de José Cuesta. Madrid, 1853. 2 vols., 345 y 296 págs. Véase II, págs. 227-245.

Después de Hartzenbusch es el crítico español de mediados del siglo XIX que conoció mejor la obra de Alarcón.

J. LÓPEZ TASCÓN, *En torno de algunos grandes dramas lopistas. Relaciones de los mismos con "El tejedor de Segovia"* (primera parte) *y con el Doctor Remón.* En la revista *La Ciencia Tomista.* Salamanca, 1935. LIII, 291-308, y 1936, LIV, 32-47.

Ernest MARTINENCHE, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine.* París, 1900. 1 vol. Véanse págs. 242-251.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (publicados entre 1890 y 1912). 6 vols. Madrid, 1919-1927. Consultar: I, 10, 120, 121, 122, 125, 202-204, 250-251; II, 226; III, 229-230; V, 121; VI, 154, 212.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO. Introducción a la *Antología de poetas hispanoamericanos,* de la Academia Española. Tomo I. Madrid, 1893. Reimpresa bajo el título de *Historia de la poesía hispanoamericana.* 2 vols. Madrid, 1911-1913. Véase I, 62-64.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *"El Quijote de Avellaneda".* En *Estudios de crítica literaria,* (Cuarta serie). Edit. Hernando. Madrid, 1906. 1 vol., págs. 677-18. La parte principal de este estudio apareció como prólogo de la edición del *Quijote* apócrifo hecha por Toledano, López y Cía., en Barcelona, 1905.

Sobre la atribución de esa obra a Alarcón, que niega victoriosamente, véanse págs. 123-25, en donde hay, además, una espléndida síntesis de la obra alarconiana en unas cuantas líneas.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO. Prólogo al libro de Blanca de los Ríos, *Del siglo de oro* (Madrid, 1910), reproducido bajo el título "Edad de oro del teatro" en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* Santander, 1941. Tomo III, págs. 5-23. EDICIÓN NACIONAL DE OBRAS COMPLETAS DE M. P.

Contiene interesantes observaciones al paso sobre el teatro de Alarcón.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Calderón y su teatro.* Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Imp. de A. Pérez Dubnell. Madrid, 1884. 3ª edición. 1 vol., págs., 402. Reproducido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* San-

tander, 1941. Tomo III, págs. 87-303. EDICIÓN NACIONAL DE LAS OBRAS COMPLETAS DE M. P.

Interesantes referencias ocasionales sobre Alarcón y su teatro. Véanse págs. 10, 12, 32, 41, 47-48, 80-81, 343-344, 376, 377 y 387.

Ramón de MESONERO ROMANOS. Artículo sobre Alarcón. En el *Semanario Pintoresco Español.* Madrid, 30 de noviembre de 1851.

V. MOLINIER, *Notice sur le poète espagnol Alarcón.* Toulouse, 1872.

R. MONNER SANS, *Don Juan Ruiz de Alarcón. El hombre. El dramaturgo. El moralista.* En la *Revista de la Universidad de Buenos Aires.* Tomos XXX-XXXI, Nos. 116, 117 y 119. 1915. Hay tirada aparte.

Alfred MOREL-FATIO, *La comedia espagnole du XVIIe siècle.* Deuxième édition revue. Librairie Ancienne Honoré Champion. París, 1923. 1 vol., 71 págs.

La primera edición de este estudio clásico es de 1885.

S. Griswold MORLEY, *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro.* University of California Publications in Modern Philology. Vol. 7, Nº 3, págs. 131-173. Octubre, 1918.

Establece que en las comedias de Alarcón (págs. 133-152) predominan las *redondillas* y el *romance*, pero confiesa que no ha podido encontrar ninguna ley que rija sus preferencias métricas.

Arthur L. OWEN, *"La verdad sospechosa" in the editions of 1630 and 1634.* En *Hispania.* Stanford University, California. VIII, 2. March, 1925. Págs. 85-97.

Estudia como mejoró Alarcón la comedia con los cambios y supresiones que hizo al texto de 1630.

Elisa PÉREZ, *Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón.* En *Hispania.* Vol. 11, págs. 131-149. California, 1928.

Francisco PIMENTEL, *Historia crítica de la poesía en México.* Tomo IV de las *Obras completas.* Tipografía Económica. México, 1903. 1 vol., 576 págs.

La primera edición es de 1885, pero sólo a partir de la segunda (1892) trata de Alarcón en unas cuantas líneas sin importancia (IV, págs. 58-59).

J. A. van PRAAG, *Don Domingo de Don Blas* en la *Revista de Filología Española.* Tomo XXII, 1935.

Clotilde Evelia QUIRARTE, *Personajes de Juan Ruiz de Alarcón* (1639-1939). El Libro Español. México [1938]. 1 vol., 112 págs.

Estudia en tres capítulos las principales características de los "galanes", "los criados" y las "mujeres" del teatro alarconiano.

Hugo Albert RENNERT, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*. Hispanic Society of America. New York, 1909. 1 vol. XV-635 págs.

Sobre Alarcón véanse págs. 84, 89, 93, 94, 186, 232, 367, 405, 424, 456, 457, 575, 601, 615, 616, 632, 633.

Hugo Albert RENNERT, *The staging of Lope de Vega's comedias*. En la *Revue Hispanique*. Tomo XV, págs. 453-485. París, 1906.

Alfonso REYES, *Ruiz de Alarcón y las fiestas de Baltasar Carlos*. *Revue Hispanique*. París-Nueva York, 1916. Tomo XXXVI, Nº 89, págs. 170-176.

El autor ha recogido este artículo en su libro *Capítulos de literatura española* (págs. 217-228).

Alfonso REYES, *Le mexicain Ruiz de Alarcón et le théâtre français*. *Revue de l'Amérique Latine*. París, abril de 1927. Págs. 289-292.

El autor ha recogido este artículo en su libro *Capítulos de literatura española* (págs. 305-312).

Alfonso REYES, *Cuaderno de apuntes: sobre Ruiz de Alarcón*. En la revista *Monterrey*. Río de Janeiro, abril de 1931. Nº 4, págs. 2-5.

Alfonso REYES, *Capítulos de literatura española*. La Casa de España en México. México, 1939. 1 vol., VI-317 págs.

Además de los dos artículos mencionados antes, recoge el autor, bajo el título de "Tres siluetas de Ruiz de Alarcón", las introducciones a sus ediciones de *Los pechos privilegiados* (Espasa-Calpe; Madrid, 1919), las *Páginas escogidas* (Calleja; Madrid, 1917) y el *Teatro* ("La Lectura"; Madrid, 1918). Se puede decir que la crítica alarconiana, cuando no la desvían inoportunas teorías novedosas o injustificadas simplificaciones docentes, ha vivido hasta ahora de los juicios y las ideas de Hartzenbusch, Menéndez y Pelayo, Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Felipe ROBLES DÉGANO, *Ortología clásica de la lengua castellana*. Carta-prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo. Marcelino Tabarés, impresor. Madrid, 1905. 1 vol., VI-380 págs.

Afirma (págs. 10 y 16-17) que Alarcón es el "príncipe" de los ortólogos castellanos, y que si fué Lope de Vega "el que fijó la verdadera ortología castellana", ésta "llegó a su perfección en Alarcón". Contiene abundantes ejemplos del poeta mexicano.

Paul PATRICK ROGERS, *Spanish influence on the literature of France.* En la revista *Hispania.* Stanford University, California. IX, 4, octubre de 1926. Págs. 205-235. Hay tirada aparte.

En las consideraciones que preceden a la útil lista de autores franceses cuyas obras muestran influencia española, no menciona especialmente, como era justo hacerlo, la influencia de Alarcón sobre Corneille y, a través de éste, sobre la comedia de Molière.

R. ROSIERES, *Recherches sur la poésie contemporaine.* París, 1896. 1 vol.

Mussia SACKHEIM, *Die Lebensphilosophie des Dichters Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* Berlín, 1936.

Adolfo Friedrich von SCHACK, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien.* 2 vols. 1845-46. *Nachträge...* Francfort sobre el Meno, 1854. Traducción española, completa, de Eduardo de Mier, bajo el título de *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (COLECCIÓN DE ESCRITORES CASTELLANOS). Madrid, 1885-1887. 5 vols.

Adolf SCHAEFFER, *Geschichte des spanischen Nationaldramas.* Brockhaus. Leipzig, 1890. 2 vols.

J. B. SEGALL, *Corneille and the Spanish drama.* Nueva York, 1902. 1 vol.

Angel VALBUENA PRAT, Prólogo al *Teatro* de Mira de Amescua. Clásicos Castellanos. Ediciones de la "Lectura". Madrid, 1926. 1 vol., 298 págs.

Trata incidentalmente de las comedias de Alarcón *Quien mal anda en mal acaba* y *El Anticristo,* en las págs. 64-65. Véanse también págs. 39 y 40.

Angel VALBUENA [PRAT], *Literatura dramática española.* Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1930. 1 vol., 336-XX págs.

Véanse págs. 192-202. Sobre el retrato que da como de Alarcón, véase nuestro *Apéndice I.* Considero falsa su teoría de que la moral de Alarcón está inspirada en el resentimiento.

Angel VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española.* Gustavo Gili, editor. Barcelona, 1937. 2 vols., 678 y 1016 págs.

El Cap. XLV (Vol. II, 334-353) contiene una importante apreciación de Alarcón; es discutible, en detalles, el retrato psicológico que hace de él.

Velada literaria celebrada por el Liceo Hidalgo, la noche del 8 de noviembre de 1876, para honrar la memoria del señor Juan Ruiz de

Alarcón. Contiene discursos de Manuel Peredo y Agustín B. Cervantes y versos de Laureana Wright de Kleinhaus. Méjico, 1876.

Louis de VIEL-CASTEL, *Essai sur le théâtre espagnol.* París, 1882. 2 tomos en 1 vol.

José María VIGIL, *Historia de la literatura mexicana.* Inconclusa; se imprimió hasta la pág. 240. México, 1908? Véanse págs. 124-157. El estudio sobre Alarcón fué reproducido en las *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua.* Tomo VI, 1919, págs. 293-334.

Interesante para su tiempo; ha sido ya superado como resumen biográfico y crítico.

VOLTAIRE. Comentario de *Le menteur,* de Corneille (1762), en la edición que hizo de obras de éste. Ginebra, 1764. 12 vols.

Samuel M. WAXMAN, *Chapters on Magic in Spanish Literature.* En la *Revue Hispanique.* París-Nueva York, 1916. Tomo XXXVIII, págs. 325-463.

Véase sobre Alarcón: págs. 351-352 *(La prueba de las promesas),* 356, 360-362, 382-383, 400-409 *(La cueva de Salamanca),* 417 y 458-461 *(Quien mal anda en mal acaba).*

Ferdinand Joseph WOLF, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur.* Berlín, 1859. Traducción castellana de Miguel de Unamuno, con prólogo y notas de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, S. a. [1900]. 2 vols.

Francisco ZARCO. Artículo (sin firma) sobre el drama *Alarcón,* de Luis de Eguílaz. En el diario *El Siglo Diez y Nueve.* México, 25 de enero de 1855.

IV. BIOGRAFIA, BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTOS

E. ABREU GÓMEZ, *Ruiz de Alarcón, bibliografía crítica.* Ediciones Botas. México, 1939. 1 vol., 172 págs.

Libro útil que reproduce, con adiciones, las bibliografías de Rangel, Dorothy Schons, Reyes y Henríquez Ureña. Contiene, además, un catálogo del teatro de Alarcón.

Marcos ARRONIZ, *Manual de biografía mejicana.* Librería de Rosa, Bouret y Cía. París, 1857. 1 vol. VIII-317 págs.

El artículo sobre Alarcón (págs. 31-35) está inspirado en Hartzenbusch. Al final menciona algunos artículos mexicanos sobre el asunto.

Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid, 1860. Cons. págs. 31, 348-351, 388, 448, 681, 682, 686, 687, 688, 697, 703, 705 y 716.

Emilio COTARELO Y MORI, *Los padres del autor dramático Don Juan Ruiz de Alarcón* (Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, casados en México en 1572). En el *Boletín de la Real Academia Española.* Madrid, 1915. Vol. II, págs. 525-526.

Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *Bibliografía de la América Española (Juan Ruiz de Alarcón).* En el *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana.* Buenos Aires, 1938. Nos. 7, 8 y 10.

Era, hasta antes de la presente, la bibliografía más completa de Alarcón.

Francisco A. de ICAZA, *Sucesos reales que parecen imaginarios.* Sucesores de Hernando. Madrid, 1919. 1 vol. 267 págs.

Habla de Alarcón incidentalmente al tratar del viaje del Arzobispo García Guerra a Nueva España. Se equivoca al decir (pág. 178) que Alarcón *se doctoró.*

Pedro de LEDESMA (Alcalde mayor de las minas), *Relación de las minas de Tasco* (iniciada en 1º de enero de 1581 y concluída el 6 de marzo del mismo año). Publicada por Francisco del Paso y Troncoso en *Papeles de Nueva España.* Tomo VI (Relaciones geográficas de la Diócesis de Tlaxcala). Sucesores de Rivadereyra. Madrid, 1905. 1 vol., 322 págs. La *Relación* va en las págs. 263-282.

Sebastián Francisco de MEDRANO, *Favores de las musas.* Milán, 1631. 2 vols. El tomo I se reimprimió en Madrid, 1631.

Agustín MILLARES CARLO, *Dos notas de bibliografía colonial mexicana,* en la revista *Filosofía y Letras* de la Universidad Nacional de México. Nº 7, julio-septiembre de 1942; págs. 105-107.

Demuestra que del *Desengaño de Fortuna* del doctor Gutiérrez Marqués de Careaga, en cuyos preliminares figura una décima de Alarcón, sí hay una edición de Barcelona de 1611 (Imp. de Francisco Dotil), que mencionó Hartzenbusch por información de Adolfo de Castro y cuya existencia negó Fernández-Guerra.

Francisco MONTERDE, *Bibliografía del teatro en México.* Con un prólogo de Rodolfo Usigli. Monografías bibliográficas mexicanas, Nº 28. México, 1933. 1 vol. LXXX-649 págs.

Véanse en el prólogo págs. XXIV-XXVII. Contiene sólo las fichas de las dos *Partes* de Alarcón (1628 y 1634) y de la edición de Hartzenbusch (B. A. E., XX).

Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII.* Imp. de la Revista Española. Madrid, 1901. 1 vol., 418 págs.

Consultar sobre Alarcón págs. 226, 256 y 295.

Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid.* Obra premiada por la Biblioteca Nacional. Tip. de los Huérfanos. Madrid, 1891-1907. 3 vols.

En el II reproduce la décima de Alarcón a Marqués de Careaga (232) y las dos redondillas sobre *Leucipe y Cletifonte* (399-400); en el III la décima a Camerino (192) y resume algunos documentos referentes a Alarcón (465). Véase además III, 9, 74, 141 y 175.

Francisco PÉREZ SALAZAR, *Dos nuevos documentos sobre Alarcón.* En *Revista de literatura mexicana.* México, julio-septiembre de 1940.

Poesías varias de grandes ingenios españoles, recogidas por José de Alfay (contiene trece décimas contra Alarcón, de Góngora, Lope, Quevedo, Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Mescua, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Tirso y otros). Zaragoza, 1654. Las décimas se reproducen en las Comedias de Alarcón (B. A. E. XX).

Nicolás RANGEL, *Los estudios universitarios de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* En el *Boletín de la Biblioteca Nacional de México,* Año X, Núms. 1 y 2. Marzo y Abril de 1913.

Nicolás RANGEL, *Noticias biográficas del dramaturgo D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* En el *Boletín de la Biblioteca Nacional de México,* Vol. XI, Núms. 1 y 2. Nov. y Dic. de 1915.

Nicolás RANGEL, *Bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón.* Monografías bibliográficas mexicanas publicadas por la Secretaría de Relaciones Exteriores. México, 1927. 1 vol., VIII-44 págs.

Es, con excepción de algunas fichas nuevas, la misma que publicó Rangel en el *Bol. de la Bibl. Nac. de México* (dic., 1915). Muy incompleta, pues ni siquiera registra algunas obras de o sobre Alarcón que ya mencionaba Hartzenbusch. Carecen de valor las apreciaciones de Rangel sobre los estudios

de la obra alarconiana. Lo único que realmente conocía este laborioso investigador era el archivo de la antigua Universidad de México, al cual, durante mucho tiempo, él fué el único que tuvo acceso.

B. de los Ríos DE LAMPEREZ, *Del siglo de oro*. Estudios literarios. Imp. de Bernardo Rodríguez. Madrid, 1910. 1 vol., XLV-275 págs.

Sobre Alarcón consultar pág. 127.

Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos para la biografía del insigne dramaturgo don Juan Ruiz de Alarcón*. En la revista *Unión Ibero-Americana*. Madrid, 1911. XXV, Nos. 5 y 7. Tirada aparte: Madrid, 1912. 1 folleto, 16 págs. Edición de 100 ejemplares.

Francisco SOSA, *Biografías de mexicanos distinguidos*. Edición de la Secretaría de Fomento. México, 1884. 1 vol., XII-1115 págs. y 7 de índice.

El artículo sobre Alarçón (págs. 22-24) está hecho con datos del libro de Fernández-Guerra.

Dorothy SCHONS, *Apuntes y documentos nuevos para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Tipografía de Archivos. Madrid, 1929. 1 folleto, 95 págs. Es tirada aparte del *Bol. de la Real Academia de la Historia*, vol. 95, de Madrid.

Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero* (diálogos). Madrid, 1617. Reimpresiones: edición de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, 1913 (Biblioteca *Renacimiento*); edición de R. Selden Rose. Madrid, 1914 (Sociedad de Bibliófilos Españoles, tomo XXXVIII).

Sobre Alarcón, alusivamente, véanse *Alivios* II y IV.

Carlos VÁZQUEZ ARJONA, *Elementos autobiográficos e ideológicos en el teatro de Alarcón*. En la *Revue Hispanique*, Tomo LXXIII, págs. 557-615. París, 1928.

Manuel TOUSSAINT, *Tasco, su historia, sus monumentos*... Publicaciones de la Secretaría de Hacienda. Editorial "Cultura". México, 1931. 1 vol., 244 págs.

Sobre los hermanos Ruiz de Alarcón véanse págs. 71-79.

INDICE DE ILUSTRACIONES

Págs.

1. Don Juan Ruiz de Alarcón (Dibujo de Carlos Orozco Romero) 5
2. MÉXICO.—Plaza Mayor en 1596. 22
3. MÉXICO.—Vista de la ciudad en 1628. 32
4. Don Juan Ruiz de Alarcón (retrato anónimo de Tasco) . . 40
5. Llegada del Príncipe de Gales al Alcázar de Madrid (1623) . 48
6. MADRID.—El "Corral" del Príncipe en 1670. 70
7. MÉXICO.—Plano del "Coliseo" (siglo XVIII) 68
8. Portada de la *Parte primera* (1628) de Alarcón. . . . 80
9. MADRID.—Perspectiva de la Plaza Mayor en 1618 . . . 96
10. Visita de Felipe III al Palacio del Duque de Lerma. . . 112
11. MADRID.—La Real Cárcel de la Corte (siglo XVII) . . . 120
12. *La verdad sospechosa* en el Palacio de Bellas Artes (México, 1934) 136
13. Portada de la *Parte segunda* (1634) de Alarcón. . . . 161
14. MADRID.—Parroquia de San Sebastián 185
15. Don Juan Ruiz de Alarcón (grabado de José Vallejo) . . 209

INDICE

Págs.

Dedicatoria 7

Presentación, de Alfonso Reyes 9

CAPÍTULO I. La vida de Alarcón 15

CAPÍTULO II. El teatro en tiempo de Alarcón . . 55

CAPÍTULO III. Las comedias de Alarcón 71

La culpa busca la pena y el agravio la venganza . . . 76

Quien mal anda en mal acaba 80

El desdichado en fingir 83

La manganilla de Melilla 88

La cueva de Salamanca 92

El semejante a sí mismo 96

La industria y la suerte 101

Todo es ventura 105

Los favores del mundo 111

El Anticristo 116

Los empeños de un engaño 120

Las paredes oyen 124

Mudarse por mejorarse 129

La verdad sospechosa 134

La prueba de las promesas 140

Págs.

Ganar amigos 145
El dueño de las estrellas 150
La amistad castigada 154
Los pechos privilegiados 158
El tejedor de Segovia (1ª parte) 163
El tejedor de Segovia (2ª parte) 166
La crueldad por el honor 170
Siempre ayuda la verdad 176
El examen de maridos 181
No hay mal que por bien no venga 186

CAPÍTULO IV. Alarcón, su espíritu y su arte . . . 193

Notas 213

Apéndices

I Documento 54. Poder de Don Juan de Alarcón a Don Diego de Castroverde 227
II Lista de documentos relativos a Alarcón 229
III Bibliografía general 244

Indice de ilustraciones 267

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL CVLTVRA, AVE. REPUBLICA DE GUATEMALA NUM. 96 DE LA CIUDAD DE MEXICO, EL DIA 1º DE ABRIL DE 1943.

CUADERNOS

AMERICANOS

(LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO)

Imprescindible para conocer las palpitaciones del pensamiento hispanoamericano de que es órgano supremo.

Aparece bimestralmente al precio de 3.00 pesos en México y de 0.75 dólares en los demás países.

Suscripción anual: México, 15 pesos; otros países, 4 dólares.

Ediciones Cuadernos Americanos

Alternando con los números de la revista verán la luz periódicamente los siguientes libros:

1.—*Ganarás la luz...*, por LEÓN-FELIPE. (1º de febrero).
2.—*Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*, por ANTONIO CASTRO LEAL. (1º de abril).

YA APARECIDOS

3.—*Rendición de espíritu*, por JUAN LARREA. Vol. I. (1º de junio).
4.—*Rendición de espíritu*, por JUAN LARREA. Vol. II. (1º de agosto).
5.—*Breve historia de la sociedad capitalista*, por JESÚS SILVA HERZOG. (1º de octubre).
6.—*Crisis humana*, por JOSÉ MEDINA ECHAVARRÍA. (1º de diciembre).
7.—*Los nuevos argonautas*, por ALFONSO REYES. (1º de febrero de 1944).

Volúmenes de 200 a 250 páginas de texto en papel de idéntica calidad al de la revista, ilustrados con fotograbados en papel couché.

Precio por cada volumen:

MEXICO ..... 5.00 pesos
OTROS PAISES ..... 1.20 dólares

Suscripción a los seis primeros volúmenes:

MEXICO ..... 25.00 pesos
OTROS PAISES ..... 6.00 dólares

30