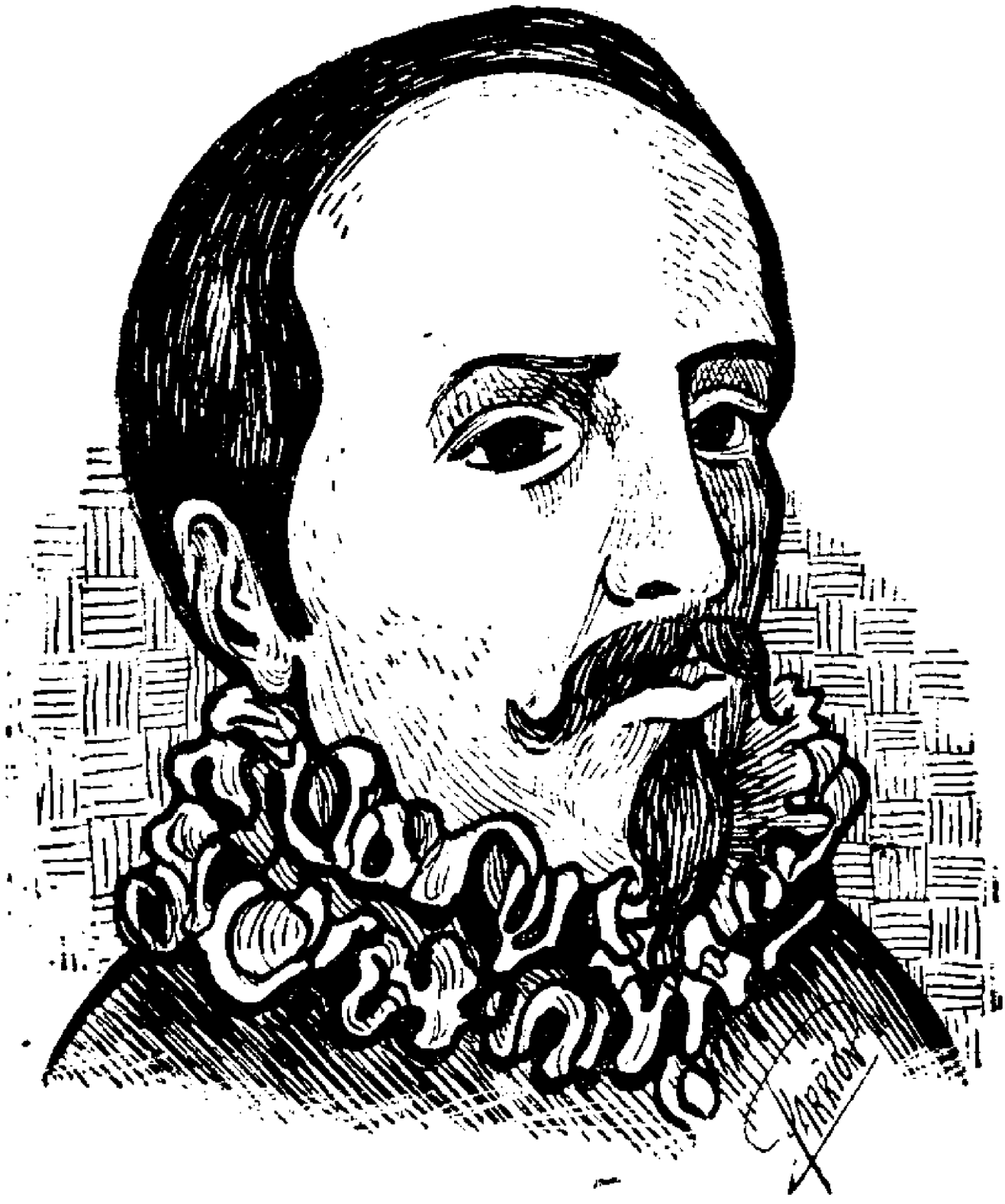
CUADERNOS DE LECTURA POPULAR

JUAN RUIZ DE ALARCON en el tiempo

Por RODOLFO USIGLI

SERIE: LA HONDA DEL ESPIRITU


CARRION

CUADERNOS DE LECTURA POPULAR

JUAN RUIZ DE ALARCÓN en el tiempo

Por RODOLFO USIGLI

Serie: LA HONDA DEL ESPÍRITU

MÉXICO, D. F. 1967

© Secretaría de Educación Pública
Subsecretaría de Asuntos Culturales
México, 1967

I.—*PRIMER ENCUENTRO* (1932)

Con veinte años de su juventud en el siglo XVI y el resto de su vida en el XVII, surge para remate de aquél la figura inexplicable de Juan Ruiz de Alarcón. Se halla Alarcón entre dos tierras, así como está entre dos siglos. Sus contemporáneos lo encuentran criollo, y sus críticos de entonces, por no hallar mejor salida en su candidez, lo disfrazan con el adjetivo *extraño*. España, sin embargo, le ha hecho un sitio de homenaje en su monstruoso Olimpo, y las enciclopedias europeas lo hacen desfilar en sus resúmenes del teatro español. Ambiciones y abolengo son españoles en la vida de Alarcón, y, en general, españoles los galanes y las damas que viven en sus obras. Es cierto, por otra parte, que hombres de letras europeos y americanos, de ojo sutil y atento, han descubierto en él detalles que lo sitúan bajo el signo de México; reflejos diferentes de los castellanos; expresiones de un interior en el que no se encuentra la ruda y soberbia igualdad del tejido ibero. Interior donde, en oposición con la sonoridad de sus ante-

pasados, hay una nueva forma de expresión: el silencio. Y es cierto que Alarcón posee todo eso. Pero no sólo todo eso.

A pesar de la altitud y brillantez de las diversas opiniones emitidas en ambos sentidos, todavía no es impertinente preguntar si Alarcón pertenece, en definitiva, a México o España.

"Entre un genio y su época existe la relación del fuerte al débil, del viejo al joven", pretende Nietzsche. Esto podría explicar y, a primera vista, mexicanizar a Juan Ruiz de Alarcón, *materia explosiva* acumulada por nuestra propia desnudez teatral durante el siglo XVI. Pero el mismo Nietzsche dice también, con menor arbitrariedad y más justeza: "La belleza no es un accidente. La belleza de una raza, de una familia, su gracia, su perfección en todas las actitudes, es adquirida trabajosamente: es, como el genio, el resultado final del trabajo acumulado por generaciones". Si al cabo de esta frase de uso universal se encuentra a Juan Ruiz de Alarcón, milagro número tantos del teatro español, no aparece en cambio Juan Ruiz de Alarcón, figura suma del teatro mexicano.

Tomando por el reprobable camino de la hipótesis puede encontrarse que la sobriedad, la retención, la discreción reputadas mexicanas de Juan Ruiz, y la *tonalidad gris* de que habla Pedro Henríquez Ureña, son susceptibles de otra explicación: su vida física. De idéntica fuente pueden brotar su observación cuidadosa y su juicio maduro. ¿Jugó de niño Alarcón? ¿Amó de mozo? No estaba en condiciones de gastar su fortuna de días jóvenes con el mismo desorden brillante de los que fueron niños y mozos con él. Debe de haberle pesado horriblemente su escarcela siempre llena,

su vida de que sólo podía disponer con lentitud, pensando y observando a los que corrían y amaban. Ofendido y agredido a menudo, a diario acaso, se veía obligado a desconfiar, a analizar en cada hombre que se le acercara la cantidad neta de crueldad, de inconsciencia o de bondad. Rechazado con frecuencia, se somete disciplinariamente a la reserva, tal vez a la avaricia de sí mismo, fuera de sus comedias.

Era cortés, pero falta saber si lo era por mexicano o por inteligente. La cortesía es fuerza de débiles y perfección de fuertes. O, al menos, lo era. Se expresa con circunspección; pero tal vez sólo por recelo de atraer demasiado la atención de los demás sobre sus tristes espaldas, y este sentimiento se infiltra en la brevedad de sus sentencias. Trabaja y pule sus obras, en cuya perfección está el secreto del contrapeso a sus involuntarias imperfecciones físicas. Hace, en suma, el viaje a su propia tierra de promisión, por genialmente que sea, en la misma cabalgadura en que los demás hombres van hacia el extremo que a menudo no existe en ellos. Pretende no atraer la atención, y, naturalmente, la atrae. Sangrienta atención. Su teatro desentona en "este mundo que en la obra de los dramaturgos españoles vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras". (Pedro Henríquez Ureña. *Seis Ensayos en Busca de Nuestra Expresión).* ¿Cómo afirmar libremente que no quiso nunca romper con el mediotono y la mesura y dejar paso franco al gran grito español que le latía dentro? Es posible que no haya gritado lopescamente por lo mismo que le impidió jugar y correr antes: para no encender la risa,

bárbaro explosivo humano. Un hombre inteligente en esas condiciones físicas se impone prohibiciones increíbles y disciplinas que trasponen la conciencia normal por lo terribles y pueriles. De todas suertes, a su modo, Juan Ruiz de Alarcón siguió sin duda el camino socrático. Yo podría, a mi vez, continuar por éste ya justamente adjetivado, pero no es necesario.

Desechando la teoría del medio como fuerza creadora, debió de predominar en Alarcón su largo antecedente europeo —tenía abolengo— y ocupar una mayor extensión en su vida moral e intelectual esa conciencia de ser hispánica que, preparada por siglos de evolución directa, floreció casi monstruosamente en el Siglo de Oro e hizo de España un fenómeno de fecundidad artística realzado sobre la fenomenal fecundidad del mundo de entonces. Lo demuestra, además, yendo a buscar a España el porvenir y abandonando la colonia. Lo prueba, sobre todo, su clara condición de hombre del Renacimiento.

Veinte años de vida mexicana bastaban, sin embargo, para hacer de Alarcón muestra notable de la personalidad artística moderna, que principió añadiendo al color firme el matiz, y ha concluido por reemplazarlo con él. Alarcón, color español combinado con matices mexicanos, adquirió así ese aspecto intelectual y moral que le cerró la estimación de sus grandes contemporáneos hispanos. Se sabe que, con excepción de Lope, a quien tenía que halagar tal discípulo, nada le perdonaron los demás; "la ola monstruosa que se hinchó contra Alarcón, fue impelida por los bruscos ataques de una mosquetería desenfrenada para hacer fracasar cada una de sus obras; fue la conjuración de pa-

siones malsanas empeñadas en vejar, satirizar y escarnecer a aquel hombre superior..." (José María Vigil. *Historia (Inconclusa) de la Literatura Mexicana)*. Por esa misma combinación de tonos —como todo cuanto producen las mezclas de razas o de costumbres— alcanzó la condición de ser más universal, escapando a muchas de las convenciones hereditarias de las razas puras. Mirado desde este punto, resulta algo más que un mexicano: un mexicanista, un anticipo de lo que llegaran a ser los mexicanos en lo porvenir. Observo al pasar que, si tuvo continuadores en la raza, careció, en cambio, de sucesores en el teatro mexicano.

Creador de las comedias de género y de costumbres, por esta innovación, que desde luego proyectó conscientemente en su silencio, y por su parquedad —sólo una tribuna de veintiséis comedias junto a los gigantescos asientos de sus coetáneos—, habrá de ser uno de los más completos ejemplos de modernidad teatral junto con Moliére. Este conocerá su *Verdad Sospechosa* a través de *Le Menteur,* de Cornielle, y encontrará allí la definición de sus propias intenciones, la verdadera orientación de su talento y la renovación del teatro francés. Queda, no obstante, a crédito de Moliére la observación de que en los pueblos y en los hombres esencialmente productores, la primera importación se traduce en el *anch'io,* descubrimiento de los elementos propios, y en su inmediata aplicación. Voltaire atribuye al conocimiento de *Le Menteur* la vida fecunda y sutil de Moliére, y éste confirma a Boileau que sin ello no habría escrito *El Misántropo.* Pero si Poquelin no hubiera sido Moliére, podia salvarlo todavía, proporcionalmente, el ser francés. Si no hubiera sido francés,

es probable que no pasara de ser un traductor sin importancia.

Es indudable que Alarcón tenía en sí todo lo necesario para ser quien fue: estaba ligado a los clásicos por un estudio más apasionado que el normal, y su vida sin presente pudo concentrarse en crear un compromiso de justicia para el futuro. La vida en él no es arte y energía, como en un Leonardo o un Goethe, pero es contemplación y trabajo. Si no tiene entusiasmo lírico, posee claridad y corrección de forma y convicciones espirituales regidas por una suprasensibilidad de enfermo: tiene un oído moral perfecto y, sobre todo, es honrado. Tiene para no ser venenoso las mismas razones que mueven a serlo al hombre vulgar. No es rencoroso porque es triste. No es brutal porque es irónico. Posee, en suma, fuerzas propias y compactas y una obsesión de honorabilidad y de nobleza interior que lo mueven a crear una parte de la moral moderna. Si su imaginación hubiera sido más poética que humanista, habría podido escribir cosas maravillosas en vez de admirables. "Artista de espíritu clásico, entendida la designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo, lo es también por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad, tantas veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio". (Pedro Henríquez Ureña. *Ibíd).*

Además de que sus estudios lo acercaron a los antiguos, otra razón animó seguramente la innovación aportada por él al teatro, y creo que esa sí se encuentra en México y en el propio retraso teatral ambiente. Puede suponerse que en su niñez y en el principio de su juventud siguiera de cerca las representaciones que se efectuaban en la Nueva

España, y que la presencia constante de los vicios y las virtudes teologales y cardinales en los autos representados, hizo germinar en él la idea de humanizarlos situando unos y otras en personajes de carne y hueso. Todo mundo salió ganando en este cambio, inclusive las virtudes y los vicios que, resultando tan activos e interesantes en el hombre, no pasaban en el cielo y el infierno de meras piezas de colección.

En cuanto a Alarcón —insultado y mal comprendido por sus contemporáneos de España—, alcanzó por todos estos motivos la gloria difícil de quedar aislado para siempre en la historia del teatro en español, único renacentista en las letras del México postcortesiano.

(MEXICO EN EL TEATRO — *Intermedio* — Imprenta Mundial, México, 1932).

II.—*TRANSACCION* (1933)

Manos teatrales en verdad las de Juan Ruiz de Alarcón. En ellas, si se le considera mexicano en definitiva, viene a humanizarse el teatro de México y de él recibe su único esplendor renacentista. Si se le considera español, es siempre Alarcón, de todas suertes, quien presenta al mundo una ética nueva en la escena —que ha descubierto por su aislamiento— y quien realiza totalmente en el teatro la humanización de la moral cristiana latente en la época. Es decir, la caridad, el perdón de las injurias, la bondad para con las imperfecciones, la vanidad del nacimiento ante las virtudes, la rectitud y la fuerza de la palabra dada, el heroismo de la acción espiritual por sobre el heroismo físico, el castigo de la mentira y de la deslealtad y el premio (o el castigo) final. Todo dentro de una sobriedad y una resignación distinguida que sólo pertenecen a él. Su superioridad es el producto del trabajo a que su inferioridad física lo excita. Es corcovado pero construye un mundo en su corcova. ¿Es esto pesimismo? ¿Es

pesimismo reconocer y aceptar el sufrimiento como elemento de composición de la vida? No en esa época cristiana. Para mí, no es puramente mexicana la tristeza de don Juan Ruiz de Alarcón, ni por entero mexicana, aunque tampoco española, su sobriedad. Es posible, en último término, que su sensibilidad tenga correspondencias más directas con el pesimismo de un México sumiso que con la efervescencia de una España conquistadora. México es corcovado también en su nacionalidad. Imagino a Juan Ruiz lleno de filtraciones, accesible a cuanto resuelve el dolor en esperanza y en paraíso el infierno; pero, más español que mexicano en la obra; más mexicano que español en la vida material —inferior— tiene un fondo de originación hispano puro y como genial, fracasando en España se realiza más acá de España, pero más allá de México: se realiza en sí mismo. Mejor que de Moliére, producto de una cultura sin recodos ni mezclas, podría decirse de este moralista teatral que "el dios de la comedia, queriendo escribir, se hizo hombre y cayó por casualidad en México". Para mí, queda sólo Alarcón entre los dos países y entre las dos sensibilidades como entre los dos siglos, venido de la raza española a la india a modo de elemento de perfectibilidad y depuración, especie de último misionero y nuncio del mexicano futuro, enfermizo, gris y triste como él, pero después de tres siglos y fracasado como no fracasó él. Al través de Alarcón el teatro en castellano se universaliza en mayor volumen que bajo las dínamos de Lope o Calderón; lo relaciona directamente con Shakespeare —salvo el arrebato de estro— y lo hace imitar de Moliére. Es decir que el teatro moderno se une en los tres,

cualesquiera desproporciones que existan entre ellos.

Pero México no sigue el teatro de este escritor de hondos matices y combates de colores —el primero en español, excluyendo a Cervantes— aunque, en este caso, tal cual en todos los del mismo orden, aparezca el genio, siempre producto de una elaboración secular, como deriva en el camino de su propia raza y nuevo punto de partida para ella. Precisamente porque no es clasificable Alarcón, es por lo que no parece propicio al teatro (en México) el siglo XVII.

(CAMINOS DEL TEATRO EN MEXICO — *Prólogo a la Bibliografía del Teatro en México*, de Francisco Monterde — Secretaría de Relaciones Exteriores — México, 1933).

III.—*LA PROYECCION EN EL TIEMPO*
(1939-1948)

Hay en la literatura antipatías y admiraciones que no mueren con la época, o con las circunstancias, que les dan origen y que periódicamente resurgen de la ceniza del tiempo humano con el empuje de pasiones nuevas e inagotables. Hay destinos literarios irredimibles, que no se puede ahondar sin estremecimiento, de tal manera parecen inmunes a la consolación de relojes y calendarios, al olvido o al cambio, como si desenvolvieran su trayectoria en el tiempo extrahumano de un cuadrante astrológico y fatalista. Es así como Shakespeare es cada año primavera con más luz, estío con más fuego, otoño con más oros, invierno con más blancura y menos crudeza. Cada año, investigadores, estudiosos, enamorados y fanáticos reúnen en torno a él libros, ex votos y homenajes. Es así como Moliére, Racine, Ben Jonson, Víctor Hugo, Lope, Calderón, Cervantes, Tirso y los tragediantes griegos renacen perpetuamente y reviven sus vidas en cada generación, como si nacieran

con ella y, a la vez, la hicieran nacer. El destino de Juan Ruiz de Alarcón es otro, sin embargo. ¿Por qué? Sobre cada renacimiento suyo, sobre cada reaparición de sus comedias se proyecta la sombra de sus corcovas, que no ha alisado el tiempo, de sus complejos no desentrañados, de su nacionalidad indecisa. Cada vez, el epigrama o el silencio, el desprecio o la indiferencia, al sangrarlo, reviven y prolongan su destino incompleto, irredimible: bomerang o parábola que, sin embargo, no alcanza la cerrada perfección del círculo. Podría pensarse que, como Ben Jonson, está enterrado de pie, sin reposo, con los ojos abiertos, sin horizonte.

Entre 1606 y 1626 forman círculos concéntricos en su vida los epigramas, los insultos, las diatribas, las alusiones, las burlas, los aceites pestilentes, las silbas, los zarpazos. Lope, Quevedo, Mira de Mescua, Montalbán, Tirso, Suárez de Figueroa, Góngora, todos aquellos, en fin, con quienes compite, juegan con él. Cervantes mismo lo deja fuera de Parnaso del Viaje.(*) El público amplifica estruendosa, brutalmente, el juego.

Las obras del criollo se publican como "plumas de otras cornejas". Cuando al fin muere en 1639, famoso "así por sus comedias como por sus corcovas", podría creerse que todo esto ha terminado y que él descansará. Sin embargo, Corneille lo imita con la convicción de imitar a Lope; Moliére lo sigue sólo al través de Corneille, Goldoni sólo al través de Corneille y Moliére: la fuente sigue viva pero innombrada; Francisco de Rojas copia

(*) En realidad, en la fecha de publicación del *Viaje*, la personalidad literaria de Alarcón no estaba aún formada y él continuaba siendo desconocido.

ideas, escenas, caracteres suyos; Manuel Eduardo de Gorostiza adapta lo alarconiano de Rojas *(Lo que son Mujeres),* sin percibir ni mencionar la influencia de Alarcón, o la ignora. En 1808 se representaba, en el Coliseo de México, *El Tejedor de Segovia,* sin que el nombre de su autor fuera mencionado siquiera. El Gran Teatro Nacional de México es inaugurado en 1844 con *Las Paredes Oyen,* obra "de un mexicano"; en 1868, en un homenaje a Ruiz de Alarcón, es presentada *La Verdad Sospechosa,* que no agrada al público que Juan Ruiz llamó "bestia fiera". Recuerdo que en una barriada popular de la ciudad de México existe, o existió, un teatro cine llamado Alarcón, y que nadie, cuando era yo niño, pudo decirme por qué se le llamaba así. La representación de *La Verdad Sospechosa* en el estreno del Palacio de Bellas Artes en 1934 no fue más afortunada, a pesar de su ambición, ni cambió el destino del poeta, recibido en general como una antigualla, como un ser ajeno a la generación del público y de la crítica. Y no sólo ocurre esto, sino que la aparente jettatura se extiende y contamina a quienes ligan su suerte a la del comediógrafo: Alfredo Gómez de la Vega, gran director y actor, intérprete del Don García, se ve abrumado por una indigna campaña de crítica en todo punto parecida a las que acompañaron cada estreno de Alarcón en el siglo XVII. Ahora mismo, en su tricentenario, mientras hombres de letras distinguidos, pero equivocados, le dedican libros, otros no menos distinguidos ni menos equivocados lo encuentran desagradable, antipático, mediocre. La alusión y el epigrama, enfermizas flores de café, caen sobre su memoria como antes sobre su cuerpo, como

cuando, en los dos primeros decenios del 1600, Lope, Quevedo, Mira, Tirso de Molina y toda su ruidosa, despreocupada y malévola cohorte, competían en acerbo ingenio para burlarse de sus corcovas y de sus comedias, o ponían substancias malolientes en el teatro en que él estrenaba, o saboteaban, atemorizando a los actores o de otro modo, cada estreno suyo.

No tiene mejor suerte cuando algunos autores mexicanos del XIX y del XX tratan de escribir obras teatrales sobre su vida. En 1933 o 1934, José Bergamín, en una superflua defensa de Lope y Calderón, escupía, no menos superfluamente, a la cara y las gibas del "intruso" Alarcón. Pero cuando la Guerra Civil española revierte el orden de la historia y la tradición y confiere un carácter de metrópoli moral de habla española a México, Bergamín ofrece un desagravio a Alarcón, gesto mal recibido por unos, bien por otros, y la vegetación epigramática resurge, enconada y pungente. El tricentenario se celebra a base de representaciones hechas por actores aficionados —el presupuesto de Bellas Artes es mezquino y no permite contratar a profesionales al mismo tiempo que el Estado invierte medio millón de pesos en una revista musical (*Upa y Apa,* o *Mexicana,* pronunciado mecsicana) que fracasa en México y en Nueva York. Yo mismo me veo obligado a renunciar a la jefatura de la Sección de Teatro de Bellas Artes para lograr que, por lo menos, se represente *Don Domingo de Don Blas,* la más shaviana de las comedias de Alarcón, en el escenario oficial, como un mínimo homenaje.

En torno a la torcida figura del poeta se agitan, ahora como entonces, igual que gases malsa-

nos, impuros intereses de nacionalidad, de poesía, de técnica, de sensibilidad, de moral, apasionadas convicciones, destierros y desconocimientos, largas dudas y desprecios sutiles que, mejor que obra de los demás hombres, parecen partes parasitarias —o quizás esenciales excrecencias— del destino mismo, incompleto, deforme e ilimitado de Juan Ruiz de Alarcón.

IV.—*EL HOMBRE DE TEATRO Y SU OBRA*

Debo confesar, por mi parte, que, al abordar este breve estudio sobre el problema de la técnica en este autor, no lo hago con simpatía, aunque tampoco me mueve antagonismo alguno hacia él. Salgo, simplemente, del terreno moral en que hasta ahora se han asentado los trabajos sobre Alarcón, y del terreno literario en el que se han reconcentrado las investigaciones de estudiosos eminentes en torno a su producción dramática. Moralmente, creo haber expresado en las páginas anteriores simpatía y comprensión por esta peculiar personalidad. Mi actitud de ahora resulta de un examen y de una comparación de los materiales y elementos de Alarcón, hombre de teatro.

Si no común, es repetido el caso del autor o artista negado en su momento por la incomprensión de un público tradicionalista o habituado a otras formas en ese arte. Pero estos juicios temporales, provocados a veces por una crítica adversa —por razones políticas o de escuela—, han

sido rectificadas casi siempre a mayor o menor distancia en el tiempo. Molière reivindicado por la Academia Francesa, no es sino un ejemplo inmediato, como el de Bizet o Berlioz silbados, o como el de Wilde condenado por la sociedad (con excusas en los años sesentas, 1966), o como el de Lawrence (D.H.) proscrito. En el caso de Juan Ruiz, a pesar de los esfuerzos de sus biógrafos y críticos a posteridad, el juicio público no parece haber sufrido rectificación. Creo que la causa de esta actitud, varias veces secular, se encuentra también en el fondo del complejo destino del poeta, y un moralista como él mismo, devoto de la causalidad y del castigo, comprendería que a veces la injusticia humana hacia un hombre es obra de él mismo, que hay que buscar en él la razón de cuanto le ocurre, precisamente porque, pareciendo incompleto, es integral y lleva su propio bien y su propio mal en el fondo de su ser.

Más que la impopularidad de Alarcón en la España del siglo XVII, sorprende su popularidad en el mundo moderno de habla española; pero aquella es causa de ésta, y ese es el problema que me he propuesto, si no resolver, enunciar al menos con claridad en este estudio. Después de los imitadores y repetidores de Alarcón —todos olvidados o punto menos, salvo los franceses y Goldoni— en los siglos XVII y XVIII, en el XIX sobreviene una actitud de romántica justicia. Libros minuciosa y vanamente documentados, juicios superficiales y hechizos —el de Fernández Guerra como ejemplar—, se suceden. Sólo Don Marcelino Menéndez y Pelayo parece aproximar las cosas a un punto medio cuando llama a Alar-

cón el "clásico de un teatro romántico". Sin embargo, el juicio queda abierto a debate. Otros estudiosos, como Pedro Henríquez Ureña, eluden el difícil problema del destino *teatral* de Alarcón analizando su contenido *moral,* la nacionalidad de su *espíritu,* es decir, omitiendo su condición *tridimensional* de dramaturgo. O bien, como Alfonso Reyes, revisando amena, deleitosamente, la vida literaria del XVII español, los valores literarios y los datos biográficos de Juan Ruiz. Yo mismo, pese a la inmodestia de situarme entre nombres tan sobresalientes, enfoqué la primera parte de este ensayo (1932) sobre su complejo de inferioridad en tanto que ser deforme, incorporado por su semejanza física a la legión de lo que es tradicionalmente grotesco entre los hombres. Expreso o no en ese estudio, me interesaba, sobre todo, el conflicto entre un continente tuerto y un contenido a espíritu derecho hasta la perfección y, en cierto modo, hasta la deformación inversa. Pero tampoco resolví —quizá no vi siquiera— lo que me parece ahora el más apasionante problema de este autor.

He pensado después que el hombre vale, y triunfa o fracasa, por el ejercicio mismo de sus formas más selectas. Es decir, por su trabajo, cualquiera que sea. Pero ejercer un trabajo no es tan sólo abrir la compuerta a las capacidades latentes, ni siquiera trabajar mucho, sino trabajar bien, conocer el oficio, transformarlo, llevarlo a una madurez insuperable o a un renacimiento milagroso. Para los preocupados del contenido o del alcance moral de una obra, o de la anécdota de una pintura; para los cazadores de ideas origi-

nales desprendidas del conjunto de una creación; para los coleccionistas del sentimiento humano en las artes, es saludable aconsejar una revisión esquemática de los temas de las grandes obras de la humanidad. Cuatro líneas reducen el asunto de *Edipo* o el asunto de *Hamlet* o el asunto de *La Vida es Sueño*, a pesar de toda su eternidad, o por ella, a una nota de policía (un *fait-divers*) de relativo interés. Como los autores isabelinos —y como los griegos— los españoles ahondan a menudo los mismos temas legendarios, y lo que cuenta para juzgarlos no es la anécdota de, digamos, *El Alcalde de Zalamea*, sino la extraordinaria novedad poética del tratamiento de Calderón y el alcance humano, exento de fronteras temporales, de la creación. La leyenda de *Fausto* existió antes de Marlowe y de Goethe, y seguiría existiendo sin ellos, pero en una forma vegetativa y subterránea, no en una objetivación monumental. A menudo, viendo o leyendo las comedias de capa y espada del Siglo de Oro, se pregunta uno si los señores del tiempo no tenían más ocupación que seducir villanas, las doncellas nobles que disfrazarse de varones, los graciosos que disfrazarse de mujeres, etc. ¿Por qué fueron la crítica y el público de ese tiempo tolerantes hacia ese conjunto monstruoso de obras vacías, montadas sobre la misma armazón lopesca, e intolerantes hacia las creaciones del corcovado indiano? Pero, sobre todo, ¿por qué, siendo intolerantes e impacientes hacia ellas, jamás lo fueron en igual grado que el público melómano del XIX hacia Wagner, por ejemplo, o el de teatros hacia Ibsen? La primera respuesta es que aquellas comedias divertían al público, lo

ayudaban a rodear el pensamiento, a evadirse de sí mismo en la melodía verbal. Y la segunda, es que Alarcón tampoco logró hacer pensar lo bastante al público. Esas obras de clisé o maqueta que alimentan la escena española en los grandes vacíos visibles entre *El Burlador de Sevilla* y *La Fianza Satisfecha*, entre ésta y *La Vida es Sueño* o *El Mágico Prodigioso*, difieren fundamentalmente de la producción alarconiana en la técnica. Todas ellas responden a un sistema identificado con sus necesidades reales: ponen en juego elementos y materiales concertados con una arquitectura básica, y responden, en general, a la idea de un arte-como-industria, a un arte preceptual y acreditado: al *Nuevo Arte de Hacer Comedias en este Tiempo*, al arte de la comedia nueva. De este modo, el teatro español, en sus formas periodística y poética, histórica y melodramática, constituye una compacta unidad, un todo armonioso en la medida misma de su desproporción y de su absurdo. En la obra de Alarcón que, por sus temas, elementos y materiales, por la virtud de su intento de caracteres, por la perspectiva moral, clama por una forma nueva o, por lo menos, diferente, nunca aparece aquel concierto, y hay rendijas tan visibles en las junturas que la innovación en el contenido no basta a satisfacer a un público experto en el arte de sentar su impaciencia y su cólera en el teatro. Si a esto se añade la falta de alimento poético en el sentido lírico que es proverbial en Alarcón, podrá empezar a comprenderse la razón de su fracaso en un teatro activo que es esencialmente lírico, aunque a menudo vacío, y articulado en una técnica nacional, en un sistema

nacionalista de expresión dramática, aunque anulado a menudo por su propia semejanza.

* * *

De modo consistente es difícil rastrear en la literatura dramática española los usos técnicos, las necesidades locales, los problemas de presentación y representación inherentes al teatro y que tantas veces han determinado sus requisitos de constitución. (Lo contrario es obvio en Inglaterra). La prohibición de exhibir cadáveres en escena, entre los griegos, por razones religiosas; la unidad de lugar a causa de la ausencia de elementos de montaje, etc. En general, se han investigado con una minucia que raya a menudo en lo pueril, los aspectos literarios, religiosos, morales y políticos, especialmente en el caso de Alarcón. Quienes han podido disponer de los archivos y conocer los antiguos asientos del teatro en España, parecen haber encontrado el vacío en punto a técnica, y casi nada en punto a preceptiva, fuera de lo generalmente conocido. Alarcón mismo, cuando escribe otra cosa que comedias —el prólogo a su segunda edición, por ejemplo, para no hablar de las malhadadas octavas nupciales hechas en colaboración— se preocupa sobre todo por el aspecto moral, humano y social del teatro, no por su técnica. Fuera de los problemas de una forma ajustada —mal ajustada— al Nuevo Arte de Lope, ¿se interesó alguna vez Alarcón por el problema fundamental de una forma nueva, más en consonancia con sus intenciones? Siendo un poeta de escaso mérito, es muy probable que siguiera el consejo de Lope de escribir ante todo en prosa las comedias para apretarlas después, con pacien-

cia de mártir, en versos que rara vez son líricos, rara vez articulados en su movimiento, que siguen la idea pero no la música y que siempre parecen menores que el concepto que contienen. Al juzgarlo así, lo comparo, claro está, a los poetas natos del Siglo de Oro. En todo caso, si escribió originalmente en prosa, o no consideró esta forma sino como un estudio de la creación, o no se atrevió, a pesar de *La Celestina* y de los entremeses de Lope de Rueda y los de su maestro más directo, Cervantes, a presentar sus comedias en prosa. Quizá, no obstante que no era gran cosa de versificar, tampoco encontraba facilidad para explotar esta forma literaria del idioma. Son imaginables el escándalo, la sacudida que hubiera suscitado entre los poetas cómicos y el público de Madrid, la presentación de una comedia en prosa, sobre todo si era del epigramatizado Alarcón de las jorobas. A ser así, este autor habría fundado efectivamente, sobre una sólida técnica nueva, el teatro del mundo moderno. Shakespeare y Moliére se valieron de la prosa siempre que la presión del tiempo les impidió versificar; pero Moliére sí alcanzó la rotundidad de creaciones en prosa. Es curioso, en todo caso, y aún ocioso, que se estudie tan insistentemente a Alarcón desde el punto de vista poético cuando tan poco hizo por la poesía de su tiempo, y desde el punto de vista literario, cuando tan poco contribuyó —a la inversa de Cervantes— a la modernización de la prosa española.

Curiosamente también, sorprende percibir una incalificable semejanza de destino entre Alarcón, "clásico de un teatro romántico", y Víctor Hugo, flora y fauna del neoromanticismo. Estos dos

hombres en protesta, en armas contra el teatro establecido de su tiempo, respetan, cuidadosamente, dijérase, muchas de las convenciones que lo caracterizan y que le restan vitalidad, realismo y poder de evolución. No. No insistiré en un paralelo que sería parcial tratándose del francés, en cuya obra el teatro es sólo un ángulo, cualquiera sea su importancia; pero podría señalar uno a uno los encuentros de los dos en este aspecto. Con más fanfarrias, más bríos, mayor poder poético, mayor dominio del lenguaje, Hugo el ruidoso fracasa como el silencioso y mesurado Alarcón en la renovación del teatro, si es que Alarcón llegó a intentarla siquiera. Lo que Hugo no hace por el drama romántico, lo consigue Musset. Lo que Alarcón no hizo por el drama español, Molière lo realizó en el drama universal. No olvidemos, sin embargo, que Hugo triunfa tan estruendosa como superficialmente, pero que, fracasando a la vez en el aspecto de la creación evolutiva, aporta en cambio una contribución técnica, elemento de modernidad esa sí, al teatro: dar al decorado y a la luz categoría de personajes centrales de una pieza. Y en esto cabe reconocerlo como un antepasado de Gordon Craig, Fuchs y Appia.

* * *

La conducta, o aportación, técnica de Alarcón podría explicarse como un intento para introducir nuevos valores internos en el teatro al través de una arquitectura dramática ya prevaleciente y acreditada (si llevara esa arquitectura a un rendimiento final, si cerrara su círculo). O bien, como un deseo de no alarmar inmoderadamente al público con nuevas formas. O bien porque,

interesado sobre todo en los factores morales de la personalidad y del carácter, este interés recogía y concentraba toda su visión del teatro. Lector, sin embargo, según se dice, de Terencio y de Plauto, conocedor de Menandro aunque fuera al través de los latinos, ¿por qué no apeló nunca a la técnica de estos autores, a quienes Lope mismo proclabama capaces de clamar desde sus mudos libros contra sus propias licencias? Se acoge, en cambio, a la ruptura de las unidades, excepción hecha de la de la fábula, también a idea de Lope. Si quiere conciliar las esencias morales de un teatro clásico en el que son gran parte Horacio y su doctrina del provecho, con la estructura de un teatro romántico favorecido por la boga popular, su buen éxito es bastante dudoso. Casi nadie, casi nunca, ha ganado dinero en el arte dramático sin hacer concesiones al público. La actitud de Alarcón parece contradictoria, pues por una parte apostrofa e insulta a la "bestia fiera", y por la otra se somete a las convenciones que el colérico español sentado exige en la forma, si no en el fondo, del teatro, y por las que paga. Por un lado aspira a modificar la gran regla de Lope sobre el hablar en necio porque él, como nadie en el teatro español, quiere y puede hablar en sabio, en cuerdo (a él y no a Dumas hijo se debe la creación del carácter llamado *raisonneur;* pero, por el otro, se vale precisamente para hablar en sabio de la forma estatuída por Lope para hablar en necio. Y no se entienda por hablar en necio solamente un lenguaje expresivo de los sentimientos y las formas de ver la vida en ese tiempo. La misma frase de episodios, complicaciones e incidentes capaces ampara a la técnica: el artificio de acumulación

de retener en su asiento a un español siempre dispuesto a la cólera —que hizo tabla rasa de toda profundidad psicológica en el teatro hispano—, y el marco social dentro del cual se desenvuelven las comedias. Suponiendo que la idea de Alarcón fuera demostrar que se podía ser galán o doncella en la España del siglo XVII y diferir, sin embargo, de los demás galanes y doncellas, constituir, en suma, seres de elección, lo mismo pasa con los héroes, los alcaldes y las villanas de Calderón y Lope. En todo esto va apareciendo la inconsistencia o, por lo menos, la paradoja de la técnica de Alarcón.

Sigue a Horacio en la doctrina del provecho, en tener "buen sentido, como primer principio y fuente de escribir bien"; pero, en realidad, no escribe tanto tan bien, y no lo sigue, en cambio, en la división de cinco actos ni en la teoría de unidad de la obra literaria con que el latino inicia su Epístola a los pisones. El contraste permanente entre una forma no dominada y un contenido nuevo, entre una envoltura destinada a atraer al vulgo y una esencia destinada a repelerlo, que se observa en toda la obra alarconiana, impresiona, en efecto, como la unión entre el cuello de un caballo y una cabeza humana. Sería injusto negar que Juan Ruiz de Alarcón escribió a veces actos superiormente excelentes, tanto más dignos de noticia cuanto que resaltan sobre el conjunto gris de otros en los que la fragmentación en cuadros o escenas anula toda marcha ascendente, toda progresión dramática, y deja al espectador o al lector un tanto en el aire. En todo caso, carece de unidad y de unidades en la totalidad de su obra.

Además de la regla de las tres jornadas, Alarcón usa, en modo que sólo difiere del de otros poetas de su tiempo en el valor lírico, décimas, sonetos, romances, octavas, tercetos y redondillas con las aplicaciones preceptuadas por Lope. Como ellos, se vale a veces, para diferenciar el habla femenina, del romance en seis sílabas. De modo semejante respetará Hugo el verso alejandrino pareado de los neoclásicos franceses.

Tampoco se ciñe Juan Ruiz a la unidad de acción —otro aspecto en el que sigue a Lope—, ni, menos a la de lugar. Por el contrario, multiplica los lugares usando hasta templos y corredores, sumiso a la vertebración cinematográfica de aquel teatro, imperativa por la falta de tramoya adecuada, pero no más imperativa que la de Grecia o Roma para determinar la unidad de lugar.

Podría creerse que todo esto no es sino una lista de superficiales detalles que en nada alteran el valor ni modifican la importancia de la obra alarconiana. Pero esto no es, en realidad, sino el principio.

* * *

La comedia de caracteres, con todas las ideas de perspectiva y profundidad psicológica que entraña, se considera generalmente como una creación de este autor y como su aportación mayor al teatro universal. El punto es bastante debatible, porque otro lector de los clásicos, y conocedor de Menandro como el que más, había hecho ya algo semejante en el Renacimiento inglés al crear la media de *humours*. Aunque en español esta palabra no parece prestarse a igual equívoco que

en inglés, hay que explicar que Ben Jonson consideraba el "humor" como la línea maestra o el rasgo característico, sobresaliente, esencial y siempre activo de cada personalidad. Desde este punto de vista, en Tartufo el humor es la hipocresía, en Harpagón la avaricia y en Don García la mentira como *constante* del carácter. Difícil como parece que Alarcón hubiera leído las obras de Jonson, los dos poetas se encuentran en el gusto y en el saqueo de los comediógrafos latinos, sin que en ninguno de los dos casos pueda hablarse, propiamente, de plagio. (Hasta aquí lo escrito en 1939).

V.—*MORAL Y CARACTERES*

Parece demasiado lata la teoría de que Alarcón "inaugura en la Europa Continental la comedia de caracteres" (Antonio Castro Leal). Esta deliberada exclusión de Inglaterra parece aceptar ya la procedencia de Ben Jonson, a la vez que eliminarla —deliberadamente también— para mayor beneficio y lustre del dramaturgo criollo y para dejarle el ruedo. Si el teatro español no es característicamente un teatro de profundidad psicológica, según se apuntó ya, ni presta mayor atención a las reacciones del carácter, en la obra de Lope y en la de Tirso existen caracteres vivos hasta hoy, que no lo son por razón de su tratamiento, sino a causa de su categoría humana previa a la literatura, y aunque el Segismundo de Calderón aparezca sólo en 1635, nadie soñaría en limitar su relieve y su hondura (los sueños son tan viejos como el hombre) ni podría juzgarlo descendencia de Alarcón ni hijo de su influencia, ya que Alarcón no es metafísico ni siquiera en las obras de magia y la metafísica es, en puridad, el crisol de

los caracteres: espíritu es carácter. Shakespeare es metafísico en la perspectiva del tiempo y, paradójicamente, lo son los grandes naturalistas como Ibsen y Chéjov (Strindberg, a su vez, es menos naturalista que metafísico) y aún el propio Bernard Shaw en ciertas obras, sin contar a Pirandello. Los historiadores del teatro inglés, más cautos y moderados que los nuestros, están lejos de atribuir a Ben Jonson la *creación* de la comedia de caracteres, si bien, en una británica fórmula de compromiso, le conceden la invención de la comedia de *humours*. Y, después de todo, España es tan poco continental como Inglaterra por sufrir de su misma condición peninsular.(*)

Decir comedia de caracteres es querer cortar un cabello a lo largo en cuatro o en ocho por un afán clasificador no siempre justificado. El carácter es parte inseparable del drama (en su sentido puro de acción), y el estudio tridimensional del carácter es elemento fundamental de la tragedia. La tragedia griega aborda el examen del problema del hombre al través de su carácter, que es el que define su destino, obra del conflicto del hombre —por su carácter o sus características (de aquí la extensión a la fórmula teatral que designa así a los personajes del drama)— con los dioses. Son las pasiones del hombre las que constituyen su carácter y predeterminan su lucha contra el des-

(*) Al recopiar este ensayo para su publicación en 1966, encuentro una confirmación de mi teoría relativa a la supervivencia de algunos personajes de Lope de Vega en la reciente trasposición hecha por Osborne de *La Fianza Satisfecha* a nuestro tiempo con le título *A Bond Honoured*. Las dos penínsulas se encuentran otra vez.

tino que, sin embargo, está ya implícito en el carácter. (O sea que el hombre que lucha contra los dioses o contra el destino, en rigurosa realidad, está luchando sólo consigo mismo). De aquí que sea regla invariable del teatro la agencia humana: todo lo que ocurre en él, como en la naturaleza que imita, es obra del hombre y el hombre, al fin, hechura de su carácter. Pero si tragedia y carácter son inseparables en el teatro griego, las cosas ocurren de otro modo con la comedia. Ni en la antigua, ni en la media, ni siquiera propiamente en la nueva, aparece en rigor este fenómeno. La obra de Aristófanes y de sus sucesores exagera la dimensión caricatural y satiriza a la sociedad a base de alusiones ideológicas y de los tipos representativos de ese conjunto social; de episodios o acciones que resuenan en la sociedad del día o que ejercen influencia sobre ella. Sócrates o Eurípides, satirizados por Aristófanes, son siempre Eurípides y Sócrates, no una creación del poeta cómico, por deprimente que sea su interpretación. En suma, la comedia griega no crea caracteres: imita sólo lo ridículo (del carácter) que "es un cierto error y bajeza (o infamia) no acompañado de dolor y que no es destructivo" (Aristóteles). Se llama por extensión caracteres a los personajes de la comedia, pero son más bien siluetas grotescas, imágenes contrahechas por espejos cóncavos o convexos, o, sencillamente, escorzos.

A todas luces, la creación universal —o, si se toman en cuenta las inferencias que puede autorizar la lectura de los fragmentos recobrados de Menandro, la realización universal— de la comedia de caracteres corresponde a la Roma de

Horacio y de Terencio, racionalistas y moralistas que convierten el principio de la tragedia (lucha del hombre contra los dioses y contra su destino, es decir, contra sí mismo) en el conflicto entre el carácter y la sociedad que lo rodea. A despecho de tratarse de adaptaciones del griego, las dimensiones humanas son más definidas en la comedia de Roma. Plauto, por sobre indudables reverberaciones aristofánicas, nos da un avaro —un carácter— en la *Aulularia.* De aquí sacará Ben Jonson los "humores", y Alarcón las inclinaciones, de sus personajes, aunque la perfección la alcanzará sólo Moliére en *El Misántropo.* No creo, por lo demás, que sea necesario atribuir a Alarcón la creación de la comedia de caracteres para glorificarlo. Esta tesis lo coloca más bien en un sitio demasiado holgado para quien, en veintiseis comedias, no crea verdaderos caracteres sino en siete (Garci Ruiz de Alarcón, *Los Favores del Mundo;* don Juan de Mendoza, *Las Paredes Oyen;* Rodrigo de Villagómez, *Los Pechos Privilegiados;* Sancho Aluaga, *La Crueldad por el Honor;* Pedro Alonso, *El Tejedor de Segovia; Don Domingo de Don Blas,* y don García, *La Verdad Sospechosa).* Ninguno de los mencionados, no obstante, ha llegado a adquirir en trescientos y tantos años un valor genérico: hay un complejo de Edipo; se dice un quijote, un sancho, un tartufo, un volpone, se habla de lo fáustico, pero no se dice ni siquiera un García para designar a un mentiroso confirmado. Por verdaderos caracteres quiero decir personajes sostenidos sobre una constante, al través de episodios, intrigas, empeños, vicisitudes y circunstancias varias, sin que aquello que los caracteriza —el honor, la lealtad, la comodidad o la mentira—

desaparezca nunca. Quizás habría que hacer una excepción en contra de Don García porque flaquea al final, cuando la mano da "pues es fuerza", en vez de arrebatar al público contando, por ejemplo, que siempre estuvo enamorado de Lucrecia, a sabiendas de lo contrario por parte de todos. Pero, además, curiosamente aún dentro de estos caracteres definidos, de precisos y sobrios contornos, ocurre que las pasiones carecen —o parecen carecer— de palpitación humana. Son pasiones, extremos o hipertrofias de la conducta social, y no pasiones del alma. Y esto abre el aspecto llamado "Moral" de la obra de Alarcón y fácilmente interpretado como moralizante por críticos y estudiosos de buena fe pero de elemental percepción. Si Alarcón hubiera sido un horaciano y un creyente fervoroso en la ley del provecho, habría dado mayor consistencia a sus personajes y mayor objetividad a su propósito, pues era lo bastante inteligente y sensible para ello. Sus dotes de observación, que fomenta en él la indudable inmovilidad a que lo condena su cuerpo defectuoso, acusa la sensibilidad vivaz del dramaturgo nato. Lo que no tiene es el arrebato, el fuego, en suma, el temperamento del poeta dramático. Lo muestra la misma mesurada y calculada ironía con que contesta en sus piezas a epigramas, diatribas y calumnias. Y no teniendo el temperamento, carece, por natural añadidura, de la fe catequizante, tanto en lo religioso como en lo moral. Sabe que existen en el orden del mundo cosas que no tienen remedio humano: los defectos o vicios de la moral y las deformidades físicas. De aquí que sea escéptico, no estoico, porque, estoico, intentaría aún la conversión del mundo al estoicismo. Si algunos

de sus personajes poseen una profundidad de orden moral —es decir, que son más profundamente morales o inmorales de raigambre— la poseen por la misma razón que él tiene una sensibilidad afinada a diario por la conciencia de su desgraciada singularidad física, que lo priva de juegos de infancia, de amores de adolescencia, de empleos de representación solemne, quizá hasta de los placeres que él a menudo llama venéreos y, desde luego, del lucimiento en sociedad. En otras palabras, la profundidad de sus personajes es la misma que él posee. Por ejemplo, no baila. Castro Leal afirma —con gran latitud también— que el teatro del Siglo de Oro es un teatro bailado, y que Alarcón introduce en él un elemento mexicano de reflexión, de conversación "sentada". Esto lo examinaré después, pero es indudable que el mismo Alarcón no se habría atrevido a imaginarse bailando. Por eso conversaba, y por esto la conversación —si la introdujo en el teatro español aunque parece dudoso al recordar las grandes tiradas líricas de Lope, Calderón y Tirso—, como las descripciones prolijas y a menudo fatigosas, es elemento de su teatro, pero lo es sólo por cuanto lo era de su persona. No hay en esto un cálculo técnico de innovación ni mucho menos. Por otra parte, fuera de una crisis juvenil, perceptible en sus primeras comedias al través de alusiones obscenas a las relaciones sexuales —en contraste con la sobriedad del español normal y en contraste con el elogio frecuente de la mujer— no observo en él que su obra emane del resentimiento. Justamente no es moralista, aunque sea axiomático, porque no es resentido y podría decirse que, como un egoísta más bien, se encierra en el mundo que

le forma la "gémina concha" de sus dos corcovas. Si fuera moralista castigaría *realmente* a Don García por mentir, en vez de hacer de él un verdadero artista y de castigarlo, no por mentir, sino por la mala interpretación de un cochero.

Es indudable que el sentimiento quedó tempranamente proscrito de sus relaciones humanas, quizá con sus familiares mismos. La risa, común tributo entonces como ahora entre nosotros, a las imperfecciones físicas (jorobas, calvicies, estrabismos, etc.), debe de haberlo lastimado hasta el fondo; pero la piedad y la simpatía un poco erizada de las mujeres, por ejemplo, que lo mirarían como a un animalillo, lo habría herido más. Por cierto que arremete muchas veces contra los calvos, y éste sí es un escape a su resentimiento. Su dolor humano no puede ser puro. El lo sabe y lo calla. Por eso falta emoción en sus obras, y por esto, poseído de un cerebro bien organizado y de una dignidad —ansia de superación admirable— pasa todos los sentimientos por el tamiz de una razón ergotista e invencible. Mejor que el "clásico de un teatro romántico", parece el racionalista de un teatro de sinrazón y de arrebato poético.

La investigación minuciosa de lo episódico y de lo anecdótico parece haber cerrado los ojos de los estudiosos hacia los problemas de fondo que constituyen el enigma psicológico de Alarcón. "Poco se sabe de su vida", dicen casi todos los historiadores; nada del momento crítico en que cobró conciencia de su deformidad; nada de la disciplina con que fue renunciando a los sueños de infancia y de adolescencia; de la voluntad con que dejó pasar a las mujeres, a quienes a menudo

juzga interesadas, volubles, falsas y deshonestas, y a veces coloca en pedestales de artificiosa convencionalidad *moral*. A pesar de los muchos rasgos autobiográficos que maculan su obra, su intimidad parece encerrada —lo digo sin intención cruel— en el recinto de sus dos corcovas. Tampoco se ha desentrañado, hasta ahora, el origen íntimo de su vocación literaria. ¿Emulación, espontáneo fuego orador, *anch'io*, vanidad, interés de lucro o canal de fuga? El nos cuenta que escribió comedias por hacer virtud de la necesidad.

Si bosquejó en México sus primeras comedias, bajo la influencia ponderable de Cervantes (en *El Infamador*, de Juan de la Cueva, hay claros antecedentes de *Las Paredes Oyen)*, aparentemente no las tomó en serio hasta que, pospuestas sus pretensiones universitarias y cortesanas, las juzgó medio de hacer dinero o, por lo menos, de ir viviendo mientras lograba la famosa relatoría en el Consejo de Indias que, lograda, lo aparta del teatro. El teatro es engañoso y desilusionante, pero se mete en la sangre y sólo sale con ella. Por algo Molière muere casi en escena; por algo las gentes envejecen en torno a su fuego, fieles a pesar de los fracasos, y aún de los triunfos, a lo que se les ha metido en la sangre, y por algo se dice que los actores gastan todos sus pares de zapatos en la escena después del primero. Si Alarcón fue al teatro movido en principio por su conocimiento de los autores latinos pero impulsado en realidad inmediata por el ejemplo de Cervantes; si escogió este medio de expresión por afinidad, por natural necesidad dialogística en quien estaba condenado a la soledad y el monólogo, cae, en cambio, bajo

la dictadura preceptual de Lope y trabaja y se mueve dentro del gusto de la época. Quizás acepta y sigue la forma preestablecida del teatro por miedo a inventar una que lo refleja mejor y que podría resultar deforme como él. Por ningún ángulo aparece en él la oreja del innovador, la silueta del profeta dramático. La angustia del creador parece serle ajena, puesto que su esfuerzo, su ejercicio y su tortura mayores consisten en escribir en verso cuando, si el sentido y no la forma de la creación lo hubiera preocupado, tenía para disculpa de escribir en prosa los antecedentes señalados (*La Celestina,* Lope de Rueda y Cervantes), para no mencionar el lenguaje hablado, viviente de un pueblo hablador y lleno de colorido. No tiene, en efecto, características mesiánicas, ni molierescas ni ibsenianas. El creador Molière se revela en *Las Preciosas Ridículas,* de cepa puramente francesa; el creador Ibsen traslada el espíritu de la tragedia griega a la realidad de su época y transforma el contenido del teatro a la vez que dilata los límites del continente. Alarcón respeta el envase y la forma acreditados en el mercado español. Si, para preservar la dignidad de su puesto de relator se aparta del teatro activo desde 1625, nada vuelve a escribir en los catorce años que sobrevive. Edita y repule sus comedias; pero no hace más ni nos deja siquiera reflexiones sobre la poesía dramática. O se ha secado como poeta, o, simplemente, ha renunciado, por mejores ingresos, a "hacer virtud de la necesidad", y esto puede significar que lo que hay en él es necesidad natural, pero no virtud innata. Quien emite este juicio es uno que, precisamente, escribe comedias para *no* hacer dinero.

Tampoco podría compararse la retirada de Juan Ruiz de Alarcón a la de Shakespeare, en la que median otras razones y circunstancias. En primer lugar, Shakespeare se retira cuando es el amo indudable del teatro inglés y después de que la muerte de la reina, al cerrar el período isabelino, acarrea una tristeza y una decadencia en el país. Pero, además, por los antecedentes de su juventud, por las humillaciones y persecuciones de que fue objeto en Avon, el *cisne* se dedica en la última parte de su vida a ser fuera del teatro lo que no pudo ser dentro de él: un actor que actúa el personaje que siempre soñó ser. Alarcón dista de ser el amo del teatro español y, por otra parte, me percato de que sí hay una sola semejanza entre su alejamiento de la escena y el de Shakespeare, con cierta diferencia de matiz: el autor criollo cree realizar fuera del teatro lo que no pudo lograr en él e interpreta el papel de personaje de alta dignidad, usando la relatoría como un *camouflage* o una sublimación de su disforme realidad. ¿Llegó a creer de este modo que "la corcova es sueño"?

En materia de lenguaje, Alarcón se singulariza compensando su falta de sentimiento lírico con una pulida corrección en el verso, a pesar de frecuentes giros prosaicos y de ocasionales licencias que, usuales o no, son de mal gusto (caracter por carácter, alquilé por alquiler, etc.) Encubre su falta de sentimiento humano con maneras cortesanas, y su falta de desbordamiento con un dibujo más fino, menos recamado, de sus personajes. En realidad, sigue la línea más fácil, y en vez de caracterizarlos en la acción, lo hace a

menudo en los soliloquios, tiradas (generalmente informativas del modo de ser: Yo soy noble, o tú debes obrar noblemente, etc.) y descripciones tópicas. En puridad, él cree hacer comedias al gusto de la época puesto que respeta los cánones, y piensa que éstas se diferencian sólo, necesariamente de las de Lope, por la intervención de un elemento personal disímil. Si, insensible al espíritu entre teológico y taurino que caracteriza al teatro hispano del tiempo, desdeña el cielo y el infierno —(¿para qué le servirá tener alas en el cielo si es en el mundo donde sus jorobas le estorban y lo aislan? ¿Para qué se pensaría con rabo y cuernos en el otro lado, si esto lo haría sentirse peor?)— y emplaza sus soluciones en la tierra, donde la gloria, el dinero, la plaza de relator, a falta de una situación de príncipe o monarca, harán olvidar sus corcovas a los aduladores y serviles.

En relación con el carácter periodístico y costumbrista de la mayor parte del teatro de la época, el de Alarcón puede parecer un artículo de página editorial, o de fondo. Es decir, menos popular que la información, pero sin llegar a constituir un tratado ni un precepto de valor filosófico, metafísico o, siquiera, sociológico. También en esto parece quedarse *entre dos platos*.

No hay, por lo demás, madres en sus comedias, fuera de la incestuosa y efímera del *Anticristo* y de la Jimena: loba, leona, animal, machorra, marimacho o marota que dice de sí misma: "Non semejo fembra yo". Podría hablarse de un complejo edipiano en este aspecto, si no fuera porque se trata de un rasgo general del teatro español, reflejo directo de una sociedad organizada

por el hombre para el hombre, en la que la mujer no tiene más que un papel ambivalente y contradictorio: el sexo y la virtud, el amor y la entrega, el veneno y la triaca. No debe omitirse, en este renglón, la indudable trascendencia de la organización social y las costumbres árabes. Como sea, una madre sería una emoción humana, y Alarcón no se las permite por miedo a parecer más grotesco. Puede decirse —y quizá de aquí emana el error general sobre él— que hace comedias de caracteres porque en ellas el movimiento, la acción y la temática son correspondencias de su carácter personal, del carácter para el cual se ha educado expresamente dentro de esos dos hemisferios de sus corcovas, y que difieren de las usuales en aquellos puntos en que él, como ser físico, difiere de los normales u ordinarios.

¿Habría escrito Alarcón sin corcovas? ¿No habría sido soldado en vez de letrado, o, letrado, no habría logrado sin dificultad el puesto que pretendía y aún escalado otros más altos? ¿Necesitaba realmente expresarse, enunciar un punto de vista personal y nuevo en el teatro, dar su sangre al teatro? Después de releer una vez más sus veintiseis comedias lo pongo en duda por una sola razón: al través de todo su afán compensatorio de demostrar que las prendas morales son más preciosas que el rango y que la belleza física —aunque adula a menudo a los príncipes y elogia a los nobles y apuestos grandes señores con tediosa frecuencia— no se traduce en todas ellas una superación de su defecto, un olvido de sus corcovas, un arrebato del espíritu. Nunca llega a perder la conciencia de ser como es. Su Don Juan de Luna es bueno *porque* es deforme, no a pesar de serlo. La llamada *extra-*

ñeza de su teatro es dialéctica por necesidad, para distinguirse entre gigantes, monstruos y cabezudos; es casuística, no filosófica; axiomática, no creadora. Leonardo a su manera, grande en más de un aspecto, Alarcón —si se le reconocen intentos de innovación— fracasa en su propósito puesto que el teatro español tiene ya trazado un camino nacional, por erróneo que sea, y existe con él y sin él. Y quien tenga buen sentido reconocerá que fracasa igualmente, por rebote, en la creación que no intenta siquiera de un teatro mexicano. ¿Entonces?

VI.—*CRIOLLISMO Y MEXICANISMO*

Si Alarcón hubiera sido tan mexicano interiormente como se lo proclama, es indudable que habría dejado, aún en esbozo, un teatro característicamente mexicano, es decir, un medio de expresión más o menos informe que manifestara, por primitivamente que fueran, el carácter y la nacionalidad en *formación* del mexicano, que, en realidad a partir de la primera generación mestiza es ya el neomexicano con una proporción variable de sangre y de idiosincracias hispánicas. No sólo no lo hace, sino que en el conjunto de sus veintiseis comedias la acción se desarrolla dos veces en Sevilla; una, en Bohemia; una, en Salamanca; dos, en Madrid y Alcalá de Henares; una en Melilla, una en Deza; seis, en Madrid; una quizás en Toledo y Madrid o Andalucía *(La Prueba de las Promesas):* una en Sicilia, "probablemente en Siracusa"; una en Creta; una en Zaragoza y otros puntos; una en León y una aldea; una en Sevilla y el puerto de Guadarrama; una en Lisboa; una en Zamora; una en Milán; una en un

"lugar indeterminado" *(El Anticristo)* y, por fin, una en Arauco *(Las Hazañas del Marqués de Cañete,* de la JRA escribe una escena del acto segundo).

Fuera de que no tiene un solo personaje mexicano o americano, salvando a los indios de utilería de la comedia últimamente citada, esto significa que las acciones y reacciones de los caracteres alarconianos son determinadas en su totalidad por un ambiente español más o menos realista, ya que la Bohemia, el Milán, la Creta, la Sicilia y la Lisboa que usa pueden conceptuarse como artefactos igualmente de utilería. Recuérdese la opinión de Hartzenbusch cuando dice: "Las edades bíblicas, las fabulosas, las antiguas y la media, todas eran iguales para nuestros poetas cómicos; judíos y griegos, cartagineses y turcos, babilonios e indios occidentales, todos en el teatro eran españoles con ropilla y con ferreruelo, valientes y discretos, enamorados y católicos". Y Alarcón no introduce excepción alguna a esta regla romántica y ageográfica. Aquellas comedias en que trata de dar mayor ambiente exótico *(La Manzanilla de Melilla, El Anticristo* y las que se desarrollan en Creta, Bohemia, Milán y Sicilia, para no hablar de Lisboa) no podrían ser más españolas.

Se ha dicho a menudo que las treinta y siete obras de Shakespeare y sus ochocientos diez personajes son esencialmente ingleses, aunque las acciones se desarrollen en climas y latitudes tan diversos como el mar y una isla anónima, Verona, Milán y Mantua; Windsor, Viena, Efeso, Mesina, Navarra, Atenas y un bosque; Venecia y Belmont; el bosque de Arden, Padua, Rousillon, París, Flo-

rencia y Marsella; Iliria, Sicilia y Bohemia; Inglaterra y Francia (en general); Gales, Londres, Westminster y Kimbolton; Troya, Roma, Corioli, Anzio, Atenas, Cerdeña, Filippi, Escocia, Elsinor, Bretaña, Chipre, Alejandría, Italia y "dispersamente" en varios países. Dicho de otro modo, Shakespeare —romántico en este aspecto— emplea un procedimiento idéntico al de los españoles, y su contenido es tan inglés como hispánico el de éstos. La diferencia consiste en que mientras en ellos el ambiente está supeditado a los caracteres y al carácter general, recurrente, permanente, esto es, al espíritu mismo de su país y de su teatro, en Alarcón, por el contrario, son los caracteres los que se encuentran supeditados a un ambiente español deliberadamente concebido como marco de sus acciones y que, según quedó apuntado, se extiende a países extranjeros. (Este es un rasgo escapista y, por ello, mexicano puro. Pero no debe olvidarse que, a la vez, se trata de un ambiente español, de un marco español primero soñado largamente y después vistos por los ojos de un hombre nacido en México que se niega a sentirse extraño o extranjero y que por eso lo parece a los matritenses y andaluces). Si las cosas no pasaran, por ejemplo, en Madrid, habríamos perdido excelentes y cuidadas descripciones tópicas y morales como las de *La Verdad Sospechosa*. Pero si es natural en Shakespeare y en Lope o Calderón que sus comedias y personajes sean ingleses o españoles en todos los ambientes, no lo es en Alarcón sino como un dato correspondiente de su ambiciosa y romántica sed de la metrópoli. Y éste es el primer detalle de su criollismo. Criollo de segunda generación (su padre nacido en la

Colonia), él aspira a vivir en Madrid al lado de la realeza y del genio, a fugarse de México, en suma, y jamás parece pasarle siquiera por la cabeza la idea de situar en México la acción de ninguna de sus comedias. Este tipo literario tiene curiosas equivalencias actuales en poetas mexicanos afrancesados y en sencillos ciudadanos *pochos*. (Esta voz probablemente se origina en una corrupción de la palabra *poacher*, aplicado a los pescadores en vedado de la frontera, o a los cazadores furtivos, entre los cuales habría sin duda buen número de mexicanos. Creo que así es entre nosotros, aunque el Diccionario de la Academia Española incluye la palabra en su acepción de "descolorido o quebrado de color" sin señalar la procedencia). Podría llevarse lejos el paralelo entre el criollismo de principios del siglo XVII y el pochismo del XX. Una naciente, pero eludida conciencia de ser cada vez menos español, determina la conducta del fugitivo criollo que, no estando ya en las raíces, se adhiere parasíticamente a la corteza del árbol de la hispanidad. Esto no quiere decir que sepa, o presienta, que al dejar de ser español puro es mexicano. Si alguna vez lo piensa, se burla de sí mismo, porque lo mexicano no existe todavía (lo neomexicano más bien), no ha cobrado aún ni siquiera una forma *moral*. El nacimiento en México no es más que un accidente, malhadado o no, que no acarrea todavía, en aparencia, resultados de carácter moral o étnico. Se nace en México, pero se aspira a vivir y a morir en España, con una actitud exasperada por ese asomo de principio de conciencia de estar dejando de ser español. México no es un país políticamente hablando: es una colonia. Lo mexicano no existe

precisamente porque está muriendo, y el espectáculo de esta larga agonía de una cultura oscurece en exceso el cielo, de tal modo que ningún ojo puede ver nada más: la presencia mínima de aquello que está naciendo.

Este persistente sentir, que tiene mucho de complejo racial, es el fondo de la todavía viva desunión mexicana, explica la supervivencia del conservador, su largo desprecio por la realidad de México y, sobre todo, el odio hacia el mestizo revolucionario. No se sabe si Alarcón nació deforme o si su deformidad fue resultado de un accidente. Lo primero parece más probable, pero en todo caso su actitud exclusiva de México es susceptible de ser juzgada como un fruto de rencor, como el hito de un sentimiento o de una idea —quizás imprecisados— de que, a nacer en España, habría nacido "normal". O puede originarse en la fascinación ominpotente que ejerce España sobre él. En psicoanálisis todo esto es válido, como lo es pensar que él fue a España con la sed de encontrar allí un poder mágico que deshiciera sus corcovas con la virtud de la gloria o de la riqueza—, un agua de Juvencio o un hallazgo de Jasón, y es curioso observar cómo esta posible ilusión pueril, mantenida hasta la adolescencia y la primera juventud, degenera y se transmuta en una ambición concreta: un empleo bien pagado, pero que todavía tiene que ser un empleo de dignidad, un empleo solemne que haga respetable, es decir, liso de espalda y pecho, a su tenedor. (No puedo dejar de pensar en los ricos mexicanos que hacen viajes de lujo y pagan honorarios astronómicos a especialistas en hospitales famosos de los Estados Unidos o Europa o que van en busca de milagrosas

aguas termales, para encontrar que los médicos más destacados allí son mexicanos, o que las aguas que pueden remediar su padecimiento se encuentran en el Estado de la República mexicana en que nacieron).

El segundo aspecto de criollismo o de fuga en Alarcón está en ese perpetuo y a menudo impertinente refugiarse tras los escudos del "don" y del "licenciado". Esto es lo que da una tan cruel exactitud al culto epigrama de Góngora *(La que adelante y atrás — gémina concha te viste)* y a la pulla de Quevedo ("La D no es Don, sino su media figura".), y esto constituye quizás, con el tan agudo sentido del ridículo, el único dato premexicano del poeta. He señalado alguna vez cómo se emboscan o enconchan los mexicanos en sus títulos profesionales hasta despersonalizarse, para no ser más que el licenciado, el doctor, el ingeniero, etc. (El español, el inglés, el francés, el norteamericano, suelen anteponer su nombre a su título académico: X, *Attorney at Law, Avocat,* profesor de tal o cual materia, etc. Por lo demás, nada de reglas generales).

Hay un tercer dato que confirma la minuciosa fuga de Alarcón fuera de México y de lo mexicano —que es todo cuanto puede hacer un mexicano de él— y es una pequeña estadística de sus alusiones al país de su nacimiento y, en general, a América, al través de su obra. No hay que olvidar que él mismo define esta negación en una de sus comedias: "Patria es aquella —donde tiene amor su bien". *(Patria est ubicumque est bene,* Cicerón, a quien más bien que al autor criollo repetirá Voltaire: *La Patrie est aux lieux où l'âme est enchaînée.*—Cita de Hartzenbusch). Y esto sin

contar sus preocupaciones de origen, nobleza, prosapia, etc. Estadísticamente, en sus veintiseis comedias, sólo una vez menciona de modo concreto a

Méjico, la celebrada
cabeza del indio mundo
que se nombra Nueva España

(hay más alusiones en Cervantes), y describe en once versos octosílabicos la ciudad y el valle, mientras dedica trece a la descripción de las crecientes de la laguna y treinta y nueve a la de la obra del desagüe y a cantar ditirámbicamente a su factor don Luis de Velasco, marqués de Salinas. En *El Semejante a Sí Mismo* se trata de un viaje al Perú y se dice, entre otras cosas:

¿No decías
que a las Indias te partías?

y:

Dí. ¿qué más Indias que Inés?

y:

Si eres don Diego, te estima
mi amor, no tengas recelo;
mas si don Juan ¡vive el cielo
que te has de partir a Lima!

Las demás alusiones
generales son como sigue:

Todo es Ventura:

...los preñados montes
cuyas partes enriquecen
de plata (a) los españoles,
y nunca de sus tesoros
vi que una parte me toque.

La Manganilla de Melilla:

Cuantas riquezas estima
el indio avaro tendrás.

Quien Mal Anda en Mal Acaba:

¡Pluguiera a Dios redimiera
lo menos del mal que lloro
con cuanto rubio tesoro
produce la indiana esfera!

(y otra alusión a las 'Indias Orientales').

La Culpa Busca la Pena:

Aparece un don Sebastián,
portugués indiano que viene
de las Indias Orientales.

El Anticristo:

Menciones del 'indio suelo'
y del 'antípoda
indiano' (al oriente español).

La Industria y la Suerte:

Más que a las Indias estimo.

Siempre Ayuda la Verdad:

Al indio más apartado
vuestras quinas lleve el cielo.

La Verdad Sospechosa:

Que en las Indias están
o en Italia, entretenidos (los maridos).
Y más (ricos) si son de las Indias,

más varias veces el indiano liberal', el 'galán indiano' y el 'perulero', más:

> Que son estables muy pocas
> por más que un Perú les den.

Quién Engaña más a Quién:

> Alusión al hermano
> de Elena, en Lima.

Las Paredes Oyen:

> Por quien en Indias vuelto
> Manzanares España de sus
> glorias hace a Henares.
>
> —Esta es la Calle Mayor.
> —Las Indias de nuestro polo.
> —Si hay Indias de empobrecer,
> yo también Indias la nombro.

He dejado a propósito las dos menciones de las Indias Orientales para poner de relieve el sistema de alusiones geográficas de las comedias alarconianas, en el cual tampoco aparece la menor muestra de preferencia o predilección hacia México. La omisión y el olvido se hacen sentir con tanta fuerza que no sería difícil que partieran del mismo complejo de exclusión de lo mexicano. Irónicamente, aquello que Alarcón quiere raspar de si mismo al través de esta minuciosa fuga, sus más elogiosos críticos y biógrafos se empeñan en atribuírselo, y mientras menos mexicano aspira él a ser, más mexicano pretenden ellos volverlo. (¿Acto de injusticia poética?). En todo esto, lo más deprimente y penoso es la escena que le tocó zurcir en

el mamotreto destinado a adular a Felipe II, al marqués de Cañete y a su descendiente Hurtado de Mendoza, que pagó la pieza, y en la cual los indios de Arauco juegan una tan sucia traición a los valientes, caballerosos y confiados españoles. Ni por un momento siquiera parece haber pensado Alarcón en rectificar ninguno de los absurdos antiamericanos en que abunda este monstruo, y es indudable que, a alentar en él el menor sentimiento cordial hacia América, se habría abstenido, por lo menos, de participar en semejante fábrica. Este sí hubiera sido un rasgo de mesura, de discreción y de dignidad mexicanas como lo atestigua a la fecha la posición de no ingerencia de México en los problemas de otros países o en su solución. ¿Era tan grande en ese momento la necesidad de Alarcón que debiera hacer virtud de ella también en parecida contingencia? ¿O era esa virtud tan tornadiza y endeble?

Por lo demás, toda aseveración en el sentido de si la mexicanidad o la no mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón es o no susceptible de comprobación al través de estos hechos, o de que es algo más sutil e imperceptible añejo a un imponderable orden moral —sin connotaciones éticas—, resulta inválida si se considera que en el teatro las cosas se prueban por la objetividad y no por lo subjetivo, por lo tridimensional y no por lo abstracto.

VII.—*EL "TONO CREPUSCULAR" Y OTRAS IDEAS FIJAS*

Medio tono, tono crepuscular, tono discreto, cortés y mesurado, tono grave en reserva y penumbra, y otras, son expresiones o conceptos acuñados por autoridades tan relevantes como Pedro Henríquez Ureña, y se han convertido en lugares comunes y en comodines, no ya para el estudio académico, sino para la definición crítica de la personalidad, la obra y la nacionalidad de Juan Ruiz de Alarcón. El estudio publicado por Pedro Henríquez en la Antología del Centenario (México, 1910) hizo fortuna inmediatamente entre un círculo de intelectuales que aspiraban a ser considerados tan sobrios, discretos, corteses, crepusculares y *morales* como el dudoso mexicano de las veintiseis comedias y, por ende, tan mexicanos como él. Quizá creyeron que el polígrafo encarnaba en Alarcón las virtudes que, en su propio concepto, los distinguían a ellos. Y quizá fuera así. Este juicio se fundó quizás en la experiencia humana del ilustre y penetrante erudito en México. Tenía

el apoyo de la tradición acuñada en España misma ("Cortés como indio mexicano",) y la visión del ensayista correspondía sin duda a un momento prerrevolucionario en el que la contención mexicana se redondeaba, sin autoanálisis todavía, para explotar en un gran alarido, más característico en sí que los siglos de superficial pulimento obligados por la economía, la organización religiosa y administrativa de la Colonia y otros factores análogos. Desde entonces —y desde antes en realidad— se ha dicho, de un modo azaroso e intuitivo, que la fuerza del mexicano es una fuerza esencial y únicamente moral, sin que este término sufra limitaciones de orden ético ni tenga ligas precisas con la conducta moral como opuesta a la inmoral, sino más bien como correspondiente a una actitud ante la vida, como un gesto inmaterial pero no espiritual propiamente hablando. Esta fuerza moral por contraposición con lo material y concreto, de inercia por contraste con lo activo, y así, se cita a México en los conciertos internacionales de la actualidad como una potencia *moral.* De este modo ha llegado a considerarse como de orden moral, entre nosotros, todo aquello que carece de contornos precisos, o sea justamente, todo aquello que es inmoral. Y de aquí, sin duda, la confusión que rodea el juicio general sobre Alarcón, entremezclando los conceptos de una ética social racionalista y sin pasión del alma y los ángulos de una actitud humana resultante de debilidad. Pero esta confusión tiene también raíces en el comediógrafo mismo y en su obra: en *La Verdad Sospechosa,* Alarcón hace decir al padre de don García dos cosas convencionales y falsas. Primero pregunta al Letrado "a qué género de

vicio tiene más inclinación" su hijo, lo cual equivale a un partido previamente tomado. ¿Por qué razón ha de tener vicios García, si no es para sentar una premisa buscada sin la cual no existiría la comedia? Y más adelante dice don Beltrán: "Mentir, ¡qué cosa tan fea y apuesta a mi natural!", como si se tratara de *su* natural y no del de García. Pero la suma de la ingenuidad del anciano aparece evidente en el remedio que discurre (también por la "fuerza del consonante" en la comedia): casar a su hijo para que deje de mentir cuando, desde la comedia romana, el engaño y la mentira disfrutan de ejecutoria como partes naturales de la vida matrimonial. Finalmente, el castigo de don García es casual y no motivado y hace pensar en aquel chascarrillo del hombre que desconfiaba de la vacuna porque había visto morir a un niño dos horas después de vacunado... por haberse caído desde un segundo piso. Entiéndase que esta censura en nada afecta los valores vivos de la comedia. El teatro tiene su lógica propia, que parece ilógica fuera de su marco, tal como la pintura posee una perspectiva propia, un *trome-l'oeil,* que le permite encerrar un paisaje de varios kilómetros en un metro cuadrado de tela. Si lo menciono es sólo para destacar el error de los críticos al hablar de la moral en Alarcón. Pero el error se ahonda cuando, a la moral, se une *lo* moral y cuando se llega a considerar que su tono contenido es expresivo de esos dos elementos. En otras palabras, que si Alarcón se vale de un tono crepuscular es para expresar en términos no líricos conceptos racionales que emanan de una fuente ética que él puede sentir en vista de su propia actitud moral, y que esta actitud

moral la tiene porque es mexicano. Este es el sofisma tradicional ya.

Creo haber dejado esclarecido este punto antes: el medio tono de Alarcón es obra de su falta de capacidad lírica y de su expresión poco dramática en un sentido de intensidad. Hay una obvia falta de dominio del instrumento en este autor, superada al través de una sensata explotación de sus propias limitaciones. No grita porque, o no puede gritar, o teme al ridículo de un grito desafinado, así como hay gente que tiene una voz corta y canta mejor a la sordina, u otras que, incapacitadas para correr, imponen una marcha mesurada a quienes caminan con ellos. A la inversa de Lope, Alarcón no crea su forma; se mueve, con la natural torpeza, en una forma, en una casa ajena, aunque ocasionalmente logra acompasar sus movimientos a la latitud en que se mueve, como el prisionero que acaba por agrandar su celda en fuerza de dar pasos muy cortos, o el hombre pequeño que salva una distancia grande en pocas, bien medidas zancadas.

Atribuir connotaciones de orden simbólico al tono conversado de Alarcón, y atribuir a este tono un valor simbólico de orden mexicano, son buenos deseos de los estudiosos, y si el tono difiere del español usual es por razones de orden técnico, de alcance de expresión, y no por la vegetación espontánea de un sentimiento antiespañol o, por lo menos, mexicanizante. Quizá quisiera Juan Ruiz cantar como Lope, a grandes, melodiosos gritos, o en una musical penumbra como la que caracteriza a Calderón, en quien el tono está condicionado al sentido y el sentimiento de lo metafísico y a la evolución de las formas literarias al través del

gongorismo. Es cierto que esta sobriedad, aparte de abolir toda resonancia musical en Alarcón, parece aproximarlo a un tipo más moderno de teatro —el que realizará Moliére—, pero entonces se interpone otro elemento importante para explicar, junto con la deficiencia formal, el aparente enigma del fracaso del comediógrafo. Me refiero, *nuevamente, a la falta de pasiones humanas;* aunque la pasión por el concepto, la pasión de la razón, sean activas en él, la emoción humana, animal propiamente, parece proscrita de la generalidad de su obra. Y la forma que elige —que sigue ciegamente en realidad— no es la que mejor conviene a sus conceptos. De este modo, la forma viene a constituir un error fundamental, pero también el castigo *en la tierra,* como él mismo lo entiende, de Juan Ruiz de Alarcón. Hay una falta de concordancia entre la órbita terrena en que se *emplazan y se resuelven sus conflictos, y la forma* litraria de que se vale. El verso parece adecuado —cuando no es romance periodístico como en mil y cuatrocientas ochenta de las comedias de Lope— para expresar al cielo y al infierno de la estructura teológica española; la prosa parece convenir mejor al mundo. En suma, no logra arrebatar al público por medio de un gran impulso o vuelo lírico, ni llega a convencerlo con su teatro de razón porque éste carece de un cuerpo propio. Por esto apostrofa al vulgo, de cuyas silbas habla; pero distinguiéndolo casi siempre de la clase noble y aún de la clase letrada, a la que tantas heridas debió.

Habría más que decir, sin duda, pero no pretendo agotar ni resolver la cuestión sino, simplemente, emplazarla sobre un terreno sin prejuicios

ni servidumbre al mito que se ha formado, sino en un terreno técnico. La conducta técnica de este poeta: fusión de una forma acreditada con un contenido nuevo, puede inclusive hacer de él un precursor de Baudelaire, digamos, que a la vez que mantiene en perfección la forma tradicional del verso francés, que él no creó, introduce en esa forma elementos destinados a dar un nuevo rumbo a la poesía en victoriosa contienda con el que le imprimieron los grandes románticos. Que hace, en fin, confesión y desnudamiento del hombre en la poesía. Sólo que la objeción salta y nos clava las garras en seguida: en Alarcón, a pesar del tono conversado y del contenido *diferente,* no hay confesión, no hay *intimidad.*

Mucho se hablará todavía de Juan Ruiz, en pro y en contra; pero la trayectoria de su obra al través de tres siglos no me parece susceptible de cambio, ya que no es posible mudar sus conceptos ni alterar su forma. Quizá, sin embargo, algunas refundiciones en buena prosa, en diálogo vivo, realizadas con espíritu creador, podrán mostrar mejor al público presente o futuro la calidad dramática intrínseca de este autor.

VIII.—*HONOR, AMOR, DINERO, HUMOR Y OTRAS OBSERVACIONES FINALES*

Probablemente en el análisis de estos cuatro elementos sea posible definir con mayor claridad la nacionalidad verdadera de Alarcón, es decir, su condición, como yo la veo, no sólo española, sino españolizante.

Otra característica parece mencionable en este capítulo, pero no requiere estudio especial por cuanto se relaciona, de un modo u otro, con las que lo encabezan. Me refiero a las españolísimas soberbia y jactancia que aparecen de modo rítmico en el incompleto y a veces confuso mundo de los personajes alarconianos. Es la jactancia la que hace mentir a Don García, ser comodón a Don Domingo de Don Blas, presumir de pobre al Don Juan de *Las Paredes Oyen,* de nobles a todos los hombres y de hermosas y honradas a todas las mujeres de estas comedias, y que se manifiestan, por diversos modos, en los propios criados con gran frecuencia. La modestia mexicana, ya sea en su forma de complejo de inferioridad (que le da

aires de jactancia), ya en su calidad precortesiana de oriental elegancia, es enteramente ajena a Alarcón. Sus propios filósofos y moralistas, por cuya boca de ganso habla a menudo el autor, son levantadamente eruditos y abrumadoramente exhibicionistas, inflexibles y categóricos. Su profundidad mental es, a lo sumo, latina, es decir, libresca, sólo refrendada por una experiencia diluída en generalidades o, simplemente, casuística, como se ha señalado ya.

No alcanzo a percibir diferencia considerable entre Alarcón y sus contemporáneos en lo que se refiere al sentimiento, o sentido, del honor, ya en el caso del hombre que teme ver menoscabada su reputación por cuestiones de valentía personal, ya en el criterio de hacer de la mujer un depositario de cristal para el buen nombre masculino, la alcurnia y los timbres del apellido, etc. Como los personajes de Lope, Tirso y Calderón, los del criollo son siempre "curanderos de su honra" y aplican los dos vulgares remedios conocidos: la muerte o el matrimonio, apoyándose en razonamientos de una analogía tan completa, tan ajustada al código social vigente que resultaría imposible decidir si Alarcón era sincero o, simplemente, convencional en esto. Y es, naturalmente, este concepto del honor (destinado a repercutir aún en las piezas de García Lorca) lo que impide establecer una diferenciación de sensibilidad *social* y, por ello, *moral* entre las damas y galanes de la carátula lopista, crudamente iluminada por el sol de la expresión hispana, y los del recoveco alarconiano con su deliberada penumbra. Dicho de otro modo, Alarcón se somete conceptualmente al sentimiento del honor español como acepta la for-

ma estatuida por el monstruoso frey. Si tenemos en cuenta que este concepto del honor es prácticamente el pivote o eje del mecanismo moral de todo el teatro del Siglo de Oro, una excrecencia vegetativa, vivaz, del arabismo y del medievalismo que hará correr tinta en España todavía siglos después —hoy mismo, y casi tanta como sangre—, se plantea un dilema para el moralista que se supone había en Alarcón: acatar o censurar, pero censurar en acción, y esto sabemos que no lo hace. Acata y subraya que "es el honor cristal puro que se enturbia del aliento". Aún concediendo, por consideración polémica, que el honor sea un motivo menos obsesionante en Juan Ruiz que en Lope o Calderón, no podría negarse que cada vez que aparece, aparece en los términos precisos de la actitud nacional española, que tanto tiene de árabe por lo demás. Alarcón resulta, pues, tan viejo mundo como sus grandes coetáneos, y aparentemente no *concibe* otra forma de honor que la española, y reconoce que Dios y el honor sólo pueden ser españoles. En otras palabras, no hay en él debate o duda, ni siquiera insinuados, que lo lleve a considerar con ojos más modernos, o menos españoles, por no decir más americanos, el honor. Su criterio en esta materia es tan preciso, tan cerrado y tan inhumano como en cualquier romántico del tiempo. (Es verdad que entre los muchos vicios o defectos de orden moral sembrados por el español, con algunas diamantinas cualidades, en América Latina, éste es uno de los más feroces gracias a la prodigalidad de la tierra). Pero, más aún, ese sentimiento del honor que hace a veces al vasallo levantarse contra su rey *(Los Pechos Privilegiados)* carece totalmente de nove-

dad y resulta más español todavía: es la misma actitud de los aragoneses cuando paseaban a un nuevo monarca sobre un trono levantado en hombros y lo dejaban caer de intento para recordarle que eran ellos quienes lo coronaban. Si íntimamente se burló Alarcón alguna vez de tan cerrado criterio, es visible que no permitió a la burla trascender en su obra porque —una vez más— su obra carecía de aspiraciones mesiánicas y de alcance social y, por ello moral. Se queda siempre en el reino de las generalidades. Si no grita, es por falta de voz.

Se impone, en toda evidencia, preguntar si para escribir piezas de teatro es requisito *sine qua non* ser Mesías, profeta o libertador, que parece ser tanto y tan absurdo como pedir que esos tipos de conductores del destino del hombre sean inseparablemente poetas dramáticos. Premisa sofística a todas luces, e insostenible. Los autores románticos, en especial los neorrománticos de la cepa de Víctor Hugo, lo pretendieron sin duda y, a su imagen y semejanza, los expresionistas, los neoexpresionistas y los absurdistas de la actualidad parecen tomar un partido previo semejante. Téngase en cuenta de que al hablar de mesianismo en el teatro, adjudico esa calidad sólo a aquellos cuya obra nos permite apreciar *a posteriori* sus aportaciones angulares a la poesía dramática y señalarlos como innovadores y liberadores. Así, es natural pensar en un Sófocles, en un Moliére, en un Ibsen, en un Strindberg, en un Shaw, que lucharon por dar libertad al teatro y por hacerlo habitable y respirable para el hombre, por limpiarlo de artificios y limitaciones y convencionalismos y por crear en los públicos de sus épocas un

verdadero sentimiento de comunión. La vieja fórmula latina sigue siendo válida, en especial para la comedia: *castigat ridendo mores*. En este aspecto parece evidente que el teatro español en lo general —aparte *La Celestina*, Cervantes y en la época moderna digamos Valle Inclán— mejor que castigar las costumbres, las idiosincracias, los vicios de conducta y los complejos (el del honor sobre todo) del español, los acata y aún los fomenta. No olvidemos que es valor convenido desde hace siglos que el artista es también un iconoclasta y que este papel parece más claro en el caso del poeta dramático cuya tarea queda claramente descrita cuando se llama a Ibsen, por ejemplo, "destructor de ídolos". Ataturk, digamos, cumple con una función de dramaturgo al develar los rostros de las mujeres turcas. Entiéndase, sin embargo, que en el arte esta función no presupone una tesis previa ya que ninguna obra que parte de una tesis tiene validez artística, sino que es un elemento coadyuvante en la tarea del poeta que busca la verdad y la liberación del hombre sin menoscabo de la primera libertad absoluta, que es la de su obra. Está a la vista, pues, una afinidad más de raigambre entre Alarcón y sus contemporáneos, y que el criollo incluso lleva a un particular extremo en su Don Domingo, cuyas shaviana caracterización de esclavo de la comodidad y del sentido común se desdibuja al entrar en escena el complejo del honor. En general, también, puede aceptarse que el teatro hispánico del Siglo de Oro no es un teatro de protesta con finalidades de mejoramiento humano, ni siquiera en la llamada "extrañeza" de las comedias del poeta nacido en

la Colonia, cuya integridad española parece redondearse cada vez más.

El segundo motivo mencionado, el amor, es elemento inseparable del teatro a partir del Renacimiento y, en particular, de la Celestina, para no hablar de las pasiones tratadas en la tragedia griega; pero, pasada la obra de Rojas, el sistema romántico del teatro en España, restructurado y codificado por Lope, da al amor una función, por decirlo así, de resorte ornamental. Esto es, que, siendo un elemento indispensable de la acción, queda reducido, por el tratamiento, a un adorno superficial, a un balleta de siluetas sin más desembocadura que el matrimonio —salida convencional acorde con el sistema social establecido y con el código del honor— y, alguna vez, la muerte. Pero resulta de todos modos curiosamente impresionante comprobar que no hay en todo el teatro romántico español de aquel tiempo una sola gran comedia de amor que se extienda por sobre la corteza de los siglos como esas cicatrices que dejan las heridas o golpes recibidos en la infancia y que duran toda la vida del individuo. Son los ingleses y no los españoles quienes escriben las grandes comedias y tragedias de amor. No hay un Romeo ni una Julieta en ese teatro sino en una caricatura trazada por el propio Lope. Esto es porque el amor, sentimiento fundamental, está regido por una norma social intransigente y de medula medieval y teológica. Importa más la religión, importa más el honor al español, que el amor mismo. Y de este modo viene a transformarse en otro truco de utilería, siempre usado, pero nunca verdaderamente vital. Por eso se fuga en lirismo y en retórica, en sus etapas de pureza, o

en alusiones crudas y, como diría Alarcón, *venéreas*. Y en la comedia alarconiana el amor hace el mismo papel que en la de todos los demás, si exceptuamos a Tirso y su Don Juan, que sólo representan el amor por extremos opuestos, que representan, más bien, lo contrario del amor. La actitud de Alarcón hacia este sentimiento está saturada de la misma catolicidad lopesca o calderoniana y tampoco aporta novedad alguna, diferencia —palpable o impalpable— de orden moral. Ni siquiera en *El Examen de Maridos*. Las relaciones entre hombres y mujeres son aquí tan convencionales, superficiales y retóricas como en cualquiera de las demás comedias.

La presencia del dinero en el teatro, como agente provocador de pasiones y de acciones dramáticas es difícil de rastrear con claridad, a menos que se acepte como su equivalencia abstracta y concreta a un tiempo el poder. Una cosa parece cierta, sin embargo, y es que el dinero, por sí, no es elemento de composición determinante ni entre los poetas dramáticos isabelinos ni entre los españoles del Siglo de Oro. Esto no quiere decir que no aparezca como sinónimo de riqueza, de poder o de codicia en muchas comedias y tragedias, pero, en proporción, en pocas es determinante absoluto: baste citar *La Vasija de Oro* o *Aulularia* de Plauto, amplificada en el Harpagón de Moliére, y en ellas se trata de la avaricia; *Volpone*, en que juegan parte principalísima las ambiciones materiales, *El Mercader de Venecia*, que tiene una dimensión propia y de orden diferente, o *El Rey Lear*, en la cual la codicia de Gonerila y de Regania viene a ser pivote mismo de la acción, pero por contraposición con el desin-

terés sacrificado de Cordelia. La búsqueda incesante del dinero es, por otro ángulo, frecuente obsesión en la novela picaresca española; pero, de un modo u otro, por razón de la filosofía en curso, por la propincuidad de las formas literarias con las teológicas, todavía no es el dinero en el teatro lo que llegará a ser después del período de la reina Ana o en el Gran Siglo francés, en el que la sociedad es racionalista e interesada, o en la comedia inglesa de la Restauración —en la que encuentran paso franco los comerciantes— o, en fin, en la de Scribe o Manuel Eduardo de Gorostiza. Pero existe confusión ya que, por una parte, la España del Siglo de Oro abunda en repercusiones católicas, heroicas y extraordinarias a la vez que, por la otra, consolida un dominio colonial en América; que la línea económica de los países, siguiendo la trayectoria que se inicia en la Edad Media, tiende a la congestión en las ciudades y que la civilización industrial principia a existir. Confusión pero no contradicción: lo que ocurre es que, hasta entonces, el dinero es considerado como un medio y no como un fin. En este punto parecen diferir del individuo usual de la comedia algunos personajes alarconianos, por ejemplo el Don Juan de *Don Domingo de Don Blas,* que llega a robar, y desde luego todos los preceptores, criados y criadas, sin contar, por supuesto, a las mujeres, que son en la mayoría de los casos interesados y veniales. Pero, por mucho que esta actitud hacia el dinero contraste con la rutinaria en el teatro hispano, y por "extraña" que pueda parecer, tiene indudablemente más correspondencias con el emigrante conquistador o con el criollo de pura cepa ibérica, que con el mexicano, privado

por un sistema religioso y político de estructura medieval de toda respiración económica. Si los caballeros españoles de Lope y Calderón se jactan de despreciar el dinero, los administradores de la Colonia están muy lejos de adoptar la misma actitud, y son éstos, en principio, los que frecuentaba Alarcón, ya que se mueve en un mundo de pretendientes pobretones que, a pesar de mil pergaminos, no son otra cosa que células sociales que se verán gradualmente confinadas, por situación si no por profesión, en la pequeña burguesía o clase media. Y esto, sin duda, sitúa a Alarcón esencialmente y define su conducta como poeta dramático: pertenece a una clase media; en lo *moral* a la clase media que hará la Revolución Francesa siglo y medio más tarde, así como sus comedias pertenecen a la tierra y no al cielo ni al infierno. Quizá los españoles coetáneos rechazaban en él al nuevo *homo economicus* que surgía en la decadencia ya incoada de una sociedad heroica y teológica, al pato empollado por el cisne. La pobreza de Alarcón y sus ambiciones son, en suma, españolas también y totalmente extrañas al gran conflicto espiritual —la lucha entre la destrucción y la conservación— que sacude y convulsiona al informe mexicano del siglo XVII.

El sentido humorístico del comediógrafo, en cambio, es claro y sin mezclas. En general, es español de la clase más gruesa, cortado a veces por incisivos y librescos rasgos de origen latino. Por lo demás, como casi todo el humor español ejemplificado en Quevedo, y quizá con la sola excepción de Cervantes, se mueve siempre en dos planos: el escatológico y el sexual. Difiere del humor español corriente sólo en que a veces resulta más

sexual que escatológico mientras en los demás ocurre lo contrario. La libre expresión cruda no es privativa de España en ese tiempo: los ingleses isabelinos son sumamente crudos y usan generosamente fórmulas cuya violencia adjetiva parece demasiado fuerte, aún en los títulos de sus piezas (*"This a Pity She's a Whore"*, etc.) pero Calibán mismo no llega a ser tan groseramente sucio como algunos criados alarconianos, y pocos autores se han permitido metáforas como la de la vaina y la espada que Alarcón glosa en *La Cueva de Salamanca*. Ahora sabemos que el sentido humorístico *real* del mexicano —con su matizado infinito y sus incursiones en lo macabro— difiere grandemente del que caracteriza al español; pero también podemos comprobar que hasta la fecha no hemos logrado sacudir la violencia escatológica heredada del chiste español. Esto nos permite situarnos también en una actitud antialarconiana por no reconocer en Alarcón al precursor de nuestro sentido humorístico, como no podríamos reconocer en Quevedo, a quien tanto se aproxima Alarcón en este aspecto. El humor del corcovado, es además, un tanto anormal, un tanto malsano —en contraste con la jocunda grosería inglesa— por razón misma de su carácter, moldeado a semejanza de su cuerpo por un fatal reflejo psicológico. En esto puede contrastar también con el humor español, pero sólo por cuanto lo exagera y lo amplifica, tal como amplifica el concepto del honor, de la nobleza y del heroismo por un afán de superación, pues ya se ha visto que su estimación de las bellezas del alma y de las prendas de la virtud no lo lleva nunca a desdeñar las bellezas de orden externo ni las glorias del hombre, la

tradición y el rango. Por eso superpone a sus ilustres nombres el redundante Don, que tantas amarguras le cuenta, para superar su complejo de inferioridad que lo lleva a proceder, en la vida como en la obra, por un sistema de hipertrofias. Si el español se niega a reconocerse en Alarcón o en lo alarconiano, es porque Alarcón, al hipertrofiar los rasgos característicos de la raza a que pertenece, los traslada a una proporción que el español considera caricatural y grotesca, a una especie de España de pandereta de aquel tiempo, en cualquier sentido que sea.

Pero queda en pie lo más importe: la vocación dramática y la escuela de Juan Ruiz de Alarcón. Podría especularse mucho en torno a la primera: aún el más mediocre escritor obedece a un llamado, sea de ambición, de vanidad o, simplemente, de anhelo de expresión. No podría afirmarse que nuestro hombre haya carecido de ese imponderable impulso interior, aunque sí resulta dudoso que lo haya realizado plenamente. Una vez más, sus ideas se manifiestan en expreso divorcio de su forma, que no es suya; y, una vez más, logradas sus ambiciones materiales, abandona el teatro. Pudo abandonarlo por el sedimento de amargura que le dejó su difícil y dolorosa carrera, o simplemente porque se había agotado; pero lo más probable —y esto es todavía un indicio de su complejo— por un acto de menosprecio y de rencor: porque ya no *necesita* escribir para vivir. Pero si esta conclusión puede parecer sospechosa de cubrir únicamente un aspecto económico, esto es, puramente material, deja en cambio franco el paso a otra, más desconsoladora todavía, y es que el poeta nunca escribió únicamente movido por un

ansia de expresión. Si ahora puede vivir sin expresarse, parece admisible que antes habría podido hacerlo también, a disponer de fortuna. Y si una y otra conclusiones carecieran de sustento, el retiro de Alarcón puede emplazarse en dos preguntas: ¿Se retira porque siente que ya cumplió, que *está a mano* con el teatro y que ya no le queda nada por expresar? ¿O bien renuncia, abdica en cierto modo su corona de poeta por desaliento ante la incomprensión de la *bestia fiera?* Esto último haría de él un transfuga y revelaría la insondable profundidad de su desencanto y su amargura. Otra faz del enigma.

Probablemente la razón de que Alarcón no sentara escuela dramática es la misma, ya señalada, de la no propiedad de su forma. Por esto también desaparece en el torbellino de la decadencia de Lope, a reserva de reaparecer, en imperfectas aplicaciones, en autores de segunda como Francisco de Rojas. Nadie pone en duda la validez de su enjundia intelectual, que es la que opera sobre Corneille, Moliére y Goldoni; pero si éste y Corneille están por abajo de Alarcón en el sentido de ser segundas partes en el caso específico de la temática de la mentira, Moliére alcanza, en cambio una dimensión universal explosiva de vida —aunque es interesante recordar al paso que *El Misántropo* es quizá su pieza de menor éxito—, lo cual confirma la situación de precursor del criollo, de percursor realizado a medias y, como quedó dicho, de genial fracasado a la manera de Leonardo. Lo que ha hecho daño, lo que ha oscurecido el juicio de la posteridad sobre Alarcón ha sido la enfermiza —y contagiosa— tendencia mexicana a la invención de mitos contra la cual luchamos

quienes creemos en la verdad de México y de América. Me refiero a mi generación y hasta ahora creo estar en lo justo; pero esto no quiere decir que mi generación y yo no podamos estar equivocados. Alarcón puede ser más de lo que yo he expuesto al través de este ensayo; pero también puede ser menos, un simple tornillo en la línea evolutiva del teatro. Lo importante para mí no es que sea más ni menos, sino, esencialmente, que las líneas maestras de su personalidad de poeta dramático correspondan a lo que he tratado de trazar en estas páginas. Un hecho queda, incontrovertible e inmutable: no podemos ver en Juan Ruiz de Alarcón al fundador ni al precursor siquiera de una expresión dramática substancialmente, ni superficialmente, mexicana. Juan Ruiz de Alarcón es un autor español a su manera.

A P E N D I C E

TABLA DE OBSERVACIONES GENERALES A LAS COMEDIAS DE JUAN RUIZ DE ALARCON PARA USARSE COMO PRONTUARIO DE ANALISIS Y PRONTUARIO EN CLASE

EL SEMEJANTE A SI MISMO

Comedia de enredo o engaño.

Tema amoroso. Influencia cervantina.

Los relatos de Sancho están fuera de carácter. Ofrece analogías: *¿El Curioso Impertinente, El Celoso Extremeño?* Alusiones a México sólo a causa de las alabanzas al Virrey D. Luis de Velasco. Caracterización: pésima. Repetición del principio en *Los Favores del Mundo.*

Relación entre los personajes

Don Juan Don Diego	Doña Ana
Leonardo Don Diego	Julia

Sancho-Inés-Mendo

EL DESDICHADO EN FINGIR

Comedia de enredo o engaño.
Tema amoroso. Influencia cervantina.

Diálogo endeble, sincopado (de dos en dos versos).

Repetición de conceptos:

Don Juan: A qué de engaños se obligan
los que emprenden un engaño.

(*El Semejante a Sí Mismo*).

Muchos engaños requiere
el sustentar un engaño.

(*El Desdichado en Fingir*)

Nunca es el interesado sino alguien más quien pronuncia la frase final. Antonio Castro Leal pretende que en "la Bohemia imaginaria... hay que ver más bien un vago trasunto de México que a Salamanca o a Sevilla", pero no lo substancia. Metáfora del toro (recurrente en otras comedias):

Así estoy de amor y miedo
como al que soñar sucede
con el toro, que ni puede
moverse ni estarse quedo.

Relación entre los personajes

Arnesto-Arseno Persio Príncipe	Celia	Ardenia Persio Ardenio Inés
Sancho Tristán		

LA CUEVA DE SALAMANCA

Comedia de magia.

Tema indefinido o múltiple: amor, ambición, uso y censura de la magia. Influencia: leyenda popular.

Tanteos gongorizantes, trasposiciones, etc. Crudeza de tono: menciones de sémen y cosas venéreas y metáfora de la vaina y la espada, excesiva y sin finura alguna. Descripción de la corte por Zamudio, antecedente de la que se hace en *La Verdad Sospechosa*. Abuso de retruécanos. La escena del juicio parece precedente de la disputa en *El Examen de Maridos*. Uso de tramoya complicada pero usual; pretensiones líricas; sensibilidad menos *moral*. Dispersión general de elementos. Construcción mala o desordenada.

Relación entre los personajes

Don Diego Don García	Doña Clara
Enrico Villena	pareja de "mágicos"

TODO ES VENTURA

Comedia de enredo o engaño.

Tema: amor y ventura (suerte). Probable influencia de Tirso y Molina.

Tello: ¿primer personaje pobre? Alusión a Nueva España peyorativa para los españoles (¿resentimiento de criollo?):

> ...los preñados montes
> cuyos partos enriquecen
> de plata (a) los españoles
> y nunca de sus tesoros
> vi que una parte me toque.

Relaciones interminables e inoportunas (acto III), que rompen la acción. Tristán: epicúreo. Las virtudes o ten-

dencias filosóficas aplicadas siempre en los criados. Alusiones inconsecuentes a las Indias y a México.

Relación entre los personajes

Marqués Duque	Leonor
Don Enrique Marqués	Belisa

LA MANGANILLA DE MELILLA

Comedia de magia.
Fuentes históricas. Influencia determinada por las comedias africanas de Cervantes.

Repeticiones morales:

...con el poderoso
siempre el engaño es dichoso
y la verdad desdichada.

Sirvientes característicamente escatológicos, traidores y mentirosos: Salomón, *húmero de miedo* — Cagajón y membrillo. Pesado humor español. Moros culticos y mitólogos.

Cuantos riquezas estima
el indio *avaro* tendrás.

(Adjetivo poco justificado). Superabundancia y dispersión —desorden— de elementos.

Relación entre los personajes

Acén Pimienta Vanegas	Alima — Vanegas

Daraja — Muley .. Pimienta

QUIEN MAL ANDA EN MAL ACABA

Comedia de magia.

Influencia cervantina en el recurso de la substitución de personas.

Alusión a los "tesoros de la indiana esfera". Román: Pulso: calentura. Situaciones e interpretaciones equívocas sobreoídas siempre: esto se vuelve sistema. Tristán, escatológico como otros criados. La actitud de Tristán hacia Don Juan es igual a la de Tristán hacia Don García en *La Verdad Sospechosa*, después del duelo aquí fingido, allá inventado:

¿A mí también me la pega?

Alusión a las Indias Orientales, tan casual como las hechas en otros casos a las Occidentales. Primer asomo de moral popular: refranero.

Relación entre los personajes

Don Juan Román	Doña Aldonza
Don Félix	Teodora (que no aparece)

GANAR AMIGOS

Comedia de amor y enredo.

Mejor unidad de tono. Muy buen acto tercero, salvo cuando se alude a que "se ha desvelado el autor". Flor, que faltó, habla de modo axiomático:

Que es el honor cristal puro
que se enturbia del aliento.

Escena de la tienda análoga a la de la platería en *La Verdad Sospechosa*. Todos se esconden, todos escuchan. ¿Por qué fue Fernando a la ventana de Flor si acababa de prometer no verla mientras ella no lo trazara? En todo

caso, él no cumple, pero sabemos que está al balcón cuando se acerca Sancho; se dice así, y él dice lo contrario. Prolija, excusada descripción de Sevilla por Flor. Flor, mentirosa; el marqués sofístico y retórico al perdonar. Fácil comercio entre el marqués y don Diego. Encinas: ejemplificante retórico; profesa la invariable filosofía del dinero pero no es cobarde. Defiende a los criados diciéndolos valientes, y acusando a las comedias que los calumnian, aunque JRA da en el mismo vicio a menudo. Subintriga a base de don Pedro, que es un tarambana poco escrupuloso, y de la teoría del favor. Concurso de nobleza entre el Marqués, Fernando, Encinas, que se adelantan a toda opinión:

De agradecida amistad
claro ejemplo al mundo soy.

Defensa retórica de Diego:

Y a quien le pareciere exceso grave
no me condene si de amor no sabe.

La cadena del marqués a Fernando, de Fernando a Encinas, de Encinas a Diego, de Diego al escudero de Ana, recurso bien manejado. Esas promociones automáticas. Arbol genealógico de Ana. Todos se jactan de su posición y de sus virtudes después de contradecirlas. Otro relato de violación, como en *La Cueva de Salamanca:* también Diego da detalles. Teatro sin intimidad, del que está ausente la decantada sobriedad y discreción del mexicano.

Relación entre los personajes

Marqués Fernando	Flor — Marqués
Fernando Diego	Ana-Fernando
Marqués D. Pedro	Inés

LA CULPA BUSCA LA PENA Y EL AGRAVIO LA VENGANZA

Comedia de engaño y honor.

Influencias mixtas o menores.

Don Sebastián, 'portugués indiano'. Indias Orientales. Crítica de las modas, ¿la primera?, con un paralelo en *Don Domingo de Don Blas*. Mutis violentos e inexplicables. Todos los criados, borrachos. Crítica de costumbres: el teatro. Moral contra la ingratitud. Personalidades disimuladas, sin lo cual no habría casi comedia (¿anticipo neoclásico?) Final absurdo, quizá por lo que falta. Comedia de fuga de la realidad.

Relación entre los personajes

Doña Ana	Don Juan
	Don Fernando
Doña Lucrecia	Don Juan
	Don Sebastián (Rodrigo)

LA PRUEBA DE LAS PROMESAS

Comedia de magia y engaño.

Fuentes tradicionales (adaptada del libro del Conde Lucanor).

Engaños, trucos, calumnias, como en *El Examen de Maridos*. Obsesión del dinero: Doblón, dobla, doblar, blanca, ochavo. Repetición de juegos de palabras sucias. La invención de la mentira, anticipo del procedimiento empleado más tarde en *La Verdad Sospechosa* por Don García, resumen de los muchos mentirosos alarconianos, pero más artista simplemente. Dueñas interesadas siempre, como los criados. Defensa del Don por Tristán, a quien no le corresponde ni lo tiene. 'Oyen las paredes': ¿reiteración o preludio? Alusiones siempre aduladoras al

rey *fuera de la acción de la comedia* (se disfraza por galante, hace la más vistosa gala de un remiendo, etc.) También obra de invención y fuga.

Relación entre los personajes

Blanca	Don Juan Don Enrique
Lucía	Tristán Chacón

MUDARSE POR MEJORARSE

Comedia de enredo y engaño.

Tema amoroso. ¿Influencia más claramente lopista?

¿Apología inversa de la volubilidad? Adulación al rey. Retórica del amor:

'Ay, Otavio, no creía
hasta agora que era Dios!:

glosa o imitación del poema de Juan II. 'Recuerde el alma adormida', cita sin mención de autor. Los personajes son pesimistas superficiales, inmotivados:

...En venturas mías
siempre es cierto lo peor,

dice el marqués, que juega a que se le "dificulte el amor". Nueva baño de pureza a los criados (debe de haber sido difícil a Alarcón encontrar servidores que lo respetaran y no hicieran befa, atrás o delante de él, de su deformidad):

...para un señor
el consejero mejor
es un criado discreto.

Y a los poderosos:

...¡Qué honradores
son los tan grandes señores!

No hay profundidad psicológica, sino tipología. Otra defensa del nombre. Primer disfraz: Redondo, de mujer. Reiteraciones del marqués; rellenos; solución forzada, incompleta: este don García, como el de *La Verdad Sospechosa,* es otro resignado mejor que culpable.

Relación entre los personajes

Don García	Leonor (sobrina) Clara (tía)
Clara	Don Félix Otavio
Leonor	Marqués

DON DOMINGO DE DON BLAS

Comedia de carácter.

Fuentes históricas.

Beltrán: criado retórico, lleno de cuentos y moralejas. Las mujeres a la ventana: casualidad, averiguación indirecta siempre. ¿No acaba de decir Beltrán que no está Leonor en casa? Leonor:

Porque si falta el amor
sobra todo lo demás:

una alusión desinteresada y no retórica al amor. Beltrán repite la frase de otro criado en otra pieza:

...Yo soy, señor
sólo quien ha de correr
ciento de ropa, que soy
lo más delgado.

Y Don Juan le ofrece apoyo, igual que el otro amo. Acto II, escena I, cuatro versos repetidos textualmente, salvo el nombre, en otra comedia:

—De suerte falta el sufrimiento.
—En tan justo sentimiento
ningún consuelo te doy.

La caracterización por el diálogo es insegura a causa de la igualdad y del trabajo de los versos, sobre los que destaca con dificultad el concepto salvo cuando es axiomático. De aquí la supuesta tendencia moralista. Rimas irregulares: prometo con muerto, etc. La exigencia de don Juan es artificial. Como en muchos otros casos, falta objetividad inmediata en el intento. Alusión a los plagiarios en el teatro (la fábula de la corneja —¿ dirigida contra Lope, ya que *Le Menteur* vendrá sólo en 1643, muertos ya Lope en 1635 y Alarcón en 1637). Fábula a cargo, naturalmente, de Beltrán. Don Domingo, epigramático como algún otro personaje, repite a Marcial. Comodidad y pundonor: extremos que toca fácilmente don Domingo. La evolución es brusca, sin motivación previa. ¿Por qué no presentar las dos manías o humores a tiempo, en contradicción activa incluso? Se hace difícil de aceptar de otro modo. Viene a ser una sorpresa, pero el personaje pierde así enjundia cómica y se sale de carácter. La escena de las llaves (acto III), repetida en otra parte. Ejemplificación siempre retórica, que diluye el relato de don Domingo. Hay emoción humana en la escena entre don Domingo y don Juan en el tercer acto. Licencias: "el rebelión". 'Verdadera historia', buena acción, mayor unidad y emoción o suspensión sostenida.

Relación entre los personajes

Don Juan — Leonor
Don Domingo — Constanza

LA VERDAD SOSPECHOSA

Comedia de enredo, engaño y equívoco.
Idea y trama originales.

Repeticiones de frases y conceptos. ("¡Qué cosa tan fea!") La metáfora del toro de *El Desdichado en Fingir* y de *Los Favores del Mundo*. Cambio de tratamiento de segunda a tercera persona. ¿Por qué razón pregunta don Beltrán "a qué género de *vicio* (concretamente" tiene más inclinación su hijo, *anticipándolo?*) Frecuencia de las metáforas animales: el caballo, el toro. Luego, a don Beltrán le parece peor mentir que jugar, enamorar o

pelear. "Qué cosa tan fea — y opuesta a mi natural". No es él quien miente, aunque habría sido interesante hacerlo mentir por defender a su hijo, digamos. Detallada crítica de las modas. El comentario final del letrado es supérfluo. Tristán es *la* enciclopedia: pesa.

Que en las Indias están
o en Italia entretenidos (los maridos).
Que son entables muy pocas,
por más que un Perú les den.

Buen trozo de astrología humana. Tristán, "pretendiente por su mal": esto sí es autobiográfico, acusa la impaciencia y la desilución de JRA. Filosofía cínica sobre la mujer y el dinero. Indiscreción tradicional en los cocheros, denunciada. Apartes supérfluos de Tristán y de otros. García: Cuando del indiano suelo por mi dicha llegué aquí. Jacinta: ¿Sois indiano?) Tristán: ¡Indiano! Luego. :..... Jacinta: ¿Qué te parece del indiano liberal? 'Perulero', dice Tristán, Y más si son de las Indias. El ser de las Indias es "información de riqueza", pero JRA es un pobrete. Improbabilidades: No saber el cochero el nombre de Jacinta. Que rija el criterio estético del cochero y que ninguna de las damas tenga señas o trajes distintivos; simplicidad de Tristán y ceguedad de García. Pero más adelante resulta que Jacinta tiene 'ojos claros'. Esta es la seña que falta en el equívoco, pero que aparentemente no tiene más objeto que rimar con 'agradaros'. Coincidencias en lo de la cena en el río: García hace demasiadas preguntas para averiguar la cosa, lo cual quita naturalidad al movimiento de la escena. Los personajes de todas las piezas se explican en apartes para todo lo que piensan hacer, menos García. "Delicadas de oro flechas", Góngora o su influencia. García miente por 'tapar la boca al portanuevas'. Esto es más bien envidia que afán de mentir, como motor moral.

Ser famosos es gran cosa
el medio cual fuere sea.
Nómbrenme a mí en todas partes
y murmúrenme siquiera.

Y ése es 'su gusto', o sea que el motivo es vanidad y el todo parece una actitud autobiográfica del poeta. Ripios: Jacinta dice: "Si me espanto" (de la visita de don Bel-

trán) por rimar con "tanto". El remedio ideado por don Beltrán para la índole mentirosa de García: casarlo, es demasiado ingenuo, irreal y sin base. Jacinta tiene un carácter calculador: le gusta García por 'indiano' y se casa con el hábito de don Juan, no por amor a él. 'El galán indiano' (Lucrecia es quien bautiza así a García. En el segundo acto el equívoco sigue adelante sobre bases ficticias — buenos deseos. Lo demás es trueque de elementos y personas: Jacinta habla en el balcón de Lucrecia, etc. La descripción hecha por Tristán anula la del letrado. 'Costumbre tan fea'. El adjetivo reincide por tercera vez. 'El perulero', designación que aplica Isabel a García. Todo se explica por lo que *imaginan* los personajes, no por la acción (Isabel, v.g.) Don Beltrán incurre en afirmaciones generales y latas: "...¡y miente el lugar entero!" Cambios excesivos que los comentarios a posteriori hacen superfluos a veces. Todas las sentencias de García son sofísticas. Es, además, confirmadamente jactancioso: "La sangre mía", etc. Entre las menciones ultramarinas:

Llegó ayer en aquel día
el indiano fingido.

Los viejos que se cuentan despacio cuentos largos: hojarasca en la acción. Contradicciones: Dijo que era perulero y no lo dijo. Dijo:

Cuando del indiano suelo
por mi dicha llegué aquí.

Se pierde la oportunidad de aclarar, aunque sólo sea en apariencia, las cosas en la escena XVI del acto segundo, cuando García dice: Que sólo con vos he hablado y ella se enfada *para no aclarar,* en vez de decir desde luego que no es Lucrecia, como parecería natural y sería cierto. Tristán traza la ética de la mentira: gran ingenio y gran memoria. Compárese el epigrama de Marcial aquí incluso con el que dice don Domingo. El incidente del papel en la iglesia está bien manejado, pero es improbable, y artificial por razones de ritmo. ¿Por qué se sorprende Lucrecia por lo del balcón? La mentira del desafío es menos eficaz que que las otras porque hubo desafío en realidad:

¿También a mí me la pegas,
al secretario del alma?

(Repetición de *Quien mal anda en mal acaba*).

Entre otras incorrecciones de pésimo gusto: a quien cortaron a *cércen* (¡horrible!) La explicación de don Beltrán es otro momento propicio para el desenredo, deliberadamente desaprovechado. Lo malo es que se ven las junturas. Aunque García no hubiera mentido, aunque no fuera mentiroso ni tuviera vicio alguno, el error del cochero habría creado exactamente la misma situación. El castigo de García es tangencial, casual, no directo, ni menos motivado.

Relación entre los personajes

Don García } Jacinta
Don Juan }

Jacinta — Don Juan

LOS FAVORES DEL MUNDO

Comedia moral de enredo.

(No parece imposible que, al través de alguna tradición que la atribuyera a otro autor español, esta comedia haya influido sobre L'ETOURDI de Moliére. Comparar).

Descripción de Madrid como la de Sevilla en *El Semejante a sí Mismo.* ¿Sistematización? Hernando, igual a Tristán de *La Verdad Sospechosa.* Reiteración del concepto del honor:

El honor, tan delicado
que del intento se quiebra.

Insistencia en el concepto del valor personal: García: Yo, que por mi espada he sido el asombro de la guerra. (Reina la modestia). Licencias más o menos usuales, pero apoéticas y enfadosas:

En casa del Embajador
de Inglaterra te espero.

Hernando, como todos los criados, es moralista. ¿Considera JRA incompatible el criterio de lo moral con la calidad de los amos? Sin embargo, con frecuencia adula a éstos. Repetición conceptual. Sonetos que constituyen

epítomes filosóficos. A la entrada, Leonardo, criado filósofo cínico. Escena XV, redundante: cuenta lo que pasó y se vio ya. Larga descripción por García: genealogía, valor, guerrras, etc. Mismo caso de los españoles que huyen en la pieza sobre Cañete. Concepto político servil, impersonal:

Que son los reyes planetas
y las obras del vasallo
se deben a su influencia.

Metáforas absurdas: guante, saeta. García engaña a Anarda fingiéndose el conde, por averiguar algo: doblez de los caracteres. Poco equilibrio y ritmo mal establecido en las recurrencias del favor y el disfavor. Concurso de elogios siempre, cuando no de autoelogios. Distinguir en JRA las corrientes de la época —el gusto del público, etc.— y su tendencia personal a ser pomposo, insistente y adjetivo.

Porque es el rey como Dios
que muchos privados tiene.

Los lacayos de JRA no quieren serlo 'de comedia', partido previo que los hace más calculados y teatrales, todo por criticar a los de otros autores haciendo, en suma, lo mismo que ellos (Hernando, acto II, escena II). Reaparecen los 'venéreos lazos'. Construcción censurable en muchos casos, v.g.:

Deseo, o morid en mí
o matad conmigo a vos.
Mas a vos podéis culparos.

La jactancia está siempre en escena y no podría dudarse de que es típicamente española:

Yo soy Luna, él Alarcón
que por un millón valemos.

Adulación constante a los amos que pueden ser autorretratos con frecuencia, y a los servidores:

Bien dicen que el buen señor
es quien hace buen criado.

Relación con un soliloquio de Rodrigo en *Los Pechos Privilegiados:*

¿En servir hay esta vida?
¿Esta gloria es la privanza?

Anarda: buen carácter, fuerte, por amor. Una de las dos únicas mujeres interesantes en la obra de JRA. Julia: enredosa como casi todas las heroínas alarconianas. Juego de hacer subir y bajar la voz a Julia, pueril. Otra muestra de la corriente de mentira que epitomiza don García en *La Verdad Sospechosa:*

...El mejor engaño
es con la misma verdad.

Trazas o recursos coincidentes en Anarda y en Julia. Otra vez tenemos:

Como al que sueña toros hace el miedo
que no pueda correr ni estarse quedo.

Anarda, razonadora, pero por amor. Es un cambio grato. El leitmotiv de los favores aparece dos veces en el acto segundo, ninguna en el primero, una en el tercero. Hernando, escatológico como buen criado alarconiano:

... los gatos
que dan algalia a estos botes (falso realismo).

'Arrojóse', expresión que usa JRA con frecuencia y que generalmente rompe el ritmo del verso, en diversas comedias. García lleva su adulación al príncipe al extremo de casar con Anarda. ¿Inconsistencia en el trazo de su carácter? No: sus constante son la jactancia de sí mismo y la adulación del poderoso.

Relación entre los personajes

Anarda Julia	García
Príncipe Mauricio	Anarda

LA AMISTAD CASTIGADA

Comedia de enredo y engaño.
¿Influencia lopista?

Repetición: de símiles: guerra, amor, engaño, en bocas diversas. "Amor es dios", etc. Sátira agresiva (¿impaciencia de JRA por su empleo?) contra los políticos:

No guarda mayor secreto
un ministro el primer año.

Eterna ejemplificación retórica. Todos los criados interesados. Sólo se desenvuelven las intrigas de amor, no otras, ni la política siquiera. Los pasajes cómicos son siempre digresivos (acto tercero). La oscuridad, elemento siempre indispensable. Apología de la lealtad, castigo de la amistad interesada. El amor, cantado como un dios, no vence, luego no existe.

Relación entre los personajes

El rey	—	Aurora
Aurora	—	Policiano
Policiano	—	Diana
Ricardo	—	Aurora
Aurora	—	Ricardo
Filipo	—	Aurora

EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS

Comedia de magia, enredo y disfraz.
Fuentes históricas. ¿Influencia o intención calderoniana? Habrá que computar fechas.

Situación idéntica a la de *La Amistad Castigada*. Severo igual a Dionisio. El rey enamora a la hija, aleja al padre, la hija se resiste. Ningún ambiente griego. ¡Licurgo enamorado! Y los reyes de las dos piezas, comprometidos con otras damas: Amor es dios y milagros hace. El insulto de Teón a Licurgo es igual al insulto de don Fernando en *La Pena Busca la Culpa*. Serranos borrachos

como los criados: elemento recurrente. Todos los personajes llegan a punto siempre. Unidad de tiempo inexistente entre escena y escena. Substitución de personas en la oscuridad, que parece elemento predilecto y aún propio en JRA. Licurgo constituye su único o, por lo menos, su primer intento de crear un personaje trágico, lo cual puede ser un asomo de influencia cervantina. Conjunto chabacano, de mal gusto, sin unidad, sin grandeza. Aburrido a más no poder, gongorizante y retórico. La escena de la locura de Severo resulta irrisoria. Contrastes grotescos. Fracaso total en el intento de crear una tragedia, si lo hubo.

Relación entre los personajes

Rey	Diana
Licurgo	
Marcela	Licurgo

EL ANTICRISTO

Comedia religiosa y de magia.

Influencia probable del concepto teológico general prevaleciente en el teatro de la época.

Licencias en general de mal gusto: carácter, alquilé(r), aristocracía. Recurre la expresión *venéreo gusto* (v. *La Cueva de Salamanca*) y también el prosaísmo 'Un error tan feo'. La conciencia de la maldad en El Anticristo aparece artificial y hechiza. Escenas contrastadas, cómico-serias, poco felices. Mezcla de caracteres cómicos (Balán) que alivian un poco el horror que produce el matricidio, pero que descoyuntan la pieza, que en realidad no tiene ni a Oriel ni a Calibán. Fuera de esta madre, no aparece otra en la obra de JRA, como quizá tampoco en Calderón y en Lope, en su calidad esencial de fuente de emoción humana directa. Son más frecuentes los padres. Pero es significativo que la única vez que Alarcón usa una madre, sea para hacerla matar por su hijo. ¿Complejo edipiano? La discusión escritural del acto segundo

parece absurda en boca de Teodora. Balán: gracioso de lo más postizo.

El antípoda indiano
al oriente español,

y una alusión de paso al 'indiano suelo'. El interés dramático ahogado por la exageración y el contraste y por los tecnicismos de orden religioso no *dramatizados*. Por lo demás, se trata de la más romántica —en el sentido peyorativo— de las comedias de JRA.

Relación entre los personajes

Anticristo { Madre / Sofía

LA CRUELDAD POR EL HONOR

Crónica o comedia heroica.

Influencia lopista.

La misma lógica de *Mudarse por Mejorarse*. Otra vez fingimiento de personalidad. Excelente tono general. Todos los personajes adivinan los nombres de los desconocidos a quienes ven por primera vez. *Bien trovado*, asiano por asiático, conyugio: 'que tu es imposible ser Nuño', y otras licencias y atentados sintácticos. Los graciosos están siempre disociados de la acción (Baratán y el gobierno). Mostrador o escaparate de la ciencia de gobierno de JRA. ¡Pobre! Inmunda escena escatológica, fuera de todo lugar, en el acto tercero. Precipitación y falta de lógica en el desenlace. Lástima. La intriga amorosa complica y desanuda la intriga política y el plan de venganza, haciéndolos secundarios. Error.

Relación entre los personajes

Pedro, Ramón, Berenguel { Petronila

Berenguel, Sancho { Petronila

LA INDUSTRIA Y LA SUERTE

Comedia de enredo y oscuridad.
Probable influencia cervantina.

Prosaísmos: caso feo, etc. Arnesto, tipo más original que otros, aunque no llega a carácter. Juegos de palabras a base de sol y luna en labios de todo el mundo. Idea original: calumnia en acción. Substitución constante de personas. Diálogo de retruécano poco brillante en el acto segundo. Don Juan: buen carácter de noble pobre. Buena descripción de la riqueza (riqueza: obsesión) por Jimeno en el acto segundo. Uno es ya de los dos los corazones, otro caso de construcción viciosa. Blanca: buen carácter, inteligente y aguda, no intrigante como Sol.

Muchos engaños requiere
la fábrica de un engaño,

concepto repetido tres veces en esta comedia, además de ser recurrente en *El Semejante a Sí Mismo* y en *El Desdichado en Fingir*. Celia: criada prudente. (No hay muchas así en JRA).

Más que a las indias estimo...,

única alusión tópica a América. Los engañadores engañados, paradoja cervantina. Persiste la obsesión del engaño y la mentira, aun después de *La Verdad Sospechosa*. Otra vez la frase del telón final en labios de persona que no es el héroe ni la heroína (Julia). ¿Por qué razón específica?

Relación entre los personajes

Don Juan Arnesto	Blanca
Sol	Don Juan
Don Nuño	Sol

LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO

Comedia de enredo.

¿Influencia calderoniana? Computar fechas.

Buen principio: metáfora de la consonancia de las cuerdas, elegante. Acción más movida que de ordinario, que afecta la factura pero favorece el interés. Paralelismo mejor marcado entre las historias de amo y criado. Campana, criado: contraste injustificado entre su forma de expresión en el diálogo con los criados y sus discursos sabios con don Diego: ¿hipocresía o mala caracterización?

> ...la corte, de nobles centro
> y de ambiciosos norte:

adulación a la corte y censura a los pretendientes, sus colegas después de todo. Teodora: otro personaje retórico, esto es, a dos dimensiones. "Muerte fea", ripioso y orosaico. Alusión en Teodora a un caballero que casa con dama "que dio prendas mayores" a otro: elogiosa opinión moral. Moraleja reiterada sobre los "empeños de un engaño". Gran parte de los engaños pasa sólo en el pensamiento: inducciones y deducciones de los personajes. Anécdotas y ejemplos siempre en boca de criados, damas y galanes: elemento digresivo.

> Que es dicha nacer señor
> y es valor saberlo ser. (Si ya se lo es).

o sea otro elogio autobiográfico a los nobles. Teodora es vengativa, cualidad que parece persistente en ciertas actitudes de JRA. Moraleja contra los celos por medio de un ejemplo falso. Esa ruinosa retórica alarconiana.

Relación entre los personajes

Don Juan	— Leonor
Leonor	— Don Diego
Don Diego	— Teodora
Marqués	— Leonor
Don Sancho	— Teodora
Teodora	— Don Diego
Campana	{ Inés Constanza

SIEMPRE AYUDA LA VERDAD

Comedia de probables fuentes históricas.
(Escrita en colaboración con Belmante Bermúdez o Tirso de Molina).

No confundir los títulos axiomáticos, muy del gusto de la época, con intenciones morales o moralizantes. Llama 'rey español' a Don Pedro de Portugal. Crítica de la conducta en el amor de Amadís (de Gaula) con sátira enderezada hacia el presente. Primer choque serio entre mujeres. Apología de los reyes, como de costumbre. Elena, intrigante pero por amor. Escena paralela a la de la cerradura en *Don Domingo de Don Blas*. La frase cómica siempre inoportuna: Tristán (III, iv): Tello (III, ix), lamentable. Acción forzada en extremo. Alusión tópica:

Al indio más apartado
vuestras quinas lleve el cielo.

Relación entre los personajes

Vasco — Blanca
Elena — Roberto
Roberto — Blanca

QUIEN ENGAÑA MAS A QUIEN

Comedia de enredo y engaño.
Segunda versión de El Desdichado en Fingir, *de influencia cervantina.*

Cuando la noche ligera
en su carro tachonado
de estrellas,

metáfora repetida en la anterior. Criado ejemplificante: recurso monótono. Enrique se finge justicia, como las gentes de Arnesto en otra comedia (pobreza de recursos). Enrique: otra contraparte del don García de *La Verdad Sospechosa*. Tratamiento más discreto que en la primera

versión, por no mostrarse en escena el manicomio. Eterna moraleja —repetida— del engaño:

> ..... ¿Hay ansias,
> hay temores, hay cuidados
> mayores que los que pasa
> la que tiene de un engaño
> pendientes sus esperanzas?

Ausencia del verdadero hermano de la primera versión. Nada notable.

Relación entre los personajes

Elena — Don Diego
Duque — Elena
Enrique — Elena
Lucrecia { Diego / Enrique

LOS PECHOS PRIVILEGIADOS

¿Crónica histórica o adaptación de fuentes históricas en independencia de toda fidelidad?

"Cosa fea".

El rey comprometido con una y enamorado de otra: misma situación que en *La Amistad Castigada*. Rodrigo: "¿Esto es servir?" como el criado García en *Las Favores del Mundo*. Cuaresma, otro criado típicamente alarconiano. Visita de Ramiro a Elvira, igual a la visita del privado en *La Amistad Castigada*. Todo pasa siempre en la imaginación de los personajes: el rey *piensa* que el amor de Rodrigo por Leonor es disfraz del que tiene por Elvira. Ramiro: buen tipo de adulador. Jimena: caracterizada por un lenguaje antiguo: excepción, ya que ningún otro personaje en comedia alguna es caracterizado por este medio. Además, dato interesante: es una forma de madre, una aproximación del instinto y del sentimiento maternales. Leonor: dama mitóloga como otras. Es en realidad la retórica la que hace frías a las mujeres alarconianas. El final heroico del acto segundo, estropeado por la frase de Cuaresma. Cuaresma habla igual a otro criado ¿cuál?:

"Y que soy el mismo miedo". Tirada contra Lope y en defensa de lo indefendible: de las corcovas. Rodrigo defiende a Alfonso como Ricardo al rey Dionisio en *La Amistad Castigada*. 'Arrojóse'. ¿Cuántas veces? Eterna adulación al rey. Caballeros siempre disfrazados. Jimena no es un carácter femenino, sólo como animal: marimacho, machorra, marota o leona. Dice: "Non semejo fembra yo", y no lo es fuera del instinto materno señalado.

Relación entre los personajes

Rodrigo	—	Leonor
Rey Alfonso	—	Elvira
Elvira	—	Rey
Leonor	—	Rodrigo
Ramiro	—	Elvira (fingido)
Ramiro	—	Leonor
Rey Sancho	—	Elvira

LAS PAREDES OYEN

Comedia de enredo y engaño mejor que comedia moral. Probable influencia de El Infamador, *de Juan de la Cueva.*

Don Mendo murmura por natural tendencia, pero sólo es castigado cuando *tiene* que hacerlo por necesidad política y no por vicio de carácter, lo cual hace parecer injustificado el castigo, aunque cabe investigar si Alarcón se propuso utilizar un elemento paradójico y castigar por carambola. Beltrán: otro criado cultico y apotegmático. Siempre el estrambotillo chusco del criado destruyendo la emoción de la escena (I, vi): ¿se trata de un acto fallido o de una fuga consciente de Alarcón por temor a que alguien pueda burlarse de la emoción del corcovado? Alusiones tópicas:

Por quien en Indias vuelto Manzanares
España de sus glorias hace a Henares.

Apología del pedir por Beltrán (I, xvii). Don Mendo: Esta es la Calle Mayor. Don Juan: Las Indias de nuestro polo. Don Mendo: Si hay Indias de empobrecer, yo también así las nombro. Crítica del juego de pelota, que JRA no podía jugar; elogio de las cartas, a las que segura-

mente jugaba. *N* alusión a los calvos (¿Por Lope?) en quienes se venga de sus corcovas. ¿Autocrítica consciente cuando dice:

Que a un poeta le está mal
no variar, que el caudal
se muestra en no repetir?

En proporción —quizá mayor por ser más reducido el número de sus comedias— él se repite tanto como cualquiera, excepto Lope, quizás. Beltrán —había de ser él— traduce a Marcial. Celia: contraparte de Beltrán: sabia y apotegmática. Escena de ambiente de los arrieros: relleno puro. El final del segundo acto me parece impreciso, sin nudo. Crítica de las infantas que se disfrazan de pajes en las comedias. Beltrán: Que por llamarse excelencia, ¿qué no hará una mujer? (concepto repetido). Otra repetición: Lo que importa es madrugar y hurtalle la bendición. Doña Ana: Grande para dama soy si pequeña para esposa. En *Los Pechos Privilegiados* dice Elvira:

Que si con tal sangre y fama
para esposa me juzgó
pequeña, me tengo yo
por grande para su dama.

El humor sentencioso y la gracia descarada de los criados son tan españoles como las teorías del honor en los amos. Nada mexicano visible o sensible.

Relación entre los personajes

Don Juan	— Doña Ana
Doña Ana	— Don Mendo
Doña Lucrecia	— Don Mendo
Don Mendo	— Doña Ana
Conde	— Lucrecia
Duque	— Doña Ana

EL TEJEDOR DE SEGOVIA

Comedia romántica o crónica histórica.
¿Influencia cervantina?

PRIMERA PARTE: La acción es excelente y nada alarconiana. Monólogo de Fernando en que se elogia a sí

mismo como tantos personajes de JRA (acto tercero): rasgo español psicológico cuya equivalencia no se encuentra en Shakespeare. Rasgo alarconiano:

A mí mismo han de tenerme
por retrato de mí mismo.

El lacayo Bermudo, borrachín, escatológico y filósofo, sí parece de JRA. Vaguedad en la presencia de Bermudo. Algunos chistes inoportunos: ¿mano de JRA? ¿Es original de Alarcón esta primera parte?

Relación entre los personajes

Conde — Doña Ana
Doña María — Fernando

SEGUNDA PARTE: Descripción continua de la acción, que sugiere cambio de técnica y de autor. Alusión errónea al moro Ceylán, pues es Ayataf. No identifica a Teodora con doña María. Acción diluida siempre en JRA por exceso de planteación, explicaciones y descripciones. Tono preceptual acostumbrado. La relación entre Fernando y Garcerán, modificada. Uso del tratamiento *vusted,* poco usual y afectado. ¿Y el complot para hacer rey al conde? Queda olvidado, en apariencia. Alusión falsa —o infame— del marqués a Beltrán. Chichón: traidor sofista. Crítica de costumbres: alguacil. Juegos de palabras pueriles o ridículos: "por rico, borrico". Chichón, escatológico, chistoso extemporáneo, lleno de italianismos absurdos. Escena i, acto segundo, mismos versos que en *Don Domingo de Don Blas:*

De suerte, Constanza, estoy,
que me falta el sufrimiento.

Otro remiendo al final del acto segundo: Quien mal anda, mal acaba. Introducción de personajes episódicos en el acto tercero, poco eficaz.

Conde Teodora
Teodora — Fernando
Fernando Teodora
Garcerán — Doña Ana (Clariana)
Ana — Conde

EL EXAMEN DE MARIDOS

Comedia original, clásica en la tensión aunque no en la estructura. ¿Influencia de Tirso de Molina: *La Prudencia en la Mujer,* etc.?

Comedia de tesis sobre la obediencia filial en pugna con la inclinación. Intriga sumamente endeble, acción desprovista de movimiento y de interés dramático propiamente dicho. Planteación rápida —por contraste con otras comedias— que impide una caracterización más profunda. Inés, en realidad, no tiene tanto carácter como Blanca que, por lo menos, es activo. Trama secundaria (Blanca) planteada en la escena iii. En realidad es la trama secundaria la que gobierna la acción. Larga, prolija explicación de Ochavo (v. obsesión del dinero) repitiendo cosas vistas en la escena ii. Cambio de actitud hacia los criados:

Que cualquiera que fiare
de criados su secreto
vendrá a arrepentirse tarde.

Absurdo dilema planteado por el conde al marqués:

O no amar a Blanca, o darle
la mano, o dejar de ser
mi amigo por ser su amante...
que la razón siempre a mí
me ha de tener de su parte.

Ochavo, mitólogo (cita a Ulises). A través de él, JRA, que ya tiene probablemente empleo, se burla de los pretendientes de oficios (oficinas) "cuando ven al Presidente" y sigue la sátira popular corriente contra los vizcaínos:

Y a fe que es del tiempo vario
efeto bien peregrino
que no siendo vizcaíno
llegase a ser secretario.

Don Juan de Guzmán, don Guillén y Alberto, pretendientes de Knéz copiados por Francisco de Rojas en *Lo que son Mujeres*. Ochavo representa (siempre) la cordura y el sentido común:

Pues cual sabia examináis,
que no elijáis como hermosa.

Crítica de la belleza superficial. Parodia del examen por los criados, aunque no la sostiene el autor y falla la eficacia del recurso. Ochavo, retórico ejemplificante, reiterativo sobre la fama de Inés por el examen, cuenta cuentos a modo de moraleja: el del aguacero. Blanca, mujer interesada. El razonamiento del marqués:

Si otra doy en celebrar
es divertirme, no amar;
es remedio, no mudanza,

hace pensar en los de *Mudarse por Mejorarse*. Los chistes de Ochavo abren o rematan escenas sin liga con la acción. Blanca, colérica y rencorosa. El connato de duelo entre los condes Juan y Carlos es sólo un relleno de acción: no tiene prolongación, ni metamorfosis, ni consecuencias. Carlos, retórico: metáfora del cierzo. Falsa teoría del amor, deliberada por JRA, en Inés, pero sirve sólo para borronear, si no el carácter de Inés, la intención de la comedia:

Amar por inclinación
es propia comodidad.

Según ella, hay que amar con el discernimiento. Gongorismos o gongoreos:

Que no tantos en la esfera
leves átomos se miran.

Contrasentidos (¿por escepticismo y experiencia personales?):

Corta hazaña es por amor
conquistar a una mujer.

Presentación regular y equilibrada de trama y subtrama. Hay poca suspensión al final del acto primero. Pugna entre Blanca e Inés: la argucia de Blanca es doble, y desviada para los fines de la comedia, pero eso mismo la hace transparente. Tecnicismos de orfebrería en Beltrán: toque realista. Beltrán es, además, un saco de aforismos. Prolijo relato de Blanca: cultica, cita a Juno, Páris y Troya, inventa los defectos del marqués con verdadera

malignidad femenina: carácter sostenido. Transición amorosa de Inés en II, v, para prevenirla contra su inclinación y *apetito* (!) por el marqués: "No más amor", cuando apenas empieza a sentirlo. También el marqués cambia (escena vi) y, como el personaje de *Mudarse por Mejorarse,* dice:

> Perdona, Blanca, si sientes
> ver que a nueva gloria aspiro,
> que en Inés ventajas miro
> y en tí sólo inconvenientes.

El marqués es, en efecto, jactancioso como un buen español: su hacienda, su persona, su edad, sus costumbres, su ingenio, su destreza, su pujanza; si canta, "suspende el viento"; si danza, "nadie es más airoso a pie"; a caballo, "lo conocen por maestro de ambas sillas"; torero y rejoneador acertado y atrevido; discreto, además: se jacta, dice, porque "se opone" (¿por qué hace oposiciones?) y lo publica "por costumbre permitida":

> Pues en gracias naturales
> y adquiridas, decir puedo
> que los pocos que no excedo
> se jactan de serme iguales.

El marqués dice en el acto primero:

> ... Pues es tan grande
> mi amistad, que lo imposible
> por vos me parece fácil,

y en el segundo:

> Pues amigo, perdonad
> si prefiero a la amistad
> las aras de la opinión,

e insiste:

> Y es forzoso preferir
> a la amistad la opinión.

Pero luego se disculpa con el conde y le pide que "trace el modo" de que pueda desistir sin parecer cobarde. "Que uno y otro está obligado", construcción viciosa porque habla en primera persona de plural. Aduce que hu-

biera desistido, pero que Inés lo atribuyó a cobardía: inexacto. No está siquiera implícito. El conde amplifica esta versión. Es Beltrán y no Inés quien transmite al conde el chisme de Blanca. Reacción de celos y venganza en el conde, que se dispone a "dar picones". Clavela se autoelogia como criada, igual que el marqués. Acusa a éste de haber "conquistado su honestidad" y ratifica los defectos inventados por Blanca: reiteración que no mejora la acción. Las peticiones y la descripción de los pretendientes son imitadas por Rojas, cuyo don Marcos parece inspirarse en el Guzmán de JRA, aunque es don Guillén el latinista. Los epítetos, ripiosos en general. Alusión autobiográfica a los Hurtado de Mendoza (antepasados o familiares de JRA): "buenos" y "pobres". Rasgo autobiográfico: "Pretende, ¡triste dél!" Los juicios salomónicos de Inés parecen demasiado hechos. De don Guillén dice Beltrán: "Es poeta', e Inés:

> . . . Buena parte
> cuando no se toma el serlo
> por oficio.

¿Olvida Alarcón que de ello vivió largo tiempo? Del conde don Juan: Blanca: No es puntual. Inés: Es señor. Blanca: Mal pagador. Inés: Caballero. Este código lo autoriza todo: servilidad hacia los grandes, a la inversa de Moliére. La falta del conde Carlos consiste en que Inés "no lo quiere", contradiciendo así toda su teoría original contra el sentimiento. Confirmación de los falsos defectos del marqués y del amor de Inés por él: no se decide a borrarlo, como debiera para ser consecuente consigo misma y, sobre todo, para complicar un poco la acción de la comedia. El acto segundo termina sin suspensión ni nudo propiamente dichos. En el acto tercero, pugna artificial y sin comicidad entre los criados: rellenos. Nunca hay vuelo en JRA. Sirve un poco para quitar interés a la descripción del torneo, aunque es simultánea con él, más activa. "Mil norabuenas quiero daros", licencia de mal gusto, tomada sobre el antecedente del 'noramala' consagrado en lo general. Otro torneo de elogios entre el conde y el marqués. El primero acepta demasiado fácilmente la solución de Blanca, con lo cual queda abolida toda posibilidad de sorpresa. Todos los personajes son nobles, grandes y extraordinarios, y el juez de esto es Ochavo (!). La escena de amor entre los criados:

Pues si por mí no lo acabo
puédalo el llamarme Ochavo,
que eres mujer y es dinero,

por esta vez se relaciona con la acción y no es un simple relleno ya que lleva a la ocultación de Ochavo en la chimenea. La actitud de Inés, negativa, inquieta al marqués, pero no lo bastante para estimular de algún modo la acción, pues pronto resuelve que todo ha de ser obra de la emulación. "Faltas tan feas", siempre ese débil y feo adjetivo. La descripción de los supuestos defectos del marqués por Beltrán es sólo para beneficio de Ochavo, escondido en la chimenea, pues Inés y el público los conocen ya también, pero hay variedad en su enunciación. Aquí "el mentir es liviandad - de mozo" que corregirán la obligación y la edad" *(La Verdad Sospechosa)*. En cambio, se dice

..... Toda mujer
es a engañar inclinada,

pero no se menciona ningún remedio posible. Crítica de las costumbres amorosas de la corte, supuesto que en ella es tan usado

..... suceder
al amigo en la mujer
que el otro amigo ha dejado
sin que esta ocasión lo sea
para poder dividillos...
que dicen que esos puntillos
son para hidalgos de aldea.

Fácil amor del conde por Blanca: la quiere porque cree que ella lo quiere: sofístico, sin impulso real. Blanca: Este año resulta de mi engaño (concepto reiterado). Clavela: No es, si ganas al conde, mucho el daño, supuesta filosofía femenina recurrente en JRA: desaparece el amor, etc., sin más. Retórica preciosista de los colores en el conde. Hay tantas superfluidades pseudo-realistas. Los dos, él y Blanca, satisfacen a la vez amor y venganza, o sea que no hay amor. Perfecto acuerdo entre el conde y marqués respecto de Blanca: puja de amistad. Ochavo: gracioso empecinado e inoportuno (La escena de la reve-

lación de los defectos con el marqués, poco divertida). Examen de ingenios. Los pretendientes rechazados dicen pequeñas frases de relleno para dar ambiente: supérfluo, o bien habría que darle más cuerpo al recurso. Aparecen siempre los juicios mentales erróneos, expresos en los apartes pero no en la acción: v.g. Inés. Defensa retórica e inhumana de la perfección por el marqués: defensa sólo retórica de la imperfección y el amor por el conde; no hay palpitación humana. Falsa sorpresa en la elección de Inés: elige al conde porque venció. Todo es sofístico. El conde, noblemente, se atribuye el origen de la calumnia. Todos felices y es Ochavo, en lugar de Inés, quien dice la frase final.

Relación entre los personajes

Carlos Marqués Guzmán D. Guillén Conde Juan	Inés

Blanca-Marqués-Carlos
Ochavo — Mencía

HAZAÑAS DEL MARQUES DE CAÑETE

Comedia heroico-histórica hecha en colaboración con un número de autores por encargo de don Juan Hurtado de Mendoza, descendiente del marqués.

I — i Escena a cargo de Mira de Mescua.

Gualeva: No somos, no, de aquellos
que sin valor, sin barba y sin cabellos,
vivieron otro clima
en los reinos de México y de Lima.

Brindis con la calavera de Valdivia por Caupolicán: ¿idea exótica del salvajismo indio, o trasunto de la tradición del *skoal* vikingo? Elogio desmesurado —español— de Cañete por Galvarino. Escena de Colocolo — por el conde de Busto: Historia y genealogía de Cañete, ridícula

y ciega en labios de Colocolo: metáforas hispanas, etc., y los indios mitólogos y grecizantes; las flores a las mujeres, dichas por los indios, son galantería madrileña pura del siglo. Escena por Luis de Belmante Bermúdez: Moral del caudillo; jactancia española; teoría del heroísmo. Absurda pregunta de Guacolda: "¿Quién es don García?" pues ya lo dijo Colocolo. Relleno, digresión, repetición. En cambio, ¿cómo sabe Rebolledo el nombre de Guacolda? II — Escena de Luis Vélez de Guevara: Cuarenta mil indios —nada menos— contra Cañete. Nibequetén: ¿nombre real o inventado? Gualeva, india mitóloga (bonita descripción de cuando viene a nado); traidora a los indios por gratitud. Caupolicán, Jerjes *américo* (primera aparición de esta voz).

Colocolo, "viejo Catón del Arauco,
el ánimo más glorioso
que dió a la América espantos. (Primera mención de América).

Alusión a Alonso de Ercilla. Escena de don Fernando de Ludeña: Combate de generosidad, piedad y elegancia. Escena de don Jacinto de Herera: Magia.—Profecía derrotista de Leucotán. Todo libresco. Cañete venció a cuarenta mil indios con cuatro mil españoles. Paralelo entre César y Cañete, el Rubicón y el NIEBequetén, ridículo en boca de Leucotán. Compara a Cañete con Aníbal y Pompilio. Profecía adulatoria sobre el hijo de Cañete DON Juan Hurtado de Mendoza, que es quien pagó por la comedia. Lucha de los graciosos, verdaderos payasos gruesos. Duelo entre Caupolicán y Reinoso, retórico. Escena de don Diego de Villegas: Los reproches de Gualeva a Caupolicán (¡ay!). Gualeva matando a su hijo: tratamiento irrisorio. Caupolicán invoca a una "deidad oculta". Escena de Juan Ruiz de Alarcón: Sentenciosillo:

Al que se pierde de osado
le quita opinión la muerte.

Chilindrín es ahora enciclopédico y epicúreo, como buen criado alarconiano. Ruptura de la unidad. Tucapel, según Chilindrín, "se traga — como una cereza a un hombre". Escena de la conferencia entre Tucapel y García, entreverada con las chusquedades de Chilindrín y Coquín. Crítica de los afeites femeninos (¡aquí!), etc.

Alusión a la presencia de las mujeres en el teatro, y más si hay comedia nueva. Naipes: repetición de la idea enunciada en *Las Paredes Oyen:*

que prenden a quien los uso
y los venden con licencia.

Todo parece fuera de lugar y de tono en esta comedia. Servilidades al rey; incidente relativo a la corona:

..... que esa toca
sólo a la real cabeza
del gran Filipo Segundo
que mil años la posea.

Truco traicionero de los indios, para rubor de JRA. No hay en la escena la menor palpitación americana, criolla siquiera. Se adhiere JRA a las filas del desprecio y la ignorancia generales de la mitología araucana y al punto de vista colonial que son tan característicamente españoles. Escena de Guillén de Castro: Elogio de Cañete al "primor de los bárbaros" por el Fuerte de Chapeo.

Pero tú los enseñaste
a ser soldados, señor,

adula Felipe. Aquí son catorce mil indios contra doscientos españoles. Siempre generalización e inexactitud. Marte, aludido como ejemplo por españoles e indios igualmente. Cañete solo contra todos los indios. Bautizo de Caupolicán y su abjuración; Gualeva quiere matarlo. Escena de Belmonte Bermúdez: Reproches del noble Cañete a su gente por la muerte de Caupolicán; castigo de Reinoso; grandeza y soberbia y señorío españoles a toda orquesta. Elogio del valor y la prudencia de Caupolicán (ya muerto) por Rebolledo; otro de Felipe II con motivo de la rendición de los indios. ¡Boda de Rengo y Guacolda! Vergonzoso engendro en general; se perciben todas las junturas, y caracteriza en su falta de unidad y en su desequilibrio los defectos capitales del teatro romántico español y ninguna de sus grandes virtudes líricas. Lo penoso está en que Alarcón sólo se distingue de los demás por ser más españolizante que ellos.

* * *

Las notas contenidas en este Apéndice fueron registradas durante la relectura de las veintiseis comedias de Juan

Ruiz de Alarcón y se limitan a señalar todos aquellos detalles que corroboran la teoría del autor de este ensayo sobre la nacionalidad del comediógrafo criollo.

Aunque no se consignan las fechas de elaboración o presentación de cada obra, están dispuestas en orden cronológico siguiendo las diversas ediciones autorizadas que consultó el autor.

Relación entre los personajes

Caupolicán — Gualeva
Rebolledo — Guacolda
Guacolda — Mengo

Se terminó de imprimir esta edición el día 16 de octubre de 1967 en los Talleres de Morales Hnos. Impresores, S. A. sitos en Tamagno 223, Col. Vallejo, D. F. bajo la dirección de Marco Antonio Millán y José Revueltas, coordinadores de la Subsecretaría de Educación Pública. El tiro consta de 5,000 ejemplares, impresos en papel Tablet de 50 Kg. y 1,000 en Bond de 80 Kg. La portada es del grabador Adolfo Quinteros y la 2a. de forros de Carlos Carrión.

CUADERNOS DE LECTURA
POPULAR

89

SEP

SUBSECRETARIA
DE ASUNTOS CULTURALES

PRECIO $1.50 — EDICION DE LUJO $2.50