



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Tocilovac, V. (1974). *Juan Ruiz de Alarcón* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Juan Ruiz de Alarcón

Autor:

Valerija Tocilovac

Año:

1974

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Juan Ruiz de Alarcón, teatro, época, característica, rasgos temáticos, moral teatral

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Tocilovac, V. (1974). *Juan Ruiz de Alarcón* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis propone un estudio sobre la obra teatral de Juan Ruiz de Alarcón y su contexto histórico. En el primer capítulo, aborda la época en la que vivió Ruiz de Alarcón, con esto la obra puede ubicarse en un entorno histórico y se pueden comprender mejor ciertas características. En el segundo capítulo se precisan las características de su teatro, incluye un recuento cronológico que es utilizado para poder observar cómo ciertos rasgos temáticos varían con los años y estudia la moral teatral de Ruiz de Alarcón. Finalmente, en el último capítulo, realiza un análisis de "*La verdad sospechosa*" y el autor de la tesis argumenta que la magia verbal de Ruiz de Alarcón tiene en esta obra su más alto logro.

Palabras Clave: Juan Ruiz de Alarcón, teatro, época, característica, rasgos temáticos, moral teatral.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Lenguística,
Filología y Literatura



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

Juan Ruiz de Alarcón

TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE
BACHILLER
EN LITERATURA Y FILOLOGIA

VALERIJA TOCILOVAC

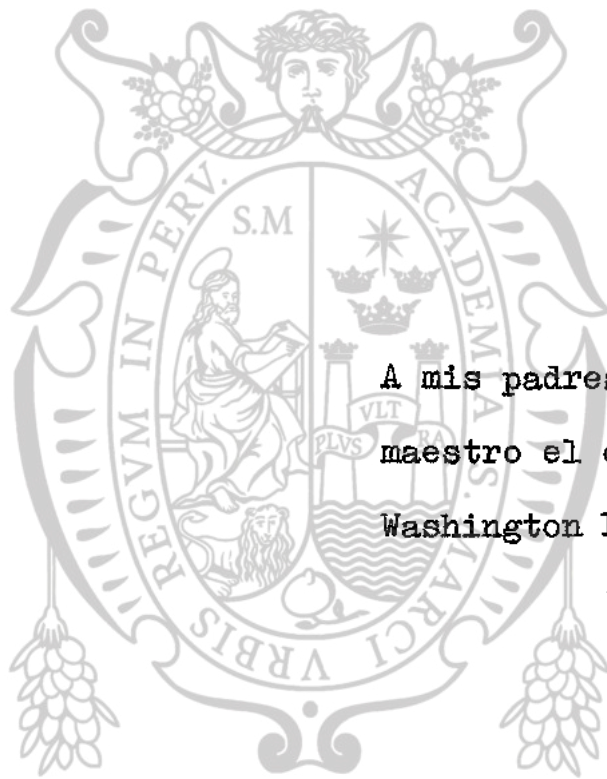


1974

LIMA-PERU







A mis padres y mi
maestro el doctor
Washington Delgado.





I N D I C E

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCION	.1
CAPITULO I : ALARCON Y SU EPOCA	
1.- La sociedad española a principios del siglo XVII.	.5
2.- El teatro en la época de Alarcón.	.11
3.- La vida de Juan Ruiz de Alarcón.	.16
4.- La personalidad de Alarcón.	.19
NOTAS DEL CAPITULO	.23
CAPITULO II : EL TEATRO DE ALARCON	
1.- Cronología del teatro de Alarcón.	.27
2.- Técnica y estilo.	.32
3.- La moral de Alarcón.	.41
NOTAS DEL CAPITULO.	.46
CAPITULO III: PROBLEMAS Y PERSONAJES DE <u>LA VERDAD SOSPECHOSA</u>	
1.- La verdad sospechosa.	.48
2.- Algunos juicios críticos sobre Alarcón.	.75
NOTAS DEL CAPITULO.	.79
CONCLUSIONES.	.83
BIBLIOGRAFIA.	.86





I N T R O D U C C I O N

El consenso público ha denominado a los siglos XVI y XVII La Edad de Oro de la Literatura Española; este calificativo pareciera que tiene especial vigencia cuando meditamos sobre los méritos de los dramaturgos españoles del siglo XVII. El deslumbrante y tumultuoso genio de Lope de Vega no alcanza a opacar la capacidad de análisis, síntesis y hondura del teatro de Tirso de Molina, ni la intensificación temática propia de Calderón.

Junto a estas estrellas de primera magnitud, actúo, escribió y luchó Juan Ruiz de Alarcón. El "indiano" quería para sí un imposible: el cetro de las tablas y por esa razón execró la dictadura del "Fénix"; pero no era un "mosquetero" maldiciente. Ruiz de Alarcón atacó desde la escena. Sus vituperios no tuvieron naturaleza literaria. En Los Pechos Privilegiados (acto III- escena 3) la emprende contra Marta de Nevares. Parecida beligerancia puede advertirse en Las Paredes Oyen y en Quien Engaña Mas A Quien. Lope quien había guardado al principio cauteloso silencio, contestó al fin en su prólogo a la comedia Los Españoles en Flándes donde decía:

"Hay poetas ranas en la figura y en el estrépido... Aristóteles en la Historia De Los Animales, dice que son las ranas de las lagunas enemigas de las a-

bejas... Sin esto, a los gibosos pinta el mismo filósofo con mal aliento; y da por causa que, inter--cluso, se pudre... Pues mal aliento, claro está que ha de inficcionar cuanto tocare hablando. Es cosa ordinaria de tales hombres (si hombres se han de llamar) la soberbia y el desprecio". (1)

A nuestro entender la querrela entre ambos ingenios escondía no muy al fondo un motivo menos trivial y más verdadero: respeto de uno y otro por la calidad teatral de su respectivo antagonista. (2)

No es Ruiz de Alarcón una personalidad secundaria - en el teatro español del siglo XVII; por el contrario, rivalidades literarias aparte, su teatro supo mantener el equilibrio y una mesura que no tenían los dramas de otros ingenios. A Lope se le dice "descuidado", a Tirso "apresurado" que es casi lo mismo, a Calderón "dogmático" y aunque estas opiniones no tienen firme asidero, se puede asegurar que no son estos defectos que podemos hallar en los dramas de Ruiz de Alarcón.

El primer capítulo de este trabajo está dedicado a un estudio sobre la época que le tocó vivir a Juan Ruiz de Alarcón y responde a la intención -que juzgamos valedera- de ubicar a la producción teatral del autor dentro de un entorno histórico que nos permita mejor entender algunas de sus características. Esta premisa que nos parece válida para toda obra literaria, lo es de un modo particular para la producción teatral -



española del siglo XVII. Los nobles, desde sus aposentos, las damas desde la cazuela o los ruidosos mosqueteros que silvaban o daban vítores junto al escenario, forman parte de una abigarrada multitud, dividida sin embargo en grupos sociales claramente definidos en el retablo de la vida española. Ese público tenía el privilegio inmediato de ver representados en la escena sus vicios y sus virtudes, sus conflictos y sus pasiones. En pocas circunstancias históricas se ha dado una comunicación tan clara entre vida social y obra artística como en el teatro español del siglo XVII.

Hemos dedicado el segundo capítulo a precisar algunas características del teatro de Alarcón. El recuento cronológico de las obras no tiene una pretensión erudita; (pues sería, sin duda erudición de segunda mano) busca, más bien, tener una utilidad práctica inmediata: sirve para fijar algunos rasgos temáticos que van variando con los años. Así, por ejemplo, las referencias a asuntos "indianos" van disminuyendo en las obras posteriores. De más importancia que esto último es la técnica teatral, la estructura misma del drama que permanece casi invariable en toda la producción de nuestro autor, con excepción de El Tejedor de Segovia, obra inequívocamente romántica, llena de pasiones encontradas, prisiones, fugas, duelos, muertes, venganzas; drama de hombres valerosos, un poco bandoleros, héroes al fin.



El tercer párrafo del segundo capítulo, hace un estudio de la moral teatral de Ruiz de Alarcón, porque lo "moral" aparece dirigiendo toda su producción dramática. Allí hemos precisado que la moral alarconiana no tiene raíces teológicas, como sucede por ejemplo con Tirso. La moral de Alarcón -- tiene un origen burgués: la dignidad del hombre, el honor de todos, preocupación de todo ser humano, sea cual fuere el origen. No es ocioso vincular estas consideraciones, con la actividad del jurisconsulto que nuestro dramaturgo ejerció,

En el último capítulo de esta tesis está consagrado el análisis de La Verdad Sospechosa. La magia verbal de Ruiz de Alarcón tiene en esa pieza su más alto logro. No por casualidad, críticos de opiniones dispares en otros puntos, la consideran como una obra de altos méritos. Las características del teatro español de Alarcón que aparecen señaladas en los capítulos iniciales, están intensificadas en esta pieza ejemplar. El enredo amoroso en que se ve envuelto el sempiterno mentiroso -- don García está enmarcada en un conjunto de perfecciones formales: Alarcón maneja diestramente el octosílabo y las pocas veces en que apela al endecasílabo; lo hace en las descripciones, instante psicológico adecuado en grado sumo para el verso de arte mayor.



C A P I T U L O I : ALARCON Y SU EPOCA

1.- La sociedad española a principios del siglo XVII.

Gobernaba, en España su Majestad Católica de Felipe III, "el Rey santo y perfecto" de la comedia de Alarcón, (3) en realidad, hombre indolente, perezoso, poseído por una serie de pequeñas preocupaciones religiosas, incapaz de gobernar y entregado, por ello, en manos de los validos, especialmente del ministro universal que lo era don Francisco de Sandoval, Marqués de Denia y Duque de Lerma, y su secretario, don Rodrigo Calderón. Reinaba, por entonces, en la península una paz transitoria con Francia, con el doble matrimonio de Ana, hija del Rey con el monarca francés Luis XIII y del futuro Felipe IV con la princesa Isabel de Borbón, realizados ambos en el año 1610. Las relaciones con los señoríos italianos, en cambio, no llevaban trazas de un buen acomodo. Intrigas en el Milanésado, conjura en Venecia que estuvo a punto de costarle la vida al gran poeta don Francisco de Quevedo, que huyó disfrazado de mendigo, después de haber estado entre los que tramaban su pérdida. Dificultades en Nápoles, que habían de traer como consecuencia, más tarde, en el año de 1620, la caída del virrey Duque de Osuña. En el norte continúan las sublevaciones de los flamencos, que hacen indispensable la acción enérgica de soldados como el Marqués de Espinola. En la costa, los piratas berberiscos traen -



en jaque a las naves españolas y se ha menester de la acción resuelta de ciertos capitanes españoles que mantengan a raya el impulso de estos piratas.

Los gastos exorbitantes que habían acarreado y acarrearaban las campañas de Flándes y de Italia, la organización misma de la sociedad española, habían traído como consecuencia un empobrecimiento tal en las clases productoras, que la hacienda pública se encontraba en verdadera bancarota. No bastaban para cubrir el déficit, ni los productos de las minas americanas, ni los tributos cada vez más altos y más numerosos que se cobraban al sufrido pueblo español. La incipiente industria había caído en manos de los extranjeros, la agricultura padecía por las condiciones especiales de la tierra cultivable, sobre todo en la meseta castellana y por la carencia de brazos que dedicaran a ella sus energías; el comercio estaba también en manos de extranjeros, especialmente flamencos y genoveses, la moneda había perdido valor que tuvo por la baja ley a que estaba sometida. Una aristocracia amiga del lujo y de la ostentación traía de fuera joyas, muebles, géneros, lo que obligaba a la moneda a emigrar. Una clase media ociosa, pretendía vivir con la misma ostentación que la aristócrata y caía, inevitablemente, en manos de los usureros.

El sistema de gobierno era muy complicado. A partir de Felipe III el poder no fue ejercido por el propio monarca. Felipe II fue un meticoloso funcionario que despachaba los

negocios grandes y pequeños del reino. Su hijo puso todo el poder en manos rapaces e incompetentes de su valido el Duque de Lerma, primero, del Duque de Uceda, despues iniciándose desde entonces el gobierno de los privados que absorbían todo el poder, despachaban todos los negocios y obtenían todos los beneficios para sí, en detrimento de la corona. Comenzaron a darse los puestos importantes no por merecimientos, sino antes por favoritismo o, lo que es peor, por compra que de ellos hacían los personajes interesados en medrar. Los productos de cohecho, -- del peculado, del fraude, enriquecían a los validos y a sus secretarios.

Los consejos llegaron a ser cuerpos de autoridad -- meramente nominal. Estos consejos eran: el Consejo Real y Supremo de Castilla, el de Aragón, el de Italia, el de Flándes, -- el Rel Consejo de Indias, el de Estado, el de Hacienda, el de Guerra, el de la Cámara de Castilla, el de las Ordenes, el de la Inquisición. Cada uno de estos cuerpos, que se componía de un presidente y de varios consejeros contribuyeron, eficazmente, al desarrollo de una burocracia que activamente cooperó al empobrecimiento de España. El Consejero de Hacienda que disponía de la concesión de empleos públicos, podía, en un momento tener ascendencia sobre cerca de sesenta mil beneficiados. "Un mar sin fondo;" - exclama Gil Gonzáles Dávila en su Teatro. (4)

La autoridad civil la ejercían en las ciudades los

corregidores y en las villas y pueblos los alcaldes ayudados - por varios alcaldes mayores, tenientes de corregidores y regidores que en Sevilla llevaban el nombre de veinticuatro. Las -- autoridades se hacían obedecer por medio de los alguaciles y - los actos propios de su investidura lo certificaban los escribanos. No se distinguían los funcionarios de menor categoría por su honradez: corregidores, alcaldes, alguaciles admitían dádivas,

Por lo que respecta la organización económica del - Reino el principio fundamental que la animaba "tal como lo entendían los soberanos de la Casa de Austria, sus ministros, favoritos y consejeros, se apoyaban en la creencia de que toda la fuerza financiera de una nación radica y descansa en la posesión de dinero en metálico". (5) De acuerdo con esta idea el - gobierno no se preocupó nunca en fomentar la agricultura y la industria. Prohibida la exportación de oro y plata, como no -- fuera para cubrir los gastos que demandaba la política de España, la depreciación se hizo sentir pronto y con ello el aumento de los precios en todas las mercancías y el empobrecimiento concomitante del pueblo español.

Las clases sociales se encontraban perfectamente de limitadas en sus funciones. El Clero constituía el grupo más definido, con mayores privilegios y mejor organización.. Adquirió una gran influencia en la vida española. Dividido en secular y regular, el primero constituía un magnífico agente de la

política real, ya que la ley y la tradición daban a los monarcas la facultad de proveer los oficios eclesiásticos de alguna importancia, privilegio alcanzado desde la época de los Reyes Católicos; el recurso de fuerza y revisión en contra de la jurisdicción eclesiástica, lo que ponía en manos del Consejo de Castilla y del Rey, en último término, la resolución, en definitiva de todas las causas del orden eclesiástico; y el derecho de retención de bulas y disposiciones papales que dejaban el arbitrio del Rey el acatar determinadas órdenes pontificias. El clero regular quedaba un poco al margen de la autoridad real, puesto que sus miembros dependían de los generales o superiores que residían en Roma. A las dignidades eclesiásticas se podía llegar más fácilmente que a ningunas otras. El espíritu democrático de la Iglesia permitía el ascenso por propios merecimientos. El ingreso al clero regular o a las órdenes monásticas permitía llevar una vida decorosa y tranquila. Por ello, en gran parte, prefirieron incorporarse a uno u otro clero los poetas y los escritores en general: Lope, Tirso, Calderón, Góngora, Gracián. Después del Rey, la Iglesia fue protectora de las artes y de las letras.

La nobleza no constituía un círculo tan cerrado que no permitiera el acceso de algunos afortunados a ella. Pasaron los tiempos en que se ganaban los títulos por los grandes hechos llevados a término por sus poseedores. El dinero, el fa-



vor y, a veces, ciertos servicios no muy recomendables, sirven para ennoblecer a un plebeyo. En los reinados de los últimos - Austrias la grandeza de España va dando lugar a una nobleza cortesana, derrochadora, fátua. "Los grandes -dice un Embajador veneciano en la época de Felipe III- son crueles y altaneros para con los extraños y menospreciadores de los que poseen un rango inferior al suyo; pero rastreros y aduladores de los reyes y favoritos, guardan entre sí una exagerada cortesía y todo su afán consiste en hacer gala ante todo el mundo de sus ceremonias y etiquetas y de sus privilegios importantes". (6) Quizás este juicio sea demasiado radical y absoluto; pero en gran parte sea justificado por los hechos. Los caballeros seguían a los nobles y estaban incorporados a las cuatro grandes órdenes militares: Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa. Para ser caballero se requería limpieza de sangre e información de merecimientos.

Los hidalgos constituían una casta de nobleza "sui generis". Descendientes de familias ilustres o ennoblecidas - por méritos contraídos ante el monarca, no llegaban a la grandeza, ni tenían, por lo regular, bienes de fortuna con que sostener los timbres de su casa. Fortunas venidas a menos, mayorazgos, empobrecidos, no hacen perder en el poseedor del título la altivez característica del noble. Excelente tipo para la novela realista española.



La burguesía española estaba representada por los comerciantes, los industriales, los letrados. Las universidades van creando el perito en leyes o en medicina que, con el teólogo, forma cierta aristocracia intelectual, que vive a expensas de la Hacienda Pública o de la Iglesia.

Y ya en el plano de inferioridad los soldados, mercenarios en la época, hombres de aventura que solían encumbrarse a las cimas más altas del heroísmo o desempeñarse por la pendiente de la piratería y del crimen; el campesino colocado en una situación desesperada por los pechos, alcabalas y demás derechos que estaba obligado a satisfacer y, por último, los traficantes, buhoneros, arrieros, pedigüños, gorroneos, truhanes que pueblan las páginas de la picaresca española.

El teatro de la época de Alarcón

Los corrales o los patios fueron los primeros establecimientos teatrales de carácter permanente en España; los dos primeros fueron el teatro de la Cruz (1579), situado en la calle del mismo nombre y competidor el teatro del Príncipe (1582 ó 1583) levantado en el corral de la Pacheca, que databa del año 1568. (7) Estos corrales eran espacios cuadrados o rectangulares y limitados por los muros de las casas, siendo casi idénticos a los patios ingleses.



Todos estos teatros públicos eran muy semejantes en cuanto a su disposición; los patios eran locales posteriores de las casas adyacentes que se juntaban; las ventanas de dichas casas servían como palcos llamándose las superiores desvanes y las inferiores aposentos; estos realmente eran cuartos espaciosos cuyas ventanas abiertas y muy parecidas a las de las tiendas se extendían alrededor del patio y durante las representaciones se llenaban de gente de ambos sexos que buscaban ese lujo; la aristocracia y las mujeres cultas que ocupaban estos palcos siempre iban enmascaradas; a menudo las cofradías que patrocinaban los corrales, no alquilaban todos los aposentos, resultando que el dueño de la casa tenía que pagar una suma por el privilegio de presenciar los dramas desde su propia ventana. Debajo de los aposentos había una fila de asientos escalonados o gradas, a manera de anfiteatro, delante de dichas gradas estaba el patio, espacio grande y abierto donde los espectadores llamados mosqueteros, presenciaban la representación. Estos eran gente turbulenta, pero que decidía el éxito de cada representación.

En la parte anterior del patio, cerca del escenario había filas de bancos que quedaban al aire libre; en ocasiones el patio se protegía con un toldo; las gradas a las que ya nos hemos referido se hallaban debajo del tejado a los lados del patio. En la parte posterior del corral y más lejos del escenario, estaban los corredores destinados a las mujeres, llamados cazue



la; en ésta no se permitía la entrada de los hombres; se llegaba a la misma por medio de una escalera especial; sin embargo, tampoco concurrían a ellas mujeres respetables.

Los teatros permanentes se construyeron primero en Madrid, pero una actividad semejante se desarrollaba al mismo tiempo en Sevilla y otras ciudades, ordinariamente aquellas que habían sido visitadas por las compañías italianas y que conocían más de las cuestiones teatrales. Antes de 1600, existían cinco teatros en Sevilla y a principios del siglo XVII el Coliseo era el primer teatro sólidamente techado en España; tenía un interior primoroso, sostenido por columnas dóricas, cuyas bases eran de mármol. Dicho teatro se quemó en 1620, pero fue reedificado en 1631 más grande que antes con asientos para cuatro o cinco mil personas. En 1659 se incendió nuevamente y no fue reconstruido hasta 1676. (8)

En el año 1626, Sevilla construyó otro teatro espléndido. La Montería, los funcionarios municipales hicieron planos que exigían en los teatros un techo de madera y habitaciones para los actores. La ciudad suministró fondos para el teatro, es decir, lo subvencionó, dándole en arrendamiento a un director que estaba a órdenes del Ayuntamiento. Los precios eran fijados por el gobierno de la ciudad y un porcentaje de las entradas se destinaba a beneficencia. Aproximadamente ciento noventa y ocho del año podían darse funciones teatrales; sólo per

manecía cerrado durante la Cuaresma, los sábados y más de dos meses en verano, cuando no estaba disponible ninguna compañía de actores ambulantes.

En cuanto al equipo del teatro de la época, diremos que no contaba con telón de boca; el escenario desocupado indicaba un cambio de escena o el transcurso del tiempo. Detrás de la plataforma abierta, se hallaba un escenario interior, que se usaba para significar la acción interior en cuanto que la parte superior del techo representaba una casa o muro o montaña; dicho escenario interior contenía además una alcoba cubierta por un telón.

Hasta mediados del siglo XVII la decoración fue comparable a la de usada en Francia, pero en la segunda mitad de - clinó notablemente; se cuenta que un viajero llegado a España, se burló de un sol hecho de papel engrasado y de los diablos que subían por escaleras desde las regiones infernales, para llegar a sus puestos en la escena. (9)

Era necesario aprender muchos papeles para complacer al público siendo los ensayos sumamente rigurosos y la retribución muy pobre; los empresarios por ejemplo estaban siempre en deudas, sin embargo, la falta de restricciones hacía la vida agradable.

El vestuario de este período era bastante complicado y los actores y las actrices principales malgastaban peque -

ñas fortunas en el mismo. Sin embargo, había poca preocupación por la exactitud histórica o por el carácter regional de dichos trajes.

Los auditorios de esta época eran ruidosos y hasta injustos, pues usaban a menudo cascabeles, campanas y pito para hacer desorden; la rechifla de los mosqueteros hacía que los -- sectores fueran escrupulosos. Constantemente se pedía al auditorio que excusara los errores cometidos; cuando el público quería aplaudir gritaba "vitor;", para mostrar su desaprobación -- siseaba, tiraba pepinos a los actores o dejaba sus asientos e incluso llegaban hasta a pegar al director. (10)

Una función teatral constaba de muchos números. A veces se cantaba primero una balada favorita; un actor popular o el autor recitaba una loc. que a menudo era una introducción humorística adaptada a la ocasión y tenía por objeto la preparación -- psicológica del público. Luego venía la primera jornada de la representación. Después se presentaba un entremés, farsa breve de unos cuantos minutos que al principio trataba casi siempre -- de las aventuras de la clase baja, de cuyas maneras se burlaba, pero más tarde llegó a ser poética y encerraba bailes y canciones. A continuación se presentaba la segunda jornada -- acto -- y lo seguía otro entremés. Después del tercer acto había un -- sainete o "bonne bouche", diferente sólo por el hombre del entremés. Al terminar la función había un baile nacional con --



lo que el público se retiraba de buen estado de ánimo. (11)

Los géneros dramáticos más populares de esta época eran:

- a.- Comedias históricas que se referían a temas y sucesos nacionales, derivados de crónicas y romances antiguos.
- b.- Comedias de teatro, dramas espectaculares.
- c.- Comedias de capa y espada, referentes a la vida de la aristocracia y las intrigas.
- d.- Comedias palaciegas.
- e.- Comedias de caracteres, comedias de costumbres.
- f.- Comedias pastoriles.
- g.- Comedias picarescas.
- h.- Comedias mitológicas, loas, primeras operetas.
- i.- Comedias de santos.
- j.- Autos sacramentales.
- k.- Zarzuelas.
- l.- Entremeses.
- m.- Loas. (12)

3.- La vida de Juan Ruiz de Alarcón

Nace en la ciudad de México, (13) no pudiendo hoy precisarse si el nacimiento ocurre a fines del año 1580 o comienzos del 1581.

Estudió en la Universidad de México y más tarde en

la de Salamanca, a donde se traslada en 1600. Allí obtiene el bachillerato en Derecho Canónico, en diciembre de 1602, el grado de bachiller en Derecho Civil. Bien que hace los estudios necesarios, no llega a graduarse de licenciado. Como estudiante universitario hay testimonios de que fue aplicado, cuidadoso, activo e inteligente; lo que no le impidió participar en la natural alegría y despreocupación de la vida escolar.

De Salamanca pasa a Sevilla en busca de más ancho campo y allí se acoge a la profesión de abogado, pues las costumbres del tiempo permitían tal ejercicio a los bachilleres en leyes.

El 4 de julio de 1606 toma parte en el torneo poético de carácter burlesco que tiene lugar en la proximidad de Sevilla, llevando como nombre el bien ridículo de don Floripondio Talludo, Príncipe de Chunga, jinete en un caballo de cartón.

Reside ocho años en Sevilla y escribe allí algunas de sus primeras comedias; mas siente probablemente la nostalgia de la tierra natal, y en junio de 1608 sale para Nueva España, coincidiendo en la flota, aunque en naves diferentes, con Fray García Guerra, designado Arzobispo de México, y con el escritor Mateo Alemán, que iba al servicio del alto dignatario eclesiástico.

Ya en México, obtiene en la Universidad el grado de licenciado en Leyes y continúa los estudios del Doctorado sin

llegar a la graduación final. Hace varias oposiciones a cátedras, pero no le acompaña la fortuna; así resuelve vivir el ejercicio de la abogacía ya practicado en Sevilla. En esta dirección desempeña el cargo de teniente Corregidor de la ciudad de México e interviene en los asuntos relativos a la fabricación y venta de la bebida pulque así como en causas criminales, todo ello con justicia y autoridad reconocidas. A la vez, como gustosa derivación del ocio, continúa escribiendo comedias.

Su vida era útil y agradable, más siente la comezón de volver a España, sin que se conozcan los motivos de este movimiento, ni tampoco de los que le llevaron, en las vísperas del viaje, a participar en nuevas oposiciones a cátedras también con resultado negativo.

En otoño de 1613 Alarcón se encuentra otra vez en España y en Madrid, donde se relaciona con su antiguo conocido don Luis de Velasco, Presidente del Real Consejo de Indias. Tiene ahora treinta y tres años; continúa escribiendo y vende algunas de sus comedias.

Insistiendo en el deseo de buscar fuera de las letras los medios de vida, Alarcón obtiene en 1625 el cargo de Relator Interino del Consejo de Indias; abandona entonces la pluma de comediógrafo para consagrarse a sus obligaciones en el Consejo. Su mirada sigue tendida hacia América, puesto que en 1635 se muestra aspirante a una situación en las Audiencias de

las Indias, sin llegar a conseguirla. Renuncia entonces a volver a su país, como también había renunciado a las letras. Se acercaba a la edad sexagenaria del renunciamiento último, y su salud no era segura. En el año 1639 y durante varios meses no puede concurrir a las sesiones del Consejo de Indias. El primero de agosto hace testamento que declara en sus cláusulas una situación de holgura económica, pues consigna allí varios legados y deja como heredera a su hija doña Lorenza de Alarcón.

Juan Ruiz de Alarcón muere en Madrid el 4 de agosto de 1639 y es enterrado en la iglesia de San Sebastian, de la que era feligrés.

4.- La personalidad de Alarcón

Imposible ocuparse de Alarcón sin hacer referencia a su famosa deformación física: era jorobado de pecho y espalda, de corta estatura y barba rojiza y rala. Tan grotesca facha debió de ser obstáculo para la obtención de alguno de los puestos que pretendía, pues que era perjudicial -según se dijo en un informe del Consejo de Indias- para "la autoridad que ha menester representar en cosa semejante". Para sus contemporáneos, y muy en particular para sus colegas en letras, la mengua física de Alarcón fue motivo de crueles sarcasmos. Nuestra sensibilidad actual rechaza la falta ya de humanidad que tales burlas su

ponen, sino de simple delicadeza. Sin embargo, los más altos ingenios de su tiempo -sobre todo sus enemigos literarios, que los tuvo muy enconados- aprovecharon al máximo para sus fines las jorobas de Alarcón. Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Suárez de Figueroa, Vélez de Guevara y otros muchos le dedicaron epigramas de todo género, tan bochornosos como siempre los sobrados de gracia a veces.

La hostilidad contra el "corcovado" no quedaba siempre en palabras; Lope y sus amigos urdieron una auténtica conjura para hacer fracasar estrepitosamente en el día del estreno una de las comedias de Alarcón, El Anticristo, mediante el auxilio "de cierta redomilla que encerraron en el patio, de olor tan infernal, que desmayó a muchos". (15)

También se le criticaba su empeño en recibir tratamiento de "don", y hacer ostentoso alarde a apellidos. En censura de la época, atribuida a don Francisco de Quevedo, se lee: "Los apellidos de don Juan crecen como hongos; ayer se llamaba Juan Ruiz; añadiósele el Alarcón, y hoy se ajusta de Mendoza, - que otros leen Mendacio. Así creciese el cuerpo, que es mucha carga para tan pequeña bestezuela. Yo aseguro que tiene las corcovas llenas de apellidos. Y adviértase que la D no es Don, sino su medio retrato".

Así las dos córcovas del poeta le hacen, en expresión de uno de los satirizadores, "un poeta entre dos platos". En la galería barroca de metáforas y juegos de palabra y concep

to desfilan el epigrama "tanto de córcova atrás", el "baúl-poeta", el "camello enano con loba", el "Corcovilla poeta-juanetes", "la profecía" del Bosco y tentación de San Antonio.

Lope, en una carta, con extraordinaria dureza y a la vez sagacidad psicológica, atisba una interpretación del espíritu del autor, generalizando sabiamente el motivo: "Cuanto nos debemos guardar de los que señaló la naturaleza nos muestran varios ejemplos y la experiencia. Las partes por quien se conoce el ingenio estan delineadas de la naturaleza en el rostro, y así la envidia y los demás vicios. Generalmente se ha de tener que los miembros que están en su proporción natural, cuanto a la figura, color, cantidad, sitio y movimiento señalan buena complexión natural y juicio; y los que no tienen debida proporción y las demás referidas partes, que la tienen perversa y mala". Y refiriéndose a una actitud contra Lope, por Alarcón, afirma que ha podido tener queja "de algunos hombres cuya inclinación nunca he podido vencer, ni ellos se pueden vencer a sí mismos", y para que no quepa duda de quien es el aludido, habla a continuación de "los gibones... con mal aliento" otro defecto que parece concurrir en Alarcón.

Con tales datos se ha pretendido explicar los caracteres del teatro de Alarcón por su complejo de inferioridad física; a lo que se añade un segundo rasgo, que es su "mejicanismo" original. (16) Dicho complejo había derivado hacia un caso de resentimiento, que nos conduciría, como una clave mágica a -

la profunda interpretación de la obra alarconiana. La existencia del "complejo de inferioridad" nos parece perfectamente admisible, pues se trata de una realidad psicológica bien frecuente y vulgar.

El pretendido "resentimiento" alarconiano, que habría de derivarse de aquel complejo, no se ve en parte alguna de sus obras, y seguramente si se ignorara la contextura física del poeta, la lectura de sus comedias no la haría sospechar siquiera. Se habla repetidamente de la "habilidad" con que se comportan algunos personajes de Alarcón, de su "sinuosa" actitud de la moral más bien utilitaria que idealista que parecen defender. Dejando aparte el hecho de que tales rasgos no definen de modo absoluto, su teatro, la "habilidad" no arguye necesariamente resentimiento, sino prudencia y sentido común.

---oo0oo---



N O T A S

1.- Citado por Luis Astrana Marín en Lope de Vega. Barcelona, Editorial Juventud, 1963, 248 pág.

2.- Por una carta de Góngora a Hortensio Félix de Paravicino, - fechada el 19 de diciembre de 1623, podemos saber ahora que no fue Lope quien obstaculizó la puesta en escena de El Anticristo de Alarcón. Dice a la letra Góngora: "La comedia, digo El Anticristo de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado. Echáronselo a perder aquél día con cierta redomilla -- que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron escaparse tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias y a voces envió un recado al vicario para que prendiese a Lope de Vega y Mira de Méscua, que soltaron el domingo pasado, porque -- prendieron a Juan Pablo Rizo, en cuyo poder se encontraron materiales de la confección". Este fragmento de la carta de Góngora figura en el libro de Astrana Marín, citado arriba, pág. 250.

De la misiva se infiere que Lope pasó cuatro días en prisión después del desventurado estreno de Juan Ruiz. Algunos meses antes de tan inopinado suceso el gran Lope había sentenciado:



Pedirme en tal relación
parecer? Cosa excusada,
porque a mí todo me agrada,
si no es de don Juan de Alarcón.

- 3.- En La Verdad Sospechosa.
- 4.- González Dávila, Gil. Teatro de las grandezas de Madrid.
Madrid. 1623.
- 5.- Pfandl, Ludwig. Cultura y costumbres del pueblo español de
los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del siglo -
de oro. Barcelona. Edit. Araluce. (pág. 110).
- 6.- Pfandl, Ludwig. Op. cit. pág. 123.
- 7.- Sobre el mismo corral de la Pacheca es interesante ver el
capítulo XIV en Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo de Julio
Jiménez Rueda. México. 1939.
- 8.- Hughes, Glenn. Story of the theatre. New York. Samuel
French. 1928. pág. 138-139.
- 9.- Ticknor, George. History of Spanish literature. III vol.
Second edition. New York. pág. 437.
- 10.- Tickner, George. Ob. cit. pág. 440-441.
- 11.- Tickner, George. Ob. cit. pág. 445-446.
- 12.- Northrup, George Tyler. Introduction to Spanish literature.
Chicago. University of Chicago Press. 1925. pág. 270-271

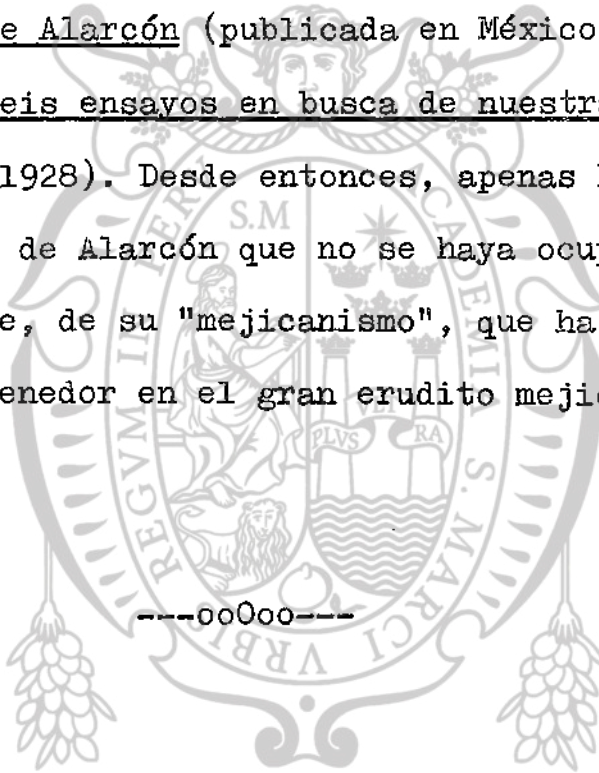
13.- Es corriente creer que Juan Ruiz de Alarcón nació en Taxco, pero las investigaciones modernas han aclarado este punto, según se puede ver en la excelente obra de Antonio Castro Leal dedicada al poeta: "Fueron sus padres hidalgos del solar conocido, como tantos pobladores de Nueva España. El se llamaba Pedro Ruiz de Alarcón y sus progenitores fueron vecinos de Albaladejo en Cuenca. La madre de Alarcón, doña Leonor de Mendoza era hija de Hernando Mendoza, de María de Mendoza, que estaban radicados en el mineral de Taxco antes de 1572. Es seguro que antes de la decadencia del mineral, los padres de Alarcón se trasladan a México, porque en esta ciudad nace a fines de 1580 o principios de 1581 el poeta Juan Ruiz de Alarcón".

14.- Específicamente para el conocimiento más amplio de la biografía de Alarcón véase: LUIS FERNANDEZ GUERRA Y ORBE, Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. 1871; F. RODRIGUEZ MARVIN, Nuevos datos para la biografía.... de don Juan Ruiz de Alarcón, Madrid, 1912-1913; PEDRO HENRIQUEZ UREÑA, Don Juan Ruiz de Alarcón, Habana. 1915; MENENDEZ Y PELAYO, Historia de la poesía hispanoamericana, 1911, Tomo I; ALFONSO REYES, Teatro de Alarcón, prólogo en "Clásicos Castellanos"; CARLOS VASQUEZ ARJONA, Elementos autobiográficos e ideológicos en el teatro de Alarcón, "Revue Hispanique", 1928.

15.- Ver la nota 2 en la página 23 de la tesis.



16.- Pedro Henríquez Ureña fue quien puso en circulación el "mejicanismo" de Alarcón, en su famosa conferencia de 1913, Juan Ruiz de Alarcón (publicada en México en 1914 y reproducida en Seis ensayos en busca de nuestra expresión. Buenos Aires, 1928). Desde entonces, apenas ha existido crítico o editor de Alarcón que no se haya ocupado, más o menos extensamente, de su "mejicanismo", que ha tenido su más ilustre mantenedor en el gran erudito mejicano Alfonso Reyes.



C A P I T U L O I I : E L T E A T R O D E A L A R C O N

1.-- Cronología del teatro de Alarcón.

La actividad productora de Alarcón abarca el período comprendido entre los años 1615 y 1626. Posible es, que alguna de sus comedias: El semejante a sí mismo, La cueva de Salamanca hayan sido escritas antes de esa fecha inicial por las referencias que la primera hace de algún acontecimiento de la vida mejicana: las obras del desagüe del Valle de México, y las alusiones a la vida estudiantil de Salamanca. Seguro es, que antes de 1626, en 1623 por lo menos, Alarcón haya dejado de escribir para el teatro. El total de su producción alcanza sólo a veinticinco obras dramáticas auténticas, publicadas en dos partes, una en 1628 que abarca las siguientes obras:

- Los favores del mundo;
- La industria y la suerte;
- Las paredes oyen;
- El semejante a sí mismo;
- La cueva de Salamanca;
- Mudarse por mejorarse;
- Todo es ventura, y
- El desdichado en fingir.



La segunda se publica en Barcelona, en 1634 y comprende las si-

güientes obras:

- Los empeños de un engaño;
- El dueño de las estrellas;
- La amistad castigada;
- La manganilla de Melilla;
- La verdad sospechosa;
- Ganar amigos;
- El Anticristo;
- El tejedor de Segovia;
- La prueba de las promesas;
- Los pechos privilegiados, y
- El examen de maridos.

Además se publican aparte las siguientes obras dramáticas:

- La culpa busca la pena;
- No hay mal que por bien no venga;
- Quien mal anda mal acaba; y
- Siempre ayuda la verdad.

Bien corto es el elenco de las obras de Alarcón al lado de Lope, de Tirso, o de Calderón. La mayor parte de estos escritores escribieron por ser el teatro en ellos una verdadera profesión. El mexicano lo hizo a impulsos del sexto sentido -- que es la necesidad.

No se tiene tampoco, de la época en que fueron re-- presentadas cada una de las obras, tampoco, naturalmente, del

tiempo en que fueron escritas, por lo, tanto es difícil de establecer una cronología del teatro de este comediógrafo. Juan Eugenio Hartzenbusch (17) y Luis Fernández Guerra (18) creen encontrar en las alusiones que se hacen en las obras de ciertos sucesos de la época un hilo seguro que conduzca al curioso por el corto laberinto de su teatro. Así, por ejemplo, el auto de fe que se celebró en Madrid en 1616 y en el que absolvió el cardenal arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas a todos los penitentes, pudo haber inspirado la comedia Quien mal anda mal acaba. Aunque aquí el protagonista, el morisco Román Ramírez es quemado en estatua, después de muerto en las cárceles secretas de Toledo. La introducción de los sombreros acandilados, de los zapatos agudos, pudo haber inspirado hacia 1617 la comedia La culpa busca la pena.

El método de Fernández Guerra para establecer la cronología del teatro de Alarcón puede tener algo de valedero. Por ejemplo, la alusión que cree encontrar Fernández Guerra en una de las comedias: Todo es ventura a uno de los hechos acaecidos en la Corte. Refiere Guerra que "paseaban en coche por la Puerta del Sol el duque de Feria, Sánchez Dávila y Toledo, el marqués de Orellana y el veedor de los guardas, Pedro de Pacheco, en ocasión de llevar preso, dos alguaciles de la villa, a cierto ballestero o cazador de su majestad por haber herido a un mozo de los carros de la limpieza... "Pues bien, este es el origen para Guerra del suceso con que inicia la comedia Todo es

ventura.

Alfonso Reyes combate el método de los autores citados porque las alusiones a sucesos contemporáneos "no abundan en la obra de Alarcón y es muy probable además, que éste haya procedido por refundiciones sucesivas", (19) como lo demuestra el hecho de que algunas de las comedias se conocieron con nombre diferente. Así, Antes de que te cases mira lo que haces no es sino El examen de maridos; Ganar perdiendo es la misma que Ganar amigos; Nunca mucho costó poco corresponde a Los pechos privilegiados y la misma Verdad sospechosa aparece con el nombre de El mentiroso.

Pedro Henríquez Ureña propone ciertas bases que podrían ayudar al establecimiento de una cronología en las obras de Alarcón:

a.- Sustitución de la moral convencional del teatro por los conceptos morales alarconianos; éstos se presentan más claros y precisos.

b.- Evolución del gracioso que va dejando de serlo para convertirse en criado más o menos discreto.

c.- Fórmulas de cortesía: acaso disminuyen a medida que está lejos la salida de México.

d.- Alusiones a México o a personas procedentes del Nuevo Mundo: van desapareciendo con los años.

e.- Reminiscencias literarias, los hay tantas clásicas

cas como contemporáneas en las comedias del primer período; luego desaparecen.

f.- Dominio de la técnica teatral: mejor, necesariamente con los años.

g.- Procedimientos de estilo: por ejemplo, finales ennumerativos de descenso, como en La culpa busca la pena, Quien mal anda mal acaba, La manganilla de Melilla, más tarde desaparecen.

h.- Metros: con el tiempo parece que emplea cada vez menos el endecasílabo, en el que nunca fue feliz y menos aun, los versos cortos menores de ocho sílabas.

"Fuera de las fechas de la primera y segunda parte mencionadas - dice Bonilla de San Martín en su prólogo a la edición de No hay mal que por bien no venga de los Clásicos Castellanos (20) - lo único que con fundamento puede afirmarse es que La verdad sospechosa fue escrita antes del 31 de marzo de 1621 día de la muerte de Felipe III, el Santo, a quien se alude en la obra; que Algunas hazañas del marqués de Cañete, se publicó en 1622; que El Anticristo se estrenó el miércoles 14 de diciembre, según sabemos por la carta de Góngora; que Ganar amigos y El examen de maridos fueron escritas antes de 1631, fecha de su publicación como de Lope; y que No hay mal que por bien no venga lo fue después de comenzado el año de 1623, pues se alude en ella a las golillas, introducidas a principio de dicho año. (21)

2.- Técnica y estilo.

Será de interés ahondar en la peculiar manera que - Alarcón tenía de escribir sus obras. Será interesante, también, decir algo sobre el estilo que caracteriza a este singular autor, como complemento necesario al estudio de sus obras.

Fuera de algunos dramas que discrepan profundamente del sistema alarconiano, el resto puede clasificarse dentro de las comedias de costumbres urbanas; es el creador de la comedia de caracteres con ambiente, precisamente urbano.

Por lo que se refiere a comedias de aventuras o a las comedias urbanas, el esquema de su estructura es bien fácil. Se mueve la acción, generalmente entre cinco personajes, dos damas y tres caballeros que podrían ser designados de la siguiente manera:

- A - dama
- B - dama
- A - galán
- B - galán
- C - galán

El galán A pretende a la dama B, pero en realidad está enamorado de la dama A; el caballero B, enamora a la dama A, pero no desdeña a la dama B; el caballero C, es a su vez, rival de los galanes A y B, puesto que pretende a la dama A. La primera tie

ne, por lo tanto, tres oportunidades; la segunda sólo puede escoger entre dos amores. En la selección quedará forzosamente descartado uno de los galanes, que será el que tiene menores méritos. La gradación la establece la dama pretendida de acuerdo con la siguiente categoría:

- a.- valor moral
- b.- prestancia física
- c.- nobleza heredada.

Así se realiza la finalidad ética de la comedia alarconiana. A veces el pentágono se reduce a un simple cuadrilátero. La acción es menos complicada, pero la contradanza sigue idéntico ritmo.

Como sistema dramático, Valbuena Prat, que lo ha estudiado con singular perspicacia, encuentra en las obras de Alarcón "una contención, una limitación, un cuidado de la trama y la lógica de las acciones y caracteres de las figuras que constituyen una excepción y un progreso en el teatro coetáneo de Lope. La verdad sospechosa, es un hito en el teatro español. De él, por Corneille adaptador de la obra, pasó ese mundo irónico, costumbrista a Molière, aunque seríamos muy unilaterales, si creyésemos que no había descendencia española, que claramente en el ciclo posterior representa Moreto". (22)

En el teatro de Lope es frecuente la contaminación de asuntos. Esto es la interpolación de otros motivos en el



tema central de la comedia. Así es frecuente que de ciertos dramas de Lope y de sus contemporáneos se puede obtener tema para dos o tres comedias, por lo menos. La unidad de acción es característica en Alarcón. Barry (23) hace notar esta circunstancia en el teatro del mexicano. "Alarcón procura -observa Alfonso Reyes- que su acción tenga una verdad interna y, como no puede menos de valerse de conversaciones, hace disertar a sus personajes, tal sucede en La verdad sospechosa, para que se demuestren a sí mismos por decirlo así, la verosimilitud de la acción en la que están comprometidos; y de tiempo en tiempo, pone en sus labios resúmenes de los episodios que nos permitan apreciar su sentido". (24)

Generalmente los dramaturgos de su época, ponían especial cuidado en los finales de las comedias y en el remate de cada uno de los actos. El final de La verdad sospechosa es --frío y desconsolador. "No podría, también interpretarse como una ironía inconsciente de los procedimientos teatrales en boga?" (25). Se pregunta con razón Alfonso Reyes, al estudiar esta comedia. En su época Fabio Franchi se lamenta de que algunos de los segundos actos de Alarcón, "no acaben con más vigor su carrera", Juan Eugenio Hartzenbusch señala la singular manera que tiene el dramaturgo de cortar sus actos (26): "No hace más que esto el arte moderno" -exclama-. Ausencia de efecto --teatral. Termina el acto, naturalmente, sin rebuscamiento, sin



rebuscamiento, sin anhelo de aplauso logrado por el truco que han empleado siempre los dramaturgos de inferior calidad.

El estilo formal se adapta al tramado de la acción y las figuras. Alarcón, como poeta, trabaja, mide, matiza. Sería interesante ver qué reglas tan precisas y hasta matemáticas presiden los éxitos episódicos, que pudieran parecer galanuras casuales. Podría servir de ejemplo una descripción ordenada, - decorosa de su mejor comedia de corte. La cena en el Sotillo - "Entre las opacas sombras"- es una maravilla de composición. - Es curioso que en todos los elementos de la descripción aparece el número cuatro, con sus divisores y múltiplos y una alineación "cuadrada" también, junto a finísimos y cuidados detalles. Un fondo espeso de sombras de árboles, en el que se oculta una "cuadrada, limpia y olorosa mesa". La plata blanca y dorada, - los vidrios y barro, se hallan sobre "cuatro aparadores puestos en cuadra correspondencia". Con ramas de árboles se edifican seis tiendas -cuatro más dos-. "Cuatro coros diferentes" se ocultan en las cuatro principales; en las otras dos, principios, postres y viandas. Tras los cohetes veinticuatro antorchas alumbran la escena. Comienzan los músicos de los cuatro coros:

Empezó primero el coro
de chirimías; tras ellas
el de las vigüelas de arco
sonó en la segunda tienda.

Salieron con suavidad
las flautas de la tercera;
y, en la cuarta, cuatro voces,
con guitarras y arpas suenan.

Se sirven "treinta y dos" platos de cena. Al final los cuatro coros comienzan -desde conformes distancias- a suspender las esferas". Merece fijarse en esta meditada composición de un detalle como un romance descriptivo, en donde tanto dejaba correr la improvisación Lope y sus discípulos. La finura del autor se señala en abundantes detalles de las comedias. Otra cena, junto a las bufonadas del gracioso, da lugar en situación bien diversa de El tejedor de Segovia -primera parte a estas delicadas expresiones:

BERMUDO Unos manteles más blancos
que sus manos.

FERNANDO Mucho dices
porque eran cristal sus manos.

BERMUDO Ten así, y pondré la mesa;
iré viandas sacando.
Cubierta de flores viene;
sin duda es fiesta de mayo.

En Alarcón hay un alarde de minuciosidad descriptiva que no tienen los otros dramaturgos de su tiempo. Analiza las almas con la destreza consumada de un dramaturgo moderno. Se ha notado -en él, asimismo, el apego a las cosas cotidianas. "En el mundo

febril de la comedia española, tienen verdadero encanto esos descansos de la acción, esos bostezos de la intriga que nos permiten sorprender los aspectos normales y desinteresados de aquellas vidas tan lejanas". (27) Llega a la intimidad a determinadas alusiones de un valor cotidiano absolutamente recoleto.

A darle voy a mi Jacinta hermosa
y perdonad por estar desnuda
no la mando salir

dice en la escena XII del III acto de La verdad sospechosa.

Si el estilo se lleva a la versificación, pocos autores pueden enorgullecerse de un cuidado tan exquisito, de una perfección tan sostenida. Alarcón, aun en las comedias de acción más mediana y equivocada como El Anticristo presenta primores de versificación dignos de alabanza. Conforme con el tono menor suele dar un incremento y matizada riqueza a las formas octosilábicas. Un cuidado constante de los octosílabos, al parecer fáciles y espontáneos, pero sin duda producto de una meditada preparación, se encuentra en cualquier obra media, como en La cueva de Salamanca o en Quien mal anda mal acaba. Además de "redondillas", por las cuales Alarcón muestra predilección marcada, de "romances", con muy variados tipos de asonancia, de "quintillas" y de "espinelas" aparecen:

a.- Endecasílabos pareados (28)

b.- Sonetos (29)

c.- Tercetos (30)

d.- Silvas:

1) De endecasílabos solos (31)

2) De endecasílabos y heptasílabos (32)

e.- Estrofas aliradas (33)

f.- Versos cantados (34)

Cuando llega a él el soplo de las escuelas poéticas en boga, conceptismo o culteranismo, no desdeña de mojar su pluma y trazar bellos versos que nunca llegan a lo exagerado. He aquí un lindo trozo de El tejedor de Segovia:

De ese alcázar sumptuoso
a quien dan luciente espejo
vueltos en cristal los copos
que en el abrasado estío
hurta a la sirra ese arroyo.

y la hermosa descripción de la cena en los Manzares de La verdad sospechosa:

Se burla, sin embargo, de los que hablan en culto:

En tanto que el máximo
planeta en giro veloz ilustre
el orbe, y sus piramidales rayos
iluminen mis vitrios ojos.

Es frecuente la sátira de las costumbres y de los personajes de su tiempo en las comedias de Alarcón. Nunca lle-

ga a lo acerbo o cruel como Quevedo: es clara, diáfana, piadosa. Para los maridos, mosqueteros de la comedia, los calvos, los --poetas tienen alguna que otra vez una intencionada alusión: Hu-ye su teatro de lo convencional.

Por qué señor no has pintado
caballo, toreo y suertes,
y con eso y con tratar
mal a los calvos, hicieras
comedias con que pudieras
tu pobreza remediar.

Aconseja Beltrán en Las paredes oyen. Alusión evidente de Lope que lleva, con frecuencia, al escenario pasajes en que se habla de corridas de toros o se ejecutan suertes del toreo.

En armonía con el estilo de Alarcón, se encuentran actitudes de sus obras, rasgos de personajes. Obedecen al mismo sentido de tono medio, la interpretación de motivos religiosos o sobrenaturales, que se asoman a algunas comedias. Así, - en la citada Quien mal anda mal acaba, de cuyo origen histórico -señalado por el propio autor- ha revelado importantes documen-
tos Gonzáles Palencia. Junto al pacto diabólico, anagnórisis - de la obra, predomina un tono de sensatez casera, sin faltar una delicada intriga de amor, cuyo sentido está claro al decir - el demonio a su Fausto.



Usa de la industria en tanto
que provechosa te fuere;
y en lo que ella no valiere
recurrirás al encanto;

queriendo permanecer en un orden racional sin recurrir más que en caso extremo a la milagrería. Alarcón tiende a un orden puramente íntimo, personal, como en la escena de Rodrigo y Leonor, en un delicado momento del estilo desigual de Los pechos privilegiados:

Náyades bellas desta fuente fría,
ninfas que gloria sois desta espesura,
¿por qué esta soledad merece el día?
¿Por qué goza este soto la luz pura?
de vuestros claros soles, Leonor mía...

Por último Juan Ruiz de Alarcón no recurrió al romancero para obtener temas que llevar al teatro o a interpolar romances en sus obras como era constante en los autores de su época. Cuando alguna vez lo hacía era para recordar lindos romancillos como aquel de:

Por mayo era, por mayo
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
a sus damas llevaban flores.

En resumen, la comedia alcanza en Juan Ruiz de Alarcón un grado de perfección que no tiene en los dramaturgos en



el siglo XVII por la regularidad que caracteriza su desarrollo, por la íntima complacencia que pone en la pintura del ambiente, por el deleite con que moldea las almas, porque en ella lo cotidiano adquiere un valor que casi es moderno; porque cuida del uso de la palabra, de la selección de los vocablos para que expresen lo que claramente ha querido decir; porque huye de lo retorcido, de lo excesivamente retórico; porque, en definitiva sus personajes se mueven obedeciendo impulsos internos - no a la mecánica de un teatro que iba siendo demasiado convencional.

Los juicios resumen admirablemente los caracteres de la obra de Alarcón. Dice Henríquez Ureña: "Un temperamento en sordina, preciosa anomalía de un siglo ruidoso, y Menéndez Pelayo que "su gloria principal será siempre la...de haber encontrado, por instinto o estudio, aquel punto cuasi imperceptible en que la emoción moral llega a ser fuente de la emoción estética". (35)

3.- La moral de Alarcón.

Indudablemente ligado con la actitud social y vital del poeta está el problema de la moral de Alarcón. La comedia de tipo moral tenía un precedente en el mismo Lope, en obras como Las flores de don Juan y rico y pobre trocados, en que se ejemplariza el castigo del pródigo y premio del virtuoso, aunque

no con mucha dignidad. Pero Alarcón llega a un tipo, tan hábilmente construido, tan fino en el análisis psicológico y en la confusión del motivo moral con lo estético, que deja muy atrás los que pueden ser precedentes. Creo que precisamente la sinuosa actitud de Alarcón, que en muchos casos no pasó del subconsciente, dio un valor especial a sus principales comedias. Los defectos que se castigan en su teatro son, en cierto modo secundarios, y los personajes que los encarnan poseen tal gracia y vivacidad, que se imponen al público y contrastan con la rigidez del castigo. El caso más patente es el de don García en La Verdad sospechosa, cuyas invenciones mentirosas son una verdadera creación poética y cómica, a la que se castiga en el único momento en que dice la verdad. La moral del viejo Beltrán resulta fría, convencional, antipática y en el fondo damos la razón al mentiroso. Teniendo en cuenta el carácter y la figura de Alarcón no es extraño que los personajes esencialmente vitales como es don García- ejemplos imposibles para el autor, recibiesen el castigo de las manos de las figuras que representan la cautela, la reflexión o el desengaño. Pero se ve que el subconsciente del poeta veía con envidiosa complacencia, aquellos traviesos y agraciados tipos sociales, engañándose a sí mismos en la rígida solución.

En cuanto a la obra literaria, precisamente por la contradicción en lo que puede ser despecho consciente y una a -



tracción íntima a los tipos que externamente se castigan, los personajes que estas obras de Alarcón son tan sugestivos y matizados. Los reprendidos poseen verdadero encanto, y en cambio una ironía que brota, tal vez, del subconsciente del autor, en vuelve a los rígidos defensores en una ética algo externa.

La moral de Juan Ruiz de Alarcón no es una consecuencia de la teología. Deriva del propio concepto de la dignidad del hombre. Concepto humanista también: "en realidad, el humanismo - explica Américo Castro - significa valoración y ensalzamiento de lo humano, del hombre, de su razón, subordinándole todo lo demás; es un nuevo método de observar el mundo". (36)

La dignidad del hombre exige que se manifieste en forma de la generosidad, de la bondad. "El hombre, desde luego, el honor. El honor debe ser cuidadosa preocupación de todo hombre y de toda mujer; debe oponerse como principio superior a toda categoría social, aunque sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, ni por motivo alguno, aunque sea la pasión legítima, el amor o la defensa personal, o el castigo por el deber familiar, supervivencia de la moral histórica". (37)

Este humanismo de Juan Ruiz de Alarcón debemos encontrar no solo en el ambiente cultural que respiraba en Madrid, sino también en su cultura fundamental clásica que se formó en las Universidades de Salamanca y México. Leyó a los clásicos en



sus mocedades y se aprendió bien sentencias de Marcial, versos de Horacio.

Don Juan sabía su latín y su Derecho Romano también, y sus decretos pontificios también. La moral y el derecho tienen o deben tener, más de una razón para marchar parejos. En Alarcón, su moral tiene muchos puntos de contacto con las normas que el derecho crea. Si en Tirso aparece el teólogo y en Calderón el escolástico, en Alarcón aflora el jurisconsulto, el legista. Lo que estudio en Artes y lo que aprendió en Leyes - unido a su condición física elaboran la singular psicología que da vida a un teatro diferente del de sus amigos o enemigos.

En resumen, en la psicología de Alarcón se mezclan y confunden para dar los resultados que admiramos, los siguientes elementos:

a.- Su origen y su educación de niño, en un ambiente distinto al español; criollos y mestizos en una ciudad apacible como México, de cierto señorío y de elegancia heredada de indios nobles y conquistadores dominados por el contacto y medio de los nativos.

b.- Sus estudios clásicos y jurídicos que lo pusieron en contacto con la antigüedad latina y disciplinaron su espíritu. Particularmente los segundos, que lo acostumbraron a la casuística del Derecho Romano o eclesiástico, para la exposición



de una moral, encarnada en varios de sus personajes.

c.- Su condición física. La deformidad que lo encerró en sí mismo, aislándolo de los demás. Un cierto complejo de inferioridad, que lo hizo reservado, cortés y hasta zalamero, para medio vencer en un mundo que lo rodeaba. Cuando puede su orgullo estalla, a veces, en forma violenta.

d.- La batalla literaria en Madrid en su tiempo, que lo convierte en blanco de los más sangrientos ataques y que le hizo concebir del hombre y de la mujer un concepto más claro y más humano que el que tenían los que le zaherían. Con el tiempo había de ser vencedor. Pues muchos aspectos de la obra de los autores aplaudidos se han desvanecido para siempre; los del momentáneamente derrotado brillan con mayor intensidad.

---ooOoo---



H. O. T. A. S

- 17.- Hartzzenbusch, Juan Eugenio - Ruiz de Alarcón. Comedias
Madrid. M. Rivadeneyra. Impresor-editor. pág. 49
- 18.- Fernandez Guerra y Orbe, Luis - Don Juan Ruiz de Alarcón
y Mendoza . Madrid. Imprenta y estereotipia de M. Rivade -
neyra.
- 19.- Reyes, Alfonso - Ruiz de Alarcón. Ed. "La Lectura".
- 20.- Bonilla y San Martín, Adolfo - Clásicos de la literatura
Española. No hay mal que por bien no venga. Madrid. Ruiz
Hermanos Editores. 1916.
- 21.- Henríquez Ureña, Pedro - Cronología y representaciones de
las comedias . Apéndice IV, en la edición de Alfonso Reyes
citada arriba.
- 22.- Valbuena Prat, Angel - Historia de la literatura Española
Barcelona. Gustavo Gili editor. 1968. Tomo II.
- 23.- Barry, Ed. - La verdad sospechosa. Comedia en tres actos
de D. Juan Ruiz de Alarcón. Edition procédée d'une notice
biographique et littéraire et acompagnée des notes de va --
riantes, et des imitations de Pierre Corneille. Paris.
- 24.- Reyes, Alfonso - Ob. Cit. pág. 88.
- 25.- Reyes, Alfonso - Ob. Cit. pág. 120.



- 26.- Hartzzenbusch, Juan Eugenio - Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días.
Comedias de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Madrid.
M. Rivadeneyra impresor-editor.
- 27.- Reyes, Alfonso - Ob. cit. pág. 122-125
- 28.- Ganar amigos - vv. 1837-1890.
- 29.- Las paredes oyen - vv. 317-333
La prueba de las promesas - vv. 1861-1960
- 30.- La verdad sospechosa - vv. 2976-3048
La prueba de las promesas - vv. 1861-1960.
- 31.- La prueba de las promesas - vv. 2209-2273.
- 32.- La prueba de las promesas - vv. 1265-1320
- 33.- Las paredes oyen - vv. 446-523.
Ganar amigos - vv. 1979- 2098.
La prueba de las promesas - vv. 475-516.
- 34.- Las paredes oyen - vv. 1902-1920.
- 35.- Menéndez Pelayo, Marcelino - Ob. cit. pág. 181-182.
- 36.- A Castro Leal - Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra.
México. 1948.
Juan Ruiz y la moral. México, 1947
- 37.- Henríquez Ureña, Pedro - Ob. cit. pág. 70.



C A P I T U L O III : PROBLEMAS Y PERSONAJES DE LA VERDAD
SOSPECHOSA

1.- La verdad sospechosa.

La ciudad cortesana tiene aspectos positivos y negativos. Su existencia, de hecho, se justifica históricamente, porque cumple una función rectora en la organización del estado nacional moderno. Este aspecto positivo, más bien lo dejaremos por ahora y examinaremos el aspecto negativo que da lugar al cultivo literario del menosprecio del corte.

En una primera impresión, justa en líneas generales, aunque no completamente exacta, la corte se nos aparece como un organismo artificial: no cumple una función útil, al menos de utilidad inmediatamente visible. Tampoco cumple una función cultural comparable a las libres y democráticas ciudades burguesas. El papel de la corte, en todo caso, es exclusivamente político: sirve para consolidar el poder de la monarquía desde una ciudad central colocada bajo la supervisión inmediata del rey. Las cortes desplazaron a las villas o burgos como modelos urbanos; al crecer sin orden ni concierto, pero en la posesión de un poder absoluto dejaron a las "otras ciudades en la alternativa de aceptar el estancamiento o de imitar sin recompensa alguna a la capital todopoderosa". (38)



Gracias a una aristocracia sometida y una burguesía cuyo impulso ascencional se ha detenido, la ciudad cortesana -- crece monstruosamente, sostenida tanto por un ejército de soldados como por un ejército de burócratas. La corte llega a constituir una realidad del país que la rodea:

"La corte era un mundo en sí mismo; pero un mundo donde todas las realidades ingratas de la vida se veían a través de un lente que las disminuía y donde otro lente magnificaba sus frivolidades. El placer era un deber, la pereza un servicio y el trabajo honesto la forma más baja de la degradación. Para llegar a ser una cosa auténtica en la corte barroca, era necesario que un objeto o una función -- llevara el sello de una exquisita inutilidad. Las ruedas de agua más poderosas y las grandes bombas - hidráulicas del siglo XVII, que figuraban entre los instrumentos más conspicuos, solo se empleaban para hacer funcionar las fuentes del jardín de Versalles". (39)

Este complejo mundo de la corte barroca establece un estilo de vida que llega a formalizarse en una especie de ritual dramático donde la ficción se sobrepone a la realidad:

"No conosco descripción más completa del ambiente ilusorio (de la corte) que este panegírico de Nicolás Bretón: "Oh la vida galante de la corte, donde hay tantas diversiones, como si el Paraíso del mundo estuviera en esta tierra: la majestad del Soberano, la sabiduría del Consejo, el honor de los seño-

res, la belleza de las damas, la atención de los oficiales, la cortesía de los gentileshombres, los servicios divinos celebrados por la mañana y por la tarde, los discursos ingeniosos, eruditos, nobles y agradables que se oyen todo el día, la variedad del ingenio y la profundidad de los juicios, los manjares exquisitos y bien presentados, los vinos delicados y las frutas raras, la música excelente y voces adorables, las representaciones, los bailes y la equitación, la cacería practicada en diversas formas, las preguntas y las respuestas, los poemas, los cuentos y las invenciones del ingenio, las ricas vestiduras, las joyas preciosas, las finas proporciones, el espíritu elevado, los coches principescos, los caballos magníficos, los edificios reales, las criaturas agradables y el cortejar a las damas que constituye todo un arte, nos hace vivir una vida sobrenatural a tal punto, que si contara sus loas durante todo el día, no habría terminado cuando llegara la noche". (40)

No es necesario hurgar mucho bajo esta banal y brillante superficie cortesana para encontrar la bajeza, la corrupción, la miseria moral. Originalmente, es decir, en el Renacimiento, las cortes y los palacios de nobles y grandes señores contribuyeron al desarrollo de algunas virtudes nuevas y socialmente valiosas: educación, decencia, cortesía. Se encontró así mismo, un placer novedoso en el intercambio de ideas y se difundió el gusto por la conversación inteligente y refinada (41). Pero, a medida que la corte se perfecciona y aumenta su poder y

riqueza los valores de la cultura renacentista decaen y empieza el predominio de la frivolidad primero, y el acanallamiento después:

"Conspiraciones, duelos, intrigas, aventuras amorosas, excentricidades de todo género, olvido de la dignidad y del honor, sacrificio de la persona en el altar de los deseos insatisfechos, descomposición de los vínculos familiares en la corte y en la nobleza, tales fueron las inevitables consecuencias del imperio de la fuerza en la vida europea en el siglo XVII. Paradójicamente, la sociedad se presenta, en sus formas externas, enmarcada rígidamente por una etiqueta y un ceremonial en que nadie cede puestos y preminencias y se discute con exaltación cuestiones de detalle y sin importancia". (42)

Todo esto fue necesario decir como una pequeña introducción para entrar en el análisis y los problemas de La verdad sospechosa, pero volveremos a tocar este tema cuando hayamos penetrado en la misma obra lo suficiente.

La verdad sospechosa es, a la vez, una de las mejores obras de Juan Ruiz de Alarcón y del teatro de su tiempo. Reune la doble nota de ser comedia de carácter y enredo, cambiándose en ella esta segunda moralidad dramática, que Lope supo llevar a la última exigencia, y la brillante aportación personal de Alarcón al escenario Español.

La obra de Alarcón fue imitada, y en parte traduci-

da para su Menteur (Mentiroso) por Corneille, que encareció altamente la obra del poeta español. También lo imitó Goldoni -- (43), en su obra del mismo título. Pero, ninguno aventajó la gracia, la variedad y el movimiento de La verdad sospechosa.

Los personajes y las situaciones definen con claridad el ambiente de La verdad sospechosa, e iluminan el resto de la obra alarconiana, Galanes, damas, viejos graves, graciosos, escuderos, pajes, criados. Entre ellos se establecen los típicos vínculos cortesanos y se irán entretrejiendo los diálogos y las intrigas que le son propicios casi por antonomasia.

El título mismo es desde ya significativo; implica una reflexión, una ironía, una referencia a la verdad que no es tal. Se habla de algo abstracto, pero esta observación sobre el título adquiere más sentido, si se la compara o simplemente se la coloca al lado de otros títulos: Las paredes oyen, Mudarse por mejorarse, Quien mal anda mal acaba. Todos ellos revelan un sentido de lo real dado a través de una frase con sabor a refrán y que es ya una enseñanza.

Decimos un ambiente cortesano y es natural que en él hallemos a gente que se expresa con ampulosidad, adoptando posturas más o menos ficticias que precisamente --sin que en ello haya paradoja-- otorgan más realidad a la obra misma.

El enredo es con mucha frecuencia de índole amorosa. Hay una actitud ante la mujer y ante el amor, que se basa sustancialmente en aspectos morales, en virtudes y defectos; lo fí

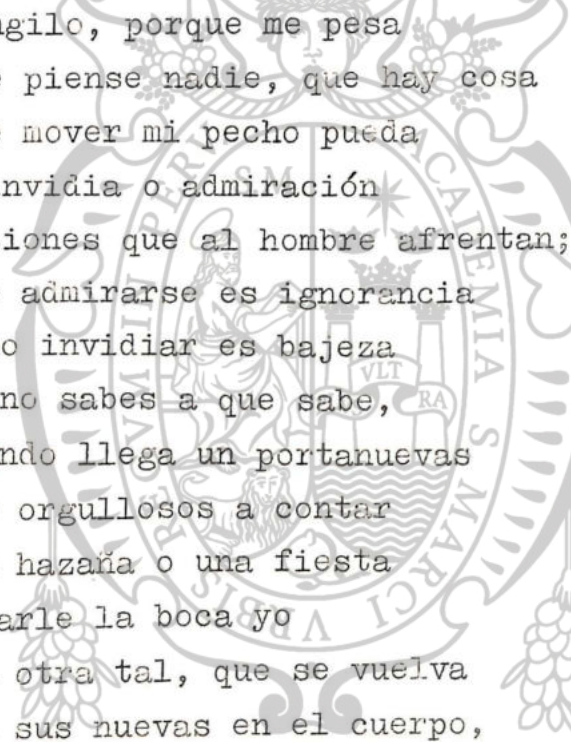
sico no tiene importancia, y menos en el hombre.

El argumento es muy sencillo y lo relataremos en pocas palabras: Un joven muy dado a mentir, se enreda en sus propios embustes, cuyas consecuencias paga, y no consigue al cabo que le crean cuando más interesado está en ello (la vieja fábula del lobo y el pastor). Don García miente para lograr un propósito (atraer la atención y el amor de una dama), pero también para darse importancia. Sus mentiras causan confusión, incredulidad, recriminaciones y equívocos; su persistencia complica la situación en la que se ven envueltos su padre, don Juan (el otro galán), las dos damas (Jacinta y Lucrecia) y Tristán (el gracioso). Cada nueva mentira complica más la situación y al final, don García es víctima de sus propias mentiras.

Alarcón pone largo empeño en demostrar la fealdad moral de la mentira y sus riesgos sociales; pero como en todas sus obras, mucho más importantes que la lección son sus personajes que le dan vida a la escena, y sobretodo el del mentiroso, que es un carácter formidable y acertadísimo tipo de comedia. - Creemos, sin embargo, que don García no es un embustero, por mucho que se esfuerze en decírnoslo el autor; ninguna de sus mentiras es importante en el fondo, y que a causa de ellas se quede al cabo sin la muchacha que le gusta, parece mucho castigo, - porque pese a todo, don García acaba por hacérsenos simpático. - Más que embustero, en el grave sentido de la palabra, don Gar--



cía es un vanidoso, que fanfarronea para chafar a los demás; en este aspecto es un estupendo paradigma del español petulante, - capaz de todo con tal de que no lo tomen por tonto ni tenga que admitir ajenas superioridades. La siguiente escena es excelente y merece ser leída con más cuidado; un interlocutor pregunta la razón de una de sus enredos y don García responde:



Fingilo, porque me pesa
Que piense nadie, que hay cosa
Que mover mi pecho pueda
A invidia o admiración
Pasiones que al hombre afrentan;
Que admirarse es ignorancia
Como invidiar es bajeza
Tú no sabes a que sabe,
Cuando llega un portanuevas
Muy orgullosos a contar
Una hazaña o una fiesta
Taparle la boca yo
Con otra tal, que se vuelva
Con sus nuevas en el cuerpo,
Y que reviente con ellas. (44)

Y añade enseguida:

Quien vive sin ser sentido
Quien solo el número aumenta,
Y hace lo que todos hacen
En qué difiere de bestia ?
Ser famosos es gran cosa,
El medio cual fuera sea.

Nombrenme en todas partes
Y murmurenme siquiera,
Pues uno por ganar nombre,
Abrasó el templo de Efesía (45)
Y al fin, es este mi gusto,
Que es la razón de más fuerza. (46)

Por lo que acaba de verse, la psicología del mentiroso es fecunda y su imaginación es poderosa. A veces inventa situaciones enteras que se ajustan a sus designios o simplemente a sus aspiraciones secretas e íntimas. Describe ante su antagonista (don Juan) una fiesta en la que dice haber participado junto a la dama que ambos pretenden, con el objeto de provocar su envidia y avivar sus celos. La descripción es exuberante y llena de detalles que la hacen parecer real:

... una cuadrada
Limpia y olorosa mesa,
A lo italiano curiosa,
A lo español opulenta.

...

Las frutas y las bebidas
En fuentes y tazas, hechas
Del cristal que da el invierno
Y el artificio conserva. (47)

Pero no puede omitir referencias descabelladas como:



Treinta y dos platos de cena,
Sin los principios y postres,
Que casi otros tantos eran. (48)

Don García es un mentiroso empedernido: miente a su padre, a las damas, y hasta al gracioso mismo, que es el confidente y conocedor de todas sus mentiras. Y es también gracioso, irónico, simpático, fanfarrón.

Una de sus preocupaciones principales es:

GARCIA: De gobernar nos dejemos
el mundo. Qué hay de mujeres ?

TRISTAN: El mundo dejas y quieres
que la carne gobernemos ?
Es más fácil ?

GARCIA: Más gustoso. (49)

Esto le preocupa más que gobernar el mundo. Se empeña en la mentira para lograr sus propósitos, aunque por momentos, él también esboza alguno que otro principio de filosofía moral "sui generis", al que no sabemos si darle demasiado crédito. El -- quiere la "voluntad" de la dama, su "consentimiento" y no "la mano sin alma" ni "el favor sin voluntad". Hay dos cosas que -- principalmente don García tiene en cuenta, y ambas se refieren a la psicología de la mujer: su interés hacia los "forasteros" (y más si son de "Indias") y su amor al dinero. Dice:



Cosa es cierta,
Tristán, que los forasteros
Tienen más dicha con ellas;
Y más si son de las Indias,
Información de riqueza. (50)

Conviene ver otro atributo de don García, que relacionaríamos con un orgullo muy peculiar:

Quien vive sin ser sentido
Quien solo el número aumenta,
Y hace lo que todos hacen,
En qué difiere de bestia?
Ser famosos es gran cosa
El medio cual fuere sea. (51)

Se entiende también, que aunque sea por la mentira. Hay un rasgo distintivo de su actitud, algo que lo aparta y lo individualiza, una especie de "quijotismo", pero que se vale de la mentira y que también aspira, a su manera, a vencer la rutina de las cosas ciertas. Don García distingue la noción de la masa ("lo que todos hacen"), lo cuantitativo y lo que es propio, aunque en el caso no sea correcto.

Ya hemos dicho que don García es un imaginativo, como a su manera es el don Juan. Un imaginativo que inventa y describe con la misma facilidad una pelea o una relación amorosa, que repentina e impensadamente vuelca el caudal inagotable de su palabra. Es declamador y ampuloso:



Oh, causa bella
El dolor tan inhumano
Pues sois ángel, sé agora
Mensajera de mi pena.

El mentiroso es víctima constante de sus mentiras, pero siempre encuentra o se le ofrece alguna solución. Las complicaciones que surgen tienen un matiz cómico. Jura, perjura, dice y se desdice constantemente. La mentira está personificada en él con toda naturalidad. "Don García no llega nunca a asumir la abstracción de la máscara: la mentira es en él fe y entusiasmo, adhesión a los impulsos del momento y no la personificación de un bajo instinto". (52)

Alarcón no se porta muy limpiamente con su héroe; - para que sus embustes conduzcan al castigo deseado por el autor, tiene éste que recurrir a una confusión de nombres de las damas, con lo que el bueno de don García se arma un enorme lío y se queda sin la novia deseada. Pero sin semejante -y bien caprichosa- equivocación, todas las mentiras de don García no le hubieran privado del éxito final, y la moraleja del poeta hubiera quedado por los suelos; si aquello parece salvarse al fin, es gracias a la treta del dramaturgo que le pone una zancadilla al personaje. Este, en cambio, queda como una creación humana de primer orden. La comedia, en su conjunto, es una joya del teatro español, una maravilla de ironía y de intención satírica, - un inmejorable cuadro de costumbres, una seductora galería de

personajes, un incesante fluir de las situaciones cómicas de inimitable gracia; por ejemplo habría de acordarse de la escena en que el padre de don García le recrimina duramente su vicio, y don García, para evitar el matrimonio que le prepara, le espeta a continuación la más estupenda sarta de fantasías, que el padre cree entonces como la más incuestionable verdad. (53)

En la mayoría de las obras de fondo moral, hay un vivaz ambiente de corte, que con el desarrollo bastante lógico de la intriga y la graciosa presentación de tipos reales, motiva un género especial de comedia urbana. De este modo, el tono de hogar de La verdad sospechosa, como la llegada del hijo al comienzo y el diálogo entre don Beltrán y el ayo, o la camaradería con el que más que "criado" es "consejero y amigo", ofrece hacia afuera una proyección a un fondo de corte, con sus Platearías, sus banquetes, sus paseos a caballo, sus templos, sus frívolos galanteos. Sin haber el contraste que Lope y Tirso ofrecen entre la exactitud topográfica y la fantástica intriga, Alarcón no prescinde de un mínimo de aventura; pero de la realidad cotidiana vista con selección de artistas no se pasa brusca mente a un motivo novelesco, sino a la intersección de dos órdenes de valores:

a.- El fino realismo costumbrista

b.- Comienzo de trama irreal

No lo hace por medio de violencias y antítesis, sino por un pro



cedimiento hábilmente medido, gradual, matizado. Del mismo modo Alarcón, que cuida el lenguaje literario, la selección de términos y vocablos, la colocación de las palabras en cada verso no da la sensación retorcida en las metáforas deslumbrantes.

Sus galanes tienen la apariencia de los galanes del teatro español; pero sólo la apariencia: son aventureros, pendencieros, valientes, apuestos, arrogantes, fanfarrones, picados siempre de la araña del honor, dispuestos al desafío, cuando es necesario sacan el estoque y lo miden con el acero rival decididos a perder la vida en el lance. Se enamoran a primera vista y se muestran tan aturdidos que acaban por no saber de quién están enamorados en los mil revueltos episodios de la comedia; pero, interiormente, están dotados de sentimientos más generosos de nobleza más quilatada y proceden, desde luego, con la mayor lógica en sus acciones.

El galán de su teatro pertenecerá generalmente a la nobleza o la alta burguesía. El galán es, por lo tanto, expresión del cortesano en Madrid. Joven o que ha entrado apenas a la madurez.

Don García que llega de Salamanca llamado por su padre para tomar posesión del mayorazgo vacante por la muerte del primogénito (don Gabriel): gallardo, arrogante, valiente, con los resabios que le quedan de la gente moza que frecuenta las aulas salamantinas, llega a Madrid poseído del vicio de mentir. Será condición? Será mala costumbre? Su ayo, el letrado, no

lo puede discernir. En Salamanca se miente, los estudiantes se alaban más de la cuenta en sus cosas. Don García dice Tristán:

De Salamanca rebosa
La leche y tiene en los labios
Los contagiosos resabios
De aquella catterva moza
Aquel hablar arrojado
Mentir sin recato y modo,
Aquel jactarse de todo
Y hacerse en todo extremado. (54)

Pero no es sólo el contagio del medio el que lleva a don García a mentir. Como ya hemos dicho es hombre de imaginación y de haberse dedicado a escribir habría sido también dramaturgo o novelista. Una vez casado con Lucrecia, convertido en honrado padre de familia, lejara la juventud, seguirá diciendo mentiras, consignándolas, tal vez en algún libro perdido por ahí.

Para que resalte más el vicio personificado por un galán, el autor lo contrasta siempre con la virtud opuesta personificada en otra figura central de la comedia. Pero, aquí en este punto, volviendo a nuestra obra, La verdad sospechosa vemos que se junta otro factor importante que es el enfrentamiento del padre con el hijo. El mentiroso cree en "una nobleza de nacimiento" -porque le conviene- pero a ello se opone la severa moral del padre:



DON BELTRAN: ...
 Sois caballero, Garcia ?

GARCIA: Téngome por hijo vuestro.

DON BELTRAN: Y basta ser hijo mío
 para ser vos caballero ?

GARCIA: Yo pienso, señor, que sí.

DON BELTRAN: Que engañado pensamiento.
 Solo consiste en obrar
 como caballero el serlo. (55)

Como en esta escena, así a través de toda la obra todos los enfrentamientos que se producen entre el padre y el hijo, es importante subrayar, que no son ni choques de tipo psicológico ni de generaciones, sino solamente de tipo moral, que el dramaturgo supo llevar con precisión y delicadeza.

En don Beltrán, uno de los "viejos graves" de la comedia, se da con mayor precisión y vigor la caracterización de una filosofía moral en la que reaparecen los elementos vistos - en otros personajes, y se manifiestan estrechamente relaciona--das con don García. El "camino de las letras", es para él la "mejor puerta para las honras del mundo". El quiere para su hijo lo que es "cosa acostumbrada entre ilustres caballeros"; don Beltrán obedece en primera instancia a los imperativos de la sociedad en la que vive, y quiere perpetuar de alguna manera en -

su hijo una condición respetable. Admite que el joven tenga al-
gún vicio y exclama:

Que él tenga vicio es forzoso; (56)

pero desea para él las virtudes de una "alta genealogía" y en-
cuentra naturalmente que:

Jesús, que cosa tan fea
en hombre de obligación. (es la mentira)

Don Beltrán está desengañado en cuanto a la verdad
de la corte y esto ya implicaría una crítica. El mundo de la -
corte es a través de la primera referencia del viejo, engañoso,
fútil. Y él no está dispuesto a admitirlo en nadie, menos en -
su hijo, y se dispone:

Ahora bien, lo que he de hacer
Es casarle brevemente,
Antes que este inconveniente
Conocido venga a ser.

Al intervenir ante Jacinta en favor de su hijo, don
Beltrán también tiene en cuenta que "el polo" de las mujeres es
el dinero, y por eso se refiere no sólo a la "calidad" (noble--
za), sino también a la "hacienda" que posee. Pareciera que el
dinero siempre rompe de algún modo esa armonía de lo cortés.

Al hablar de don García, ya se ha hecho referencia



a algún aspecto de la filosofía moral de su padre. La condi --
ción de caballero no se da por nacimiento, sino "por obrar bien
o mal" y esta actitud es importante, porque es una de las que -
permite hablar con fundamento de una seria preocupación por lo
moral en Alarcón. El contraste entre una nobleza de cuna y una
nobleza por las acciones personales, está en directa relación -
con premisas y conclusiones de orden social. Hay otro contras-
te, más sutil, aunque no necesariamente premeditado así por A--
larcón: el hijo, el joven se declara adepto a una nobleza tra-
dicional; mientras que el padre, el viejo, lo hace en favor de
una nobleza esencial, que en el ambiente de la corte resulta -
novedoso y acaso revolucionario. Las implicancias de orden so-
cial son claras: el mentiroso busca fácil refugio en un equivo-
cado paternalismo, aunque sus referencias, pese a ser claras y
resultar chocantes en el diálogo que mantiene con su padre, apa-
recen como un tanto superficiales. (57)

La inesperada revelación de un hecho falso provoca
asombro y dolor en el padre, que se declara agobiado:

...Es posible
Que quien tanto en honor guarda,
Como yo, engendrarse un hijo
De inclinaciones tan bajas;
Y a Gabriel, que honor y vida
Daba a mi sangre y mis canas,
Llevásedes tan en flor ? (58)



La rígida moral de don Beltrán considera a la mentira "el peor de los vicios"; por eso, al saberla encarnada en su hijo, su dolor y sufrimiento es enorme.

Había en Madrid dos tipos de mujeres: a.- Las que se quedaban en casa, celadas por padres, hermanos y maridos; -- que llevaban vida recatada y tranquila, que solían salir de sus casas tan sólo para cumplir sus deberes religiosos: la mirada fija, el velo echado a la cara, en compañía de una dueña respetable;

b.- Las que sin ser del partido, solían confundirse con estas mozas por la libertad de sus costumbres. La cazuela de los teatros era buen escaparate para estas damas que admitían festejos, galanteos y andaban siempre seguidas por enamorados o en pos de ellos. Estas damas inspiraban a los autores dramáticos para los tipos de sus comedias de enredo. Claro está, que una vez casadas desaparecían del escenario para convertirse en honradas madres de familia o se hacían monjas.

Los personajes femeninos en La verdad sospechosa están representados por las dos damas, Jacinta y Lucrecia y por Isabel, la criada. Una gracia muy natural caracteriza a ambas damas. Ante la primera fanfarronada de don García que habla de un "cielo tan soberano", Jacinta le replica:

Atlante debeis de ser
Pues lo llegaís a tocar.



Y cree además, que para querer no es necesaria la voluntad. Ambas, Jacinta y Lucrecia se ven envueltas en el enredo de don -- García. Son víctimas, más o menos conscientes de la mentira. -- Jacinta, mujer al fin, humana al fin, no segura de las deriva-- ciones de su relación con el anterior pretendiente (don Juan), no está dispuesta a perder esta nueva oportunidad ofrecida por el destino a través de las palabras de don Beltrán, que quiere casar a su hijo. Pero no se trata de un personaje superficial, a ella le interesa más "el alma del hombre", por esto no le basta con verle "el rostro y talle". Las dos mujeres, poco a poco van cayendo en la cuenta de las constantes mentiras de don García, y pese a sus protestas, tratan de rechazarlo; pero, tampoco lo logran, hasta el desenlace en que el mentiroso debe aceptar por esposa a una de ellas, que justamente no es la que pretendía en realidad. De todas maneras la psicología de las mujeres no tiene mayor complejidad que la de cualquier naturaleza -- femenina.

Interesa señalar, esa visión peculiar que tiene Alarcón de la mujer y que se ofrece, más que a través de la psicología misma de la mujer, por las diversas expresiones que en boca del hombre reciben las mujeres.

Tristán dice:

Resplandecen damas bellas
En el cortesano suelo



De la suerte que en el cielo
Brillan lucientes estrellas. (59)

A veces el mero análisis de las palabras -sin que este sea suficiente para captar los valores estéticos de una obra literaria- revela toda una consciencia latente, lingüística, cultural, humana. En un mismo orden pueden agruparse "resplandecen", "brillan", y "lucientes". Esto no representa nada nuevo ni original en la época de Alarcón.

La mujer, que en la literatura ha ocupado siempre - un lugar de relieve y que muchas veces ha sido víctima de una - excesiva idealización, está dibujada aquí como un objeto luminoso casi sobrenatural. Si nos detenemos en la obra del poeta la importancia de Fernando de Herrera (60), hallaremos que en la - infinidad de sus poesías, caracterizadas especialmente por el tema amatorio, aparecen referencias a la mujer como ángel, como objeto "luciente", "divino", etc. Los personajes de La verdad sospechosa, cuando se refieren a la mujer, no tienen constantemente el mismo tono.

Alarcón nos da mujeres con una educación y modo de ser propios de la época y la clase social en que la comedia se desarrolla; pero no son caracteres precisos o fuertemente pintados ni logran entusiasmarlos demasiado. No son damas pasionales. Discretas, ingeniosas, hacen que mande su cabeza sobre su corazón.



Jacinta en un momento dado piensa así:

(Ap. Yo Lucrecia ? Bueno va.
Torco nuevo, otra invención.
A Lucrecia ha conocido,
Y es muy cierto en adoralla;
Pues finge por no encjalla,
Que por ella se me ha tenido.)

No interesa que sea el gracioso -y entonces sus expresiones encierran alguna velada ironía- que sea el mentiroso -y entonces haya exageraciones- que sea don Juan-y exprese las vchencencias del enamorado celoso-. Sin embargo, es el gracioso quien incursiona con más sutileza y realidad en la naturaleza -femenina, y algunas de sus palabras tornan relativa toda idea -de la idealización de la mujer:

No todas dicen verdad
En esto; que mil taimadas
Suelen fingirse casadas
Por vivir con libertad.

Las mujeres siempre son "estrellas" aunque algunas "dan menor claridad". Además es dura la reflexión de Alarcón -sobre la mujer y el dinero:

Y así, sin fiar en ellas
Lleva un presupuesto solo,
Y es que el dinero es el polo
De todas estas estrellas. (61)

El carácter reflexivo del autor no puede limitarse a los desbordes líricos de sus personajes, insinúa la sátira y la presenta con inteligencia y precisión. Lo cortés aún subsiste en Alarcón, después de haber sufrido este aspecto (del "cortésano suelto") una larga historia de fluctuación. El cortesano del conde Baltasar de Castiglione (62), se publica en la primera mitad del siglo en que nace Alarcón, y es en esta obra donde se expone con espíritu didáctico el desideratum del perfecto -- hombre del palacio, que es un hombre de armas, de amor y de letras.

Para terminar con el análisis de estos personajes -- femeninos debemos añadir lo que dice Juan Eugenio Hartzenbusch, que también encuentra cierta debilidad en el trazo de los rasgos femeninos: "... pero la mayor parte de las mujeres pintadas por Alarcón aparecen de mezquina índole y facciones comunes; obran mal a sangre fría, su travesura carece de gracia, dicen -- que aman y su amor no se ve: defecto grandísimo, porque entibie muchas escenas bien discurredas y versificadas por otra parte". (63).

JACINTA Sois Indiano ?

GARCIA: Y tales son
 mis riquezas, pues os ví,
 que al minado Potosí
 le quite la presunción.



JACINTA: Y sois tan guardoso
como la fama los hace ?

GARCIA: Al que más ávaro nace
hace el amor dadivoso.

JACINTA: Luego, si decís verdad
preciosas ferias espero. (64)

LUCRECIA: Siendo así, mi voluntad
es la tuya y soy dichosa. (65)

El criado es un personaje fundamental en el teatro español del siglo XVI y XVII. Su misión no es de servir y ayudar al amo, sino de actuar de contrafigura. En la serie de parejas que se mueven en el teatro español, ocupa el criado un lugar bien discernido. Galán y dama, por una parte; galán y el criado por otra y todavía, criado y la doncella de la dama. El lacayo hace en cónico lo que el señor hace en serio. Especie de espejo cóncavo en el que se reflejan las actitudes del caballero y mueven a risa por su deformación. Pero, no representa solamente esto el criado, es la expresión de lo popular en la comedia caballeresca. Nacido el criado, en el pueblo, es su representante en el teatro. Hereda de él sus agudezas, sus donaires, suele hablar por refranes y está atento a divertir con lo que al propio pueblo divierte. Así tenemos que dice estas cosas bien divertidas y deliciosas:



Disimula y ten paciencia;
Que el mostrarse muy amante
Antes daña que aprovecha,
Y siempre he visto que son
Venturosas las tibiezas;
Las mujeres y los diablos
Caminan por una senda,
Que a las almas rematadas
Ni las siguen ni las tientan;
Que el tenerlas ya seguras
Les hace olvidarse dellas
Y solo de las que pueden
Escapárseles se acuerdan. (66)

Que te admiras
Si en cuatro o cinco mentiras
Te has acabado de coger
De aquí, si lo consideras,
Conocerás claramente
Que quien en las burlas miente,
Pierde el crédito en las veras. (67)

Su misión suele ser también de contar los sucesos que se van desarrollando en el tablado como lo hacía el coro en la antigua tragedia griega. Por ello no es raro que el criado sea personaje moralizador de la comedia. El que corrige las costumbres por medio de la risa o la sonrisa. Y así tenemos que la obra concluye con las palabras del gracioso Tristán:

Y aquí verás cuán dañosa
es la mentira, y verá

el senado que en la boca
del que mentir acostumbra,
es la verdad sospechosa.

Se ha observado que el "mentiroso" es también "gracioso", en la medida en que se acentúan en él ciertos rasgos, - como la ampulosidad, la altisonancia, la fanfarronería. En Tristán estos rasgos se extreman. Tenemos solamente como ejemplo - su lenguaje en las siguientes secuencias:

Bien hubiese el inventor
de este holandesco follaje.

No ignores, pues yo no ignoro,
Que un signo el de Virgo es,
Y los de cuernos son tres:
Aries, Capricornio y Toro. (68)

Le dice a don Beltrán refiriéndose a su hijo (don García):

Ya te espera tan galán,
Que en la corte pensarán
Que a estas horas sale el día. (69)

El gracioso es adulón cuando habla con los nobles - de los que depende, pero es también irónico, realista, certero, discreto o indiscreto, según las circunstancias. Le dice a su amo:

Señor... quien te sirve, en vano

por mejor suerte suspira.

El gracioso es sagaz, penetra en la psicología de sus semejantes y los comprende. El sabe el "oficio del cochero" es de revelar las confidencias y secretos de sus amos, él conoce a las mujeres en sus defectos y virtudes; su misma adulación fluctúa entre lo irónico y lo convencionalmente cortés; pronuncia ingeniosidades verdaderamente felices:

Que a la mujer rogando
Y con el dinero dando.

e insiste en el tema del dinero:

No hay cordel como el dinero.

Los criados de Alarcón han pasado por la escuela, - han estudiado algunos de ellos sus latines y tal vez han seguido cursos de la Facultad de Derecho. Han venido a menos y no han podido hacer otra cosa que lo que ha hecho el pobre escritor que los ha creado. En la servidumbre se reconoce él mismo. Espíritu lleno de compasión y comprensión por todas las cosas - estima y comprende al que sirve y le da dignidad a esa servidumbre. Otros rivales suyos sirven degradándose. El no lo ha hecho nunca; por ello este personaje en el teatro de Alarcón tiene un valor propio.

Mucho se ha hablado del tema de "la moral en Alar--

cón" y esto significa que una visión crítica requiere gran atención y cautela. Tratándose de una obra verdaderamente literaria, no se puede hablar de una obra en abstracto, sino de una moral que surge desde la obra misma, y más aún desde los personajes. Y no sólo de las manifestaciones con sentido moral más o menos explícito, sino de todas las sutiles relaciones psicológicas que se desprenden de las situaciones. Según don Beltrán, que podría ser Alarcón, la mentira como ya se ha anotado es el peor de los vicios. Y es la mentira, representada por don García, la que recibe un castigo merecido. Las admoniciones del anciano chocan con la alegre e irresponsable actitud de su hijo. Aunque el amor guía todo el interés primario de la obra, existe un camino hacia la nobleza, que se da de manera implícita:

El placer es fugaz como la juventud, y se encarna también en algunas particularizaciones y luego, generalizaciones sobre la mujer:

Niñas salen que procuran
Gozar todas ocasiones:
Estas son exhalaciones
Que mientras se queman duran. (70)

En otro pasaje dice el letrado: "Hace al fin la edad su oficio", en lo que pareciera haber un cierto perdón benevolente hacia las "locuras de la juventud".(71)

Hay apego y obediencia a las convenciones, a los u-

ses de moda, pero especialmente en aquellos que desean usufructuar de algún modo estas convenciones -por ejemplo, la nobleza de cuna que invoca repetidamente el mentiroso-. Además pregunta en forma muy concreta: "Usase en la corte ?" Jacinta se -- preocupa por el "Qué dirán".

También aparecen con mucha frecuencia las reflexiones sobre el dinero y sobre el aspecto utilitario de algunas relaciones personales. La crítica al excesivo valor del dinero se da aproximadamente en la misma época, en la celebrada letrilla satírica de Quevedo: Poderoso caballero es don Dinero...

2.- Algunos juicios críticos sobre Juan Ruiz de Alarcón

De ALFONSO REYES:

En el prólogo a la edición de Millares Carlo de Las obras completas de Alarcón, se halla: "...preocupado de los -- verdaderos problemas de la conducta, menos inventivo, mucho me nos lírico; y crea la comedia de costumbres que tanto ha significado el en teatro hispánico y universal, por ejemplo en Corneille." (72)

De ANGEL VALBUENA PRAT:

Afirma que en su teatro "vemos el triunfo de la habilidad sinuosa sobre el desborde del ingenio y vitalidad". Y

más adelante, "el estilo de Alarcón es trabajado, medido, regularizado. Lo que no poseía de abundancia se suplía con el logro de la perfección". Advierte que "su teatro, que por el cuidado del detalle puede entrar, mejor que sus coetáneos españoles, en la categoría de lo clásico, presenta tipos y situaciones verdaderamente románticos". (73)

De ANTONIO CASTRO LEAL:

Este autor, que ha estudiado con mucho tino el teatro alarconiano y que inclusive ha dirigido la puesta en escena de La verdad sospechosa, dice al respecto:

"La verdad sospechosa no es una nueva invectiva contra los mentirosos. Es una comedia de regocijo que muestra gusto juvenil por la vida... Es la comedia que descansa en ciertas situaciones construidas mental o artificialmente, que vive de su propio júbilo y en la cual los caracteres están dibujados con perspicacia y finura, pero también con una libertad de trazo que, sin restarles vitalidad, los hace juguetes dóciles de un mundo alegre, de un mundo joven y alborozado. Quien no tiene esto, perderá lo mejor de la tragedia.

Las mentiras de don García son un triunfo de la imaginación sobre la verdad y construyen una verdadera rebelión poética.

.....
La comedia no tiene ningún propósito didáctico, y -

debemos agradecerle a Alarcón que no haya redondeado en ella todas esas aristas con las que siempre tropiezan los que quieren demostrar que La verdad sospechosa es la obra de un moralista."

"Lo que da a esta comedia una importancia capital - en la historia del teatro español y aún del teatro europeo, es que es el primer campo de batalla donde triunfa definitivamente la comedia de carácter sobre la comedia de enredo". (74)

Dr. LUDWIG PFANDL:

"Alarcón es en realidad el poeta del alma de la comedia. Los conflictos, serios o alegres, nacen en él casi exclusivamente de causas interiores, y por esto sus dramas son predominantemente dramas de ideas. Es también el único entre los autores contemporáneos de la comedia, que concibe la escena como institución moralizadora". (75)

Dr. GUILLERMO DIAZ PLAJA:

En la Enciclopedia del arte escénico, dirigida por este autor se afirma "que el teatro de Alarcón tiene preferentemente sentido moral; en él se combate la mentira (La verdad sospechosa), la ambición (La prueba de las promesas), etc." (76)

Dr. HENRIQUEZ UREÑA:

Además le son particularmente caras las virtudes que pueden llamarse lógicas: la sinceridad, la lealtad, la gra-

titud, así como la regla práctica que debe complementarlas; la
discreción. Y por último, hay una virtud de tercer orden que
estimaba mucho: la cortesía. (77)

---ooOoo---



N O T A S

- 38.- Mumford, Lewis - La cultura de las ciudades. Buenos Aires. Emecé Editores. Tomo 1. pág. 141.
- 39.- Ibid. pp. 184-185.
- 40.- Id. pp. 185-186.
- 41.- Jaime Vicens Vives - Aproximación a la literatura de España Alianza. Madrid. 1970. pág. 243.
- 42.- Ibid. pág. 244.
- 43.- Goldini, Carlos (1707-1793) comediógrafo italiano, que hizo evolucionar el teatro de su país de las bufonadas de la comedia dell'arte a la pintura de costumbres con sus ágiles comedias del ambiente veneciano.
- 44.- Acto I - escena 8
- 45.- Efesia: la alusión se refiere a Eróstrato, pastor de -- Efesía que deseando hacerse célebre mediante alguna destrucción memorable, para inmortalizarse a la manera de los conquistadores, incendió el templo de Diana. De acuerdo con esto, don García deseaba hacerse famoso por cualquier medio.
- 46.- Acto I - escena 8
- 47.- Acto I - escena 7



48.- Acto I - escena 7

49.- Acto I - escena 3

50.- Acto I - escena 8

51.- Acto I - escena 8

52.- A. Capasso: La verdad sospechosa en el Diccionario Literario Bompiani. Barcelona. Montaner y Simón. 1959. Tomo-VII. pág. 887.

53.- Acto II - escena 9

54.- Acto II - escena 5

55.- Acto I - escena 2

56.- Acto II - escena 9

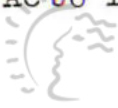
57.- Acto II - escena 9

58.- Acto III- escena 9

59.- Acto I - escena 3

60.- Fernando de Herrera (1534-1597), "el divino", poeta de tono amatorio y heroico, que comporta un paso decisivo en la lírica española posterior a Garcilaso. En sus sonetos, se exalta la belleza de la mujer, aún a través del tamiz de dolor, por los sentimientos no correspondidos.

61.- Lo dice Tristán en el Acto I - escena 3



- 62.- Conde Baltasar de Castiglione (1473-1529), escritor italiano de la corte de León X, arquetipo del humanista -- del Renacimiento; autor de El cortesano, traducido al -- español por Juan Boscán.
- 63.- Juan Eugenio Hartzenbusch. ob cit. pág. 70.
- 64.- Acto I - escena 2
- 65.- Acto III- escena 4
- 66.- Acto I - escena 2
- 67.- Acto II - escena 4
- 68.- Acto I - escena 3
- 69.- Acto II - escena 7
- 70.- Acto I - escena 3
- 71.- Aquí también puede intentarse una evocación de El corte sano; cada edad tiene sus peculiaridades que la defi -- nen. La juventud: la pasión, el fuego; la vejez: la cor -- dura, la razón, porque se han apagado las potencias de los sentidos. Los diálogos de amor de León Hebreo, i -- lustran en su misma fuente el itinerario de estas ideas, que siempre tienen un carácter didáctico, aunque en la época de Alarcón, tal carácter tiende a desdibujarse.
- 72.- Introducción a la edición de Millares Carlo. pág. 14.

- 73.- Literatura Dramática Española. pp. 194,195,199.
- 74.- Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra. México Cuadernos Americanos. 1943.
- 75.- Historia de la literatura nacional Española de la Edad de Oro . Barcelona. Gili. 1933
- 76.- El teatro. Enciclopedia del arte escénico. Barcelona. Noguer. 1958.
- 77.- Reproducida en partes la magistral conferencia Don Juan Ruiz de Alarcón. México. 1914 por Julio Torri en su libro La literatura Española. México. Fondo de Cultura Económica. Cuarta edición. 1964. pág. 25o.

---ooOoo---



C O N C L U S I O N E S

- 1.- A principios del siglo XVII, durante el gobierno de Felipe III, la aristocracia, a través de sus validos gobernaba España.
- 2.- Se disfrutaba en esos años de una paz momentánea con Francia pero habían dificultades con los señoríos Italianos y con los piratas berberiscos.
- 3.- La hacienda pública se encontraba en verdadera bancarrota, la incipiente industria estaba en manos de extranjeros y tenía plena vigencia la idea de que la fuerza financiera de una nación radica y descansa en la posesión del dinero en metálico.
- 4.- Los grupos sociales actuantes en la vida española eran de un lado como privilegiados: el clero y la nobleza; del otro, la burguesía, el campesinado y los nobles en decadencia: los hidalgos.
- 5.- Las vicisitudes de la vida de Juan Ruiz de Alarcón fueron innumerables. Se le puede llamar un "letrado" sin fortuna. Su ideología, por lo tanto, no era la oficial. Por ello, la mayoría de los personajes que salen de su pluma hablan de una nobleza de espíritu y no de cuna.

6.- La importancia de los corrales de comedias era muy grande - en el siglo XVII. Los escritores, los autores de comedias, y los actores, tenían en líneas generales, especiales consideraciones con el público. Sólo un autor como Lope podía - permitirse algunos excesos. Juan Ruiz de Alarcón procuró a comodarse más al gusto medio, ser más mesurado.

7.- En las comedias urbanas, la estructura alarconiana juega generalmente con tres galanes y dos damas. En la elección -- quedaba descartado un galán, el de menos méritos. Las damas establecen la gradación de acuerdo a:

- a.- el valor moral
- b.- la prestancia física, y
- c.- la nobleza heredada.

8.- La moral de Alarcón tiene raigambre burguesa y preside sus obras más importantes. Para el autor, el honor debe ser -- cuidadosa preocupación de todo hombre y de toda mujer. Esta noción es depuración de una característica que aparece - en el teatro de Lope: la honra villana.

9.- Alarcón pone largo empeño en demostrar la fealdad moral de la mentira y sus riesgos sociales; pero, como en todas sus obras, también en La verdad sospechosa mucho más importantes que la lección son los personajes que le dan vida a la escena, y sobretodo el del mentiroso, que es un carácter --

formidable y un acertadísimo tipo de comedia.

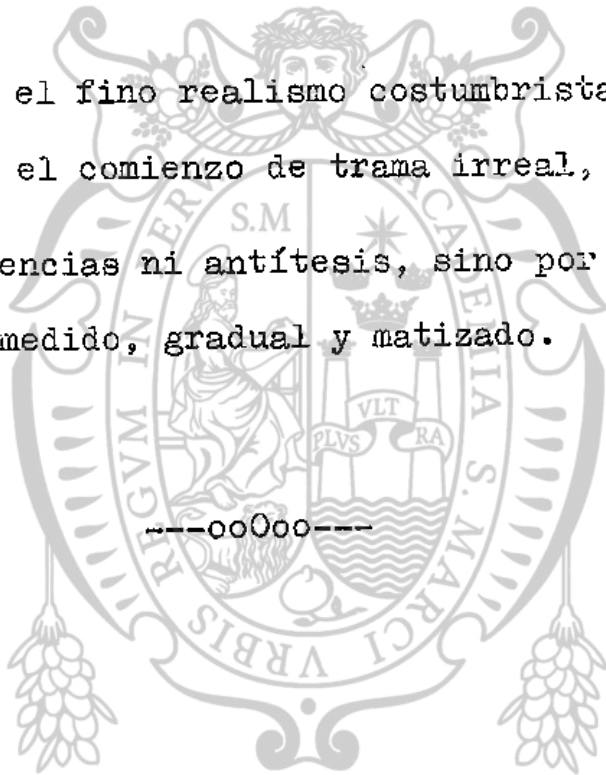
10.- En La verdad sospechosa como en las demás obras de Alarcón, se nota claramente que de la realidad cotidiana vista con selección de artistas, el autor no se pasa bruscamente a -- un motivo novelesco, sino a la intersección de dos órdenes de valores:

a.- el fino realismo costumbrista

b.- el comienzo de trama irreal,

no por violencias ni antítesis, sino por un procedimiento -
habilmente medido, gradual y matizado.

---ooOoo---



B I B L I O G R A F I A

- Alatore, Antonio Breve historia de un problema. La mexicanaidad de Juan Ruiz de Alarcón. En "Antología México City Colege". México, 1956.
- Alborg, Juan Luis Historia de la literatura Española. - Madrid. Ed. Gredos. 1967.
- Astrana Marín, Luis Lope de Vega. Madrid. Edición Juventud S.A. 1963.
- Barry, Ed La verdad sospechosa. Comedia de tres actos de Ruiz de Alarcón, París.
- Bompiani, Gonzales Porto Diccionario literario. Tomo I. Montaner y Simón. Barcelona, 1959.
- Bonilla y San Martín, Adolfo Clásicos de la literatura Española. No hay mal que por bien no venga. Madrid. Ruiz Hermanos editores 1916.



- Brenan, Gerald Historia de la literatura Española,
Buenos Aires. Ed. Losada. 1958.
- Castro, Américo De la edad conflictiva. 2da. Edición,
Madrid, 1961.
Hacia Cervantes, Madrid, 1965.
- Castro Leal, Antonio Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra. México. Cuadernos Americanos, 1943
Juan Ruiz y la moral. México, 1947.
- Casaldueiro, Joaquin Estudios sobre el teatro Español (ver
Ruiz de Alarcón, sobre la nacionali-
dad del autor). Madrid, 1962.
- Comedias Escogidas Edición, prólogo y notas de Agustín
Millares, Carlo. Colección "Nuestros
Clásicos". México, 1958.
- Cheyney, Sheldon The theatre : three thousand years of
drama. Acting and stagecraft. New
York. Tudor publication Company, 1929.
- Fritzmaurice Kelley, James History of the stage literature.
New York. Appleton, 1959.

- Ford, J. D. M. Main currents of Spanish literature.
New York. Holt, 1919.
- González Peña, Carlos Historia de la literatura Mexicana.
3ra. edición. México. Porrúa S.A., --
1929.
- Fernández Guerra y Orbe, Luis Don Juan Ruiz de Alarcón y Men-
doza. Madrid. Imprenta y estereotipia
de M. Rivadeneyra.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio Ruiz de Alarcón. Comedias. Madrid
M. Rivadeneyra impresor-editor.
Biblioteca de autores españoles desde
la formación del lenguaje hasta nues-
tros días. Comedias de don Juan Ruiz
de Alarcón y Mendoza. Madrid. Riva -
deneyra impresor-editor.
- Hausser, Arnold Historia social de la literatura y el
arte. Tomo II. Madrid, Ediciones Gua-
darrama, 1969.
- Henríquez Ureña, Pedro Plenitud en España. 3ra. edición Bue-
nos Aires. Editorial Losada, 1967.

Don Juan Ruiz de Alarcón. Habana, 1915.

Hughes, Glenn Story of the theatre. New York. Samuel
French, 1926.

La verdad sospechosa, Las paredes oyen, Mudarse por mejorarse.
Prólogo por Luis Santuallano. México
Edición Orión. 1957.

Lewis, G.H. The Spanish drama. London. Kingt and
Company. 1946

Menéndez Pelayo, Marcelino Antología de poetas hispánicos.
Tomo I. Madrid. Tipografía de revistas
de archivo, 1927; (págs. 58-60).

Munford, Lewis La cultura de las ciudades. Tomo I.
Buenos Aires, Emecé Editores S.A.

Nicholl, Allarduce The development of the theatre. Third
edition. New York. Harcourt.

Northrup, George Tylor Introduction to Spanish literature.
Chicago, University of Chicago Press,
1925.

- Pérez, Elisa Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón, 1927.
- Pfanöhl, Ludwig Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del siglo de oro. Barcelona, Edición Araonca.
- Ramón Ruiz, Francisco Historia del teatro Español. Madrid, Editorial Alianza, 1964.
- Remmert, Hugo Albert The Spanish stage in the time of Lope de Vega. New York, Hispanique Society of America.
- Rodríguez Marín, Francisco Nuevos datos para la biografía del insigne dramaturgo de Juan Ruiz de Alarcón. 1912.
- Reyes, Alfonso Capítulos de la literatura Española (ver Tres siluetas de Ruiz de Alarcón. págs. 139-145; 147-216). 1939. Letras de Nueva España. 1948 (págs. 80-86). Medallones. 1951 (pág. 1430).

La experiencia literaria. 3ra edición
Buenos Aires. Editorial Losada, 1969.

Rueda, Juan Jiménez

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza y su
tiempo. 1959.

Ruiz de Alarcón, Juan

Introducción y las notas por Agustín
Millares, Carlo. Madrid. Ed. Espasa
Calpe, 1960.

Sainz de Robles

Ensayo de un diccionario de literatu-
ra. 3ra. edición, Tomo I. Ed. Aguilar,
1965.

Ticknor, George

History of the Spanish literature. -
New York. Harpens second edition.

Torri, Julio

La literatura Española. 4ta. Edición.
México. Fondo de la Cultura Económica,
1964.

Trevor, Davies

El siglo de Oro Español. Zaragoza.
Editorial Ebro, 1944.



- Usigli, Rodolfo México en el teatro. 1932, págs. 33-37.
- Valbuena Prat, Angel Historia de la literatura Española.
Tomo II. Barcelona. Gustavo Gili.
- Vilches Acuña, Roberto España en la edad de oro. Buenos Aires
Librería y Editorial "El Ateneo", 1946.
- Vives, Jaime Vicens Aproximación a la historia de España.
Madrid. Editorial Alianza, 1970.

