



BUAP

BENEMÉRITA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA MENTIRA EN *LA VERDAD*
SOSPECHOSA Y EN EL RESTO DE LA
DRAMATURGIA DE JUAN RUIZ DE
ALARCÓN: APORTE DESDE LOS
ANTECEDENTES SEMÍTICOS DE SU
AUTOR**

T E S I S

PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL
TÍTULO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA
MEXICANA

PRESENTA:
LIC. AEHÉCATL MUÑOZ GONZÁLEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

PUEBLA, PUE.

AGOSTO 2015

Agradecimientos

A mi roca, escudo y fortaleza que es Jesucristo, quien me sustituyó en la cruz para alabanza de su gloria, rescatándome por gracia sola. Porque de él, y por él, y para él, son todas las cosas.

Al Dr. Francisco Ramírez Santacruz por su apoyo y enseñanza a lo largo de estos dos años. Siempre entregado para compartir el conocimiento. Por su pasión por la literatura que tanto animó mi paso por la maestría.

A mi familia, Elisa, Anastacio y Yualli, que con su apoyo estuvieron conmigo en este tiempo donde la enfermedad y otros problemas estuvieron presentes. La oración eficaz del justo puede mucho.

A Priscila, por su cariño y amor en los momentos más difíciles. Tu solidaridad y apoyo en la Biblia fue de gran descanso y alivio. Porque ambos sabemos que son benditas esas tres palabras: It is finished.

A mi profesores y compañeros de la maestría. Gracias por todo y por tan agradables momentos juntos. En especial a mi gran amigo Ricardo Orozco.

A todos mis hermanos en Cristo, que son tantos como estrellas tiene el cielo. Pero si he de nombrar a algunos, va para Arturo, Omar, Josué, Jesús, el de Colima y el de Puebla, Eunice, Yolis, Moisés, Bere, Abril, Zulema, Carolina, Loredana y sus padres.

Índice

Introducción.....	3
I. La vida sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón	6
Antecedentes judíos de Juan Ruiz de Alarcón.....	6
Su vida en la dramaturgia y el teatro del siglo XVII.....	16
Resumen crítico sobre las comedias de Alarcón.....	23
II. Hacia una definición de la mentira en <i>La verdad sospechosa</i>	31
Definición de la mentira en <i>La verdad sospechosa</i>	32
Los tipos de mentira en <i>La verdad sospechosa</i>	44
La comprensión de la mentira bajo el contraste social en <i>La verdad sospechosa</i>	50
III. <i>La verdad sospechosa</i> desde el contexto de la mentira en las comedias alarconianas... 63	
<i>El desdichado en fingir</i>	64
<i>La manguilla de Melilla</i>	67
<i>La cueva de Salamanca</i>	70
<i>El semejante a sí mismo</i>	71
<i>La industria y la suerte</i>	75
<i>Todo es ventura</i>	77
<i>Los favores del mundo</i>	78
<i>El Anticristo</i>	80
<i>Los empeños de un engaño</i>	82
<i>Las paredes oyen</i>	83
<i>Mudarse por mejorarse</i>	86
<i>Quien mal anda en mal acaba</i>	88
<i>La culpa busca la pena y el agravio la venganza</i>	89
<i>La prueba de las promesas</i>	91
<i>Ganar amigos</i>	92
<i>El dueño de las estrellas</i>	95
<i>La amistad castigada</i>	97
<i>Los pechos privilegiados</i>	99
<i>El tejedor de Segovia</i>	100
<i>La crueldad por el honor</i>	103

<i>Siempre ayuda la verdad</i>	104
<i>El examen de maridos</i>	105
<i>No hay mal que por bien no venga (Don Domingo de Don Blas)</i>	107
<i>La verdad sospechosa</i> bajo el contexto alarconiano.....	108
Conclusión	113
Bibliografía.....	116

Introducción

La obra de Juan Ruiz de Alarcón ha suscitado diversos debates sobre qué es lo atrayente de ella. En un primer momento existieron, a principios del siglo pasado, estudios en torno a qué rasgos mexicanos había en sus comedias¹, sin embargo, con el tiempo estas tesis fueron negadas y, finalmente, rechazadas. Lo mismo ocurrió cuando se intentó defender el impulso que dio el dramaturgo al teatro de caracteres². Por otro lado, también ha sido vituperado el teatro de Alarcón, calificándolo de intruso en los Siglos de Oro³. Es, pues, un teatro que no ha salido bien parado frente a Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Sin embargo, Alarcón, a diferencia de otros dramaturgos, no nació en España, sino en la Nueva España, por lo que era criollo. Además, recientes investigaciones han confirmado su trasfondo judío⁴. De esta manera, Alarcón estuvo cerca de lo que implicaba esconder la ascendencia, un problema bastante frecuente en esa época donde la Inquisición, con el fin de mantener la fe de la Iglesia Católica, castigaba duramente cualquier idea que no estuviera a favor de ella. También Alarcón comprendió lo que implicaba vivir en un lugar como Nueva España donde los criollos tenían acceso a la educación, pero no tenían la misma facilidad para conseguir empleo porque se tenía más confianza a los españoles peninsulares, ya que ellos podrían satisfacer los intereses que había en España. De esta manera, vivir, ya sea en la península o en la Nueva España, suponía que los pobladores recurrieran a cualquier método para vivir más holgadamente. Alarcón, como los demás escritores de los Siglos de Oro, nota eso, así que uno de los rasgos para entender mejor a la

¹ “Don Juan Ruiz de Alarcón” de Pedro Henríquez Ureña, “Tres siluetas de Ruiz de Alarcón” de Alfonso Reyes y *La literatura mexicana* de Luis G. Urbina.

² “Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo” de Rodolfo Usigli.

³ *Mangas y capirotos. España en su laberinto teatral del siglo XVII.*

⁴ “Juan Ruiz de Alarcón: Reconstrucción biográfico-crítica” de Margarita Peña.

sociedad y criticarla es empleando la mentira en sus obras. Siendo así, desde la ascendencia semítica y los juicios del Santo Oficio a los judíos, analizaré la mentira en la comedia *La verdad sospechosa*.

La obra de Alarcón presenta diversas problemáticas y ensaya diversas reflexiones en torno a la familia, la moda, la política, la religión. Pero en esta tesis me concentraré exclusivamente en la mentira. Para el primer capítulo expondré brevemente el camino de la crítica literaria en torno a Alarcón, asimismo hablaré de la época literaria en la que se desarrollaron sus comedias. También expondré los antecedentes semíticos de Alarcón, dedicando una parte a hablar sobre la forma en que eran llevados los juicios a quienes se pensaba eran judíos. En el segundo capítulo expongo de qué manera Alarcón define la mentira en *La verdad sospechosa*, asimismo, analizaré los diversos tipos de mentiras en ella. Por último, demostraré cómo Alarcón emplea en ella el procedimiento de los juicios inquisitoriales.

El tercer capítulo tiene como objetivo comprender cómo es llevada la mentira en el resto de las comedias alarconianas desde la base de *La verdad sospechosa*. En este capítulo analizaré las siguientes 23 comedias: *El desdichado en fingir*, *La manguilla de Melilla*, *La cueva de Salamanca*, *El semejante a sí mismo*, *La industria y la suerte*, *Todo es ventura*, *Los favores del mundo*, *El Anticristo*, *Los empeños de un engaño*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *Quien mal anda en mal acaba*, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, *La prueba de las promesas*, *Ganar amigos*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*, *Los pechos privilegiados*, *El tejedor de Segovia*, *La crueldad por el honor*, *Siempre ayuda la verdad*, *El examen de maridos*, *No hay mal que por bien no venga*. Ahora bien, para este capítulo estaré siguiendo la obra reunida publicada por el

Fondo de Cultura Económica, misma que contiene otras comedias apócrifas y que la crítica duda que sean de Alarcón, tampoco estaré considerando la obra en verso de Alarcón.

Mi hipótesis es la siguiente: la mentira, presente de diversas formas en la mayoría de comedias alarconianas, es una manera de definir a la sociedad española de su tiempo. Al mismo tiempo la mentira, desde los antecedentes semíticos, es un recurso para dar validez y sostén a una identidad. Partiré de *La verdad sospechosa*, y de ahí al resto de las comedias alarconianas, para decir que la mentira no es tratada con fines moralistas. De este modo, Alarcón no se trata de un dramaturgo preocupado por la moral del pueblo, sino solo un dramaturgo que muestra a una sociedad deseosa por ascender dentro de la escala social valiéndose de la mentira como primer recurso para lograrlo.

I. La vida sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón

*Porque nada hay encubierto, que no
haya de ser manifestado; ni oculto,
que no haya de saberse.
Mateo 10:26*

Antecedentes judíos de Juan Ruiz de Alarcón

Pocos son los datos biográficos que se tienen sobre el dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón. Durante años de investigación la vida de este escritor ha ido construyéndose a partir de los escasos datos que han surgido en varios momentos; dada la carencia de ellos se han entablado los más acalorados debates. Juan Eugenio Hartzenbusch, quien hacia 1852 editó las comedias del dramaturgo, mencionó que si conociéramos la vida de Alarcón su obra se entendería, ya que para él las condiciones externas de la vida de un escritor necesariamente están plasmadas en la obra literaria; la biografía entonces es, según su opinión, un elemento imprescindible para la interpretación de la crítica literaria. Esta postura, para Antonio Alatorre, no es más que una falacia biográfica, pues Alarcón solo habló poquísimos de México en sus comedias; sin embargo, Alatorre no llega hasta ahí en sus consideraciones al respecto del interés por la biografía del dramaturgo.

La ausencia de datos que permitan construir la vida del escritor, entre otros fenómenos como el interés por comprender mejor a una cultura, hicieron que críticos como Pedro Henríquez Ureña, Luis G. Urbina y Alfonso Reyes encabezaran las disertaciones que buscarían definir la mexicanidad en las comedias de Alarcón. El primero esbozó un cuadro donde la grandeza de Alarcón residía en su discreción, según él diferente a los excesos de Lope de Vega, en sus capacidades para la observación y su cortesía. Cada una de estas tres

cualidades son para Henríquez Ureña características del mexicano. Reyes, en parámetros similares, tejió un discurso que, aunque apreció la tesis de Ureña como arriesgada, aun así se mantendrá dentro del mexicanismo en Alarcón, ya que considera que las conclusiones de Ureña son de utilidad para explicar los rasgos del mexicano. El pensamiento de Reyes pudiera resumirse en estas palabras: “Con la obra de Alarcón, México por primera vez toma la palabra ante el mundo y deja de recibir solamente para comenzar ya a devolver. Es el primer mexicano universal” (Alatorre 176). Urbina, por su parte, mira en las letras mexicanas un tono triste, melancólico, y se permite señalar que esto es provocado por la herencia de la psicología indígena. Según él, Alarcón “imprimió un suave carácter a su poesía, la que puso en las almas soñadas por él una ternura dulce y melancólica que la que expresaban los otros ingenios” (172).

Para Antonio Alatorre tal búsqueda de “lo mexicano” no produce más que impaciencia y fastidio. Sobre todo porque las conclusiones a las que se han llegado son provenientes de intuiciones personales influidas por un momento y ambiente determinados. Del mismo modo, Alatorre retoma las palabras de Salvador Novo que con tanta saña arremetió contra Henríquez Ureña y Reyes cuando se preguntó de dónde había venido tanta irradiación de ensayos sobre “lo mexicano”:

La cosa puede haber comenzado cuando Pedro Henríquez se alcanzó la erudita puntada de señalar como rasgos “muy mexicanos” de don Juan Ruiz de Alarcón..., su discreción, su medio tono, su. . . matiz crepuscular. . . Y el famoso “matiz crepuscular” pasó a las manos sabias y regordetas de Alfonso Reyes, que empezó a buscarle en disquisiciones, cartas, ensayos, la X en la frente al famoso “mexicano” (179).

Seguidos de Ureña, Urbina y Reyes, bajo similares patrones escribieron sobre Alarcón: Octavio Paz, Mauricio Magdaleno y José Iturriaga. Como ejemplo, Paz expresó que el dramaturgo, al poseer un presentimiento sobre la burguesía, así como su “psicologismo”, lo sitúan más moderno que sus contemporáneos. Paz afirma que en esta postura de Alarcón:

palpitan todas esas posibles, incumplidas afirmaciones del mexicano. Del mexicano que vive en el hondo, inexpressado mundo primario de su pueblo. Del mexicano del hombre que no quiere huir de la Joroba, de su propia joroba y de la de sus montañas y de las de sus rencores (142)

Alatorre remata este tema diciendo que la biografía es un mero accidente (198), con ello descarta la posibilidad no solo de interpretar la obra del dramaturgo desde su biografía, sino también de definir la mexicanidad desde las comedias alarconianas. Con ello este tema tocó su final. Sin embargo, otros descubrimientos sobre la vida de Alarcón han permitido mirar su literatura desde otro punto de vista, ya que la crítica no ha cesado de buscar más referencias biográficas en torno a él.

Todavía hasta el trabajo de Willard F. King, publicada en 1989, se creía que Alarcón había nacido alrededor de 1580, debido a un escrito del mismo dramaturgo que así atestiguaba. Sin embargo, la crítica no conoció sino hasta fechas recientes el texto de Leopoldo Carrasco Cardoso (1974) donde se da cuenta del acta de bautismo de Ruiz de Alarcón, la cual dice así:

En treinta de diciembre de mil y quinientos setenta y dos años Alonso Torquemada, semanero en la región de Tachco, bauticé en la Ermita de la Santa Veracruz, Real de Minas de Tetelcingo, a Juan, hijo de Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, su mujer. Fueron testigos José de Cabra y María Josefa, su mujer. (Peña, *Reconstrucción* 5).

Lo que puede verse como un descubrimiento extraordinario, ya había empezado a ser supuesto años atrás cuando Jiménez Rueda se permitió atrasar la fecha de nacimiento hacia 1573 (15). Debido a que si Alarcón hubiese nacido entre 1580 y 1581, habría ingresado a la Universidad a alrededor de los quince años de edad, esto se desprende porque hizo cinco cursos de Derecho canónico y otros de Derecho civil en México entre 1596 y 1600, para ello ya era necesario el conocimiento de latín que se intuye lo obtuvo con los jesuitas: “Mariano Cuevas. . . dice que Juan debe haberse educado en esa escuela preparatoria fundada por los jesuitas en 1573” (King 61). Sin embargo, lo más sobresaliente de esta fe de bautismo son sus consecuencias a través de la reflexión que ha sugerido Margarita Peña: ¿Por qué Alarcón no daba su verdadera edad? La crítica no puede pasar de largo frente a un hecho así, porque debajo de este desfase cronológico se encierran las motivaciones por las que el dramaturgo decidió falsear su edad. Es cierto que durante los siglos XVI y XVII no era raro alterar la edad y que esta se notificara con la autoridad de palabra, el dramaturgo “desde un punto de vista práctico, quitarse la edad redundaría en ganar años para alguien que ya desde la juventud encaraba una vida difícil, en la que las oportunidades de desarrollo profesional escasearían a causa de la deformidad física” (Peña, *Reconstrucción* 10); pues para Alarcón fue muy difícil obtener un empleo, cuando se postuló para un alto puesto administrativo fue rechazado porque su figura no era digna para el puesto.

Juan Ruiz de Alarcón fue el primero de cinco hermanos: Juan (1572), Pedro (1577), Gaspar (1577), Hernando (1581) y García (1582). Todos ellos hijos del matrimonio entre Pedro Ruiz de Alarcón y doña Leonor de Mendoza. La ascendencia de la madre de Alarcón abre más secretos. Los padres de ella habrían llegado a México hacia 1540 y fueron de los primeros pobladores de Taxco, además de descubridores de minas. El padre de Leonor de Mendoza, abuelo de Alarcón, fue Hernán Hernández de Cazalla. Este apellido tuvo su origen en la población Cazalla de la Sierra ubicada hacia el norte de Sevilla, de ahí se sabe que existió, a mediados del siglo XVI, un famoso notario llamado Alonso de Cazalla, “que pertenecía a una familia de mercaderes conversos” (King 20). Este apellido desaparece de la zona debido a los procesos inquisitoriales contra las personas que llevaban ese apellido; aquellos conversos, sin duda, decidieron abandonar el apellido para evitar la persecución. Uno de los miembros de la familia Cazalla, don Hernán, seguramente fue enviado a la Nueva España con el fin de mejorar la situación familiar, o bien, para buscar mejor suerte. En 1554 el abuelo de Alarcón fue sometido a un proceso inquisitorial, además de ser acusado de amancebamiento con una india, el cual fue pronto olvidado, pero en este los testigos afirmaron que tenía ritos judaicos: se cubría al momento de la elevación de la hostia y comía según las prácticas judías. Es sumamente interesante que doña Leonor (Hernández de Cazalla) de Mendoza no haya tomado el apellido del padre, sino el de su madre: María de Mendoza. Mismo ejemplo que siguieron sus hijos, hay que recordar que el nombre completo del dramaturgo era Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. No hay que olvidar que en la España de entonces era de suma importancia el nombre, pues describía la nobleza y ascendencia de las familias, que buena parte de las veces decidía la suerte de las personas.

Por otro lado, se sabe que la familia Alarcón se mudó de Taxco a la ciudad de México alrededor de 1580 —Juan Ruiz tendría por entonces unos ocho años—, no obstante, hubo parientes de doña Leonor que permanecieron en Taxco; se está al tanto de uno llamado Gaspar Hernández, posible hermano de la madre de Alarcón, quien tuvo una hija y decidió no bautizarla en la iglesia, sino en casa. Una prueba que fundamentaría que siguieron permaneciendo familiares de doña Leonor en Taxco es que dos hermanos del dramaturgo, Pedro y Hernando (nombre en honor a su abuelo) regresaron a vivir dentro de la jurisdicción de Taxco. Una prueba más es el tercer hijo de Pedro y Leonor, Gaspar, este hermano de Juan Ruiz fue denunciado en 1619 “por excusar a los fieles de oír misa completa, explicar la transustanciación de manera por demás extraña y comer carne en vigilia” y, por si esto no fuera poco, “demás de que por ay se dice públicamente hubo en su linaje un fulano “Casalla” que por hereje lo quemaron” (Peña, *Reconstrucción* 14). Aunque el abuelo del dramaturgo nunca fue quemado, esta declaración indica que los acusadores de Gaspar conocían bien el linaje de este Alarcón. El hecho de que la familia viviera en Taxco, una población minera, es notable, pues “según los procesos estudiados en el Archivo General de la Nación, gran parte de la población de estas ciudades mineras era de origen judío o eran judaizantes” (Gojman, *Conversos* 96)

Por otro lado, Margarita Peña (*Ortodoxia*, 2015) expone el ahínco del cura Hernando Ruiz de Alarcón, quien escribió el *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales de esta Nueva España* (1629), en perseguir a unos indios supersticiosos que buscaban encontrar unos caballos perdidos echando suertes con granos de maíz. Este afán desmedido revela el profundo interés por

Hernando de disimular, ocultar, olvidar, aparentar o borrar su estirpe judía heredada de su abuelo. Concluye Peña:

Quede la relación anterior y lo que de ella se infiere como evidencia de la ortodoxia cristiana, superstición y trazas de judaísmo que convivieron, seguramente en conflicto, en el interior de este cura de pueblo con puntas de escritor, especie de “fiscal” del Santo Oficio que fue Hernando de Alarcón, hermano del dramaturgo novohispano (*Ortodoxia* 51).

El hecho de que hubiera un religioso en la familia es algo corriente en la sociedad, ya que, como apunta Gojman, “en la mayoría de las familias de los conversos generalmente había algún familiar dedicado a la cuestión religiosa cristiana. Muchos de ellos continuaron sus prácticas judaizantes y fueron procesados” (*Conversos* 97).

Así pues, si Alarcón vivió en Taxco su infancia y todavía tenía familia allá, guardó mejores recuerdos y costumbres del lugar donde nació de los que se han supuesto hasta entonces. Hubo en las actas de bautismo entre 1589 y 1600 de Taxco diversos apellidos portugueses; esta nacionalidad casi era sinónimo de judío, pues a raíz de la diáspora de España en 1492, muchos judíos, negados a convertirse al cristianismo, emigraron a Portugal donde había más tolerancia a su religión y, otros más, viajaron a Nueva España. Por si fuera poco, Luis de Carvajal el Mozo, un judeoportugués, se asentó en Taxco durante un tiempo y fue bien recibido en casa de Jorge de Almeida. Este Luis de Carvajal, de quien se conserva una transcripción de sus *Memorias* y su testamento, “hizo traducciones en romance del Deuteronomio, de los Salmos y de los Profetas, las cuales anotó en un librito que era codiciado y considerado de rezos por la familia” (*Carvajal* 7). Muy pronto el Mozo

tuvo varios discípulos, en conjunto con ellos Luis de Carvajal y con otros vecinos de las tierras mineras de Taxco “solían reunirse en casa de Almeida para hablar, en tono de intensa expectación, sobre la venida inminente de Elías, encargado de preparar el camino para el Mesías” (King 30). Esto sin duda dejó una honda experiencia en Juan Ruiz de Alarcón, una de sus comedias, *El Anticristo*, no solo trata el tema de las conversiones, sino que en ella es proclamado un Mesías por el falso profeta Elías, pero más adelante hablaré con más precisión de esta comedia.

El caso de los judíos es de gran importancia para la historia de la literatura y sociedad españolas como ya ha apuntado Américo Castro en *España en su historia*. Los judíos, como nación, siempre se sintieron orgullosos de ser elegidos por Dios, ya que ellos tenían la Ley de Dios, expresada en los primeros cinco libros de la Biblia. “El camino de la ley ayudó a hacer la vida más llevadera mediante un sistema de costumbres y ceremonias: días de ayuno y días de fiesta” (*Conversos* 108). Cuando comenzaron a ser perseguidos esto trajo más motivación a ellos, pues sabían que el sufrir era una condición de ellos como pueblo escogido por Dios. Los juicios en contra de ellos eran terribles; la Inquisición, lejos de convertir al hereje, deseaba destruirlo y torturarlo. Todo judío, o bien el acusado de judaizar,

Era espiado sin descanso y puestos bajo un lente implacable de análisis todos sus actos, se informaban de cuántos pasos daba, de los lugares por él frecuentados, de las amistades que mantenía y hasta de sus comedias (a todo lo cual contribuían sus esclavos y sirvientes) (*Conversos* 113).

Si eran hallados culpables les era colocadas insignias como los sambenitos o sogas. Algunas ocasiones llevaban insignias que permitía saber si iban a ser quemados. En el caso

de Nueva España, los reos eran enviados a diversos tipos de cárceles como la Secreta (donde permanecerían incomunicados hasta el día de su ejecución) y la Perpetua (donde eran enviados a los que se les permitiría ganarse la vida de algún modo).

¿Cómo eran los juicios contra los judíos? Ya Silvia Hamui explica que los cristianos nuevos o los judaizantes tuvieron que buscar formas nuevas de comunicación propias, discursos aparentes, pues las palabras de los presos “resulta sospechosa, impregnada de elemento manipulados y orientados con una intención determinada” (13). De tal manera, que debajo del lenguaje siempre se mostrará un tipo de ideología, lo que llevará a que “los reos eligen lo que tienen que decir para agradar al otro, refieren mensajes que encubren la verdad, transforman los hechos en su discurso, o simplemente callan para no exponerse a la muerte” (27). No era, pues, fácil librarse de un juicio, varios declararon su culpabilidad y fueron castigados como: Francisco Millán, Luis de Carvajal el Mozo, Tomás Treviño de Sobremonte, entre los casos más célebres.

Sin embargo, cabría hacer una aclaración respecto de estos juicios. Me parecen atinadas las palabras de Hamui: “La inculpación se produce por la ideología, por su cosmovisión y su manera de enfrentar la realidad. No solo es la sustitución de la religión lo que está en duda, sino todo su ser mismo, pues la censura es ontológica” (27). De tal manera que esto afectaba seriamente al individuo, pues si no es meramente la religión, y también es lo que dicen de uno, no es arriesgado concluir que los individuos vivieran constantemente de la apariencia. Apunta Castro: “La conciencia del ser y valer íntimo por sí sola valía poco; ni nada exterior (riqueza, tareas inteligentes) protegía contra la condición asignada al individuo por la sociedad, por la ‘opinión’, o sea por el parlotear y el qué dirán” (36).

Después de que Alarcón cursa sus primeros estudios en la ciudad de México, parte de 28 años a mediados de 1600 rumbo a España donde continuará sus estudios en la Universidad de Salamanca apoyado económicamente por Gaspar Ruiz de Montoya, además, al obtener su matrícula en Derecho consigue más ingresos como profesor. De Salamanca, Alarcón obtendría su certificado oficial y se inspiraría para la escritura de *La cueva de Salamanca* (1623), pero se graduaría en México en 1609 con una tesis de interés para los criollos; el tema discurría sobre la emancipación temporal de esclavos y los efectos legales de ciertas cláusulas testamentarias. Las causas que lo obligaron a regresar a Nueva España fueron la probable muerte de su padre y, al ser de bajos recursos, no hubiera podido costear la titulación en Salamanca, ya que para la realización de la ceremonia se ofrecían banquetes y misas, entre otras cosas que Alarcón no hubiera podido pagar. Prueba de ello es que en su primer intento de regreso a México consiguió viajar como criado de fray Pedro Godínez Maldonado para ahorrarse el pasaje, viaje que se tuvo que posponer debido a que los barcos se destinaban para combatir las naves piratas de procedencia holandesa que atosigaban las costas peninsulares. Después de su estadía en México marchó una vez más hacia España en 1613. Allí se casó con Ángela de Cervantes con quien tuvo una hija.

Como se ha dicho antes, si Alarcón estudió con los jesuitas, se puede inferir que desde muy joven obtuvo gusto por la creación literaria: “pues a ellos debió su primera iniciación en el teatro, pues desde el principio insistieron en que sus alumnos participaran en concursos poéticos y en representaciones dramáticas, así en español como en latín” (King 62). En Sevilla, Alarcón participó en juegos poéticos, el más célebre en el que haya estado se llevó a cabo el 4 de julio de 1606, donde un grupo de amantes de las letras se reunió con motivo de la fiesta de san Laureano. En aquella ocasión Alarcón fungió como

fiscal de dicha justa aprobando o desaprobando los versos de los poetas, sus críticas más bien fueron hechas para provocar risa. Durante la fiesta el dramaturgo gozó contoneándose haciendo burla de su propia figura contrahecha y salió disfrazado colgando el nombre de “Floripando Talludo, Príncipe de la Chunga” mientras lo seguía un hombre disfrazado de perro con un cartel que decía: “Así es mi dicha”.

Su vida en la dramaturgia y el teatro del siglo XVII

Su fama como escritor comenzó en 1617. Escribió algunos versos laudatorios para sus amigos: Diego Ágreda y Vargas, Cristóbal Pérez de Herrera y Gonzalo de Céspedes. Más aún: “perteneció hasta 1622 a la academia literaria que dirigía Sebastián Francisco de Medrano junto con Lope, Góngora, Quevedo y Tirso”. (Montero, parr. 17). Los motivos internos que hicieron que Alarcón regresara a la Península pudieron haber sido varios, entre ellos la poca oportunidad que había para los criollos en la Nueva España, no hay que olvidar que la Monarquía estaba interesada en colocar a personas en los puestos principales que no tuvieran intereses dentro de la colonia. De esta manera, Alarcón, en la Nueva España, no hubiera podido alcanzar una solvencia económica estable. Ser criollo no era gratificante en el siglo que nació Alarcón, pues estos individuos tenían una marcada frustración, simplemente era imposible o bastante difícil alcanzar una rica posibilidad humana; Fernando Benítez comenta al respecto: “Una evidente incapacidad para todo género de acción trascendente determinaba su fracaso lo mismo cuando inician la relación de una crónica o de un poema épico que cuando organizan una rebelión o tratan de defender su amenazado patrimonio” (314). La diferencia entre españoles y criollos era bastante amplia, a pesar de que ambos tuvieran la misma nacionalidad, lengua y religión, siempre había diferencias entre ambos grupos. Los primeros siempre eran lo que mandaban y el

segundo obedecía, “uno podía elegir imponer y el otro aceptar la imposición o rebelarse y perder la cabeza en un patíbulo” (316).

Por otro lado, también se encontraba el antecedente judío de Alarcón, ello le hubiera causado más problemas en un territorio en el que la Corona se valía de las técnicas más atroces para enfrentar a los enemigos de la Iglesia Católica. Del mismo modo, la Nueva España era más regularizada en sus actividades y los gobernantes trataban de acostumbrar a los pobladores a seguir cierta manera de vivir. Ello se localiza indudablemente en el ámbito de la fiesta donde dicha manifestación era ordenada: “En la compleja sociedad novohispana todas las actividades estaban reguladas de tal modo que la ruptura implicaba una potencial amenaza, y cualquier sorpresa podía ocasionar zozobra más que regocijo” (Gonzalbo 305). Y si el ámbito de la fiesta y de la convivencia social estaba limitado, lo eran también la representación artística. Si Alarcón hubiera decidido dedicarse a la escritura de comedias en Nueva España su suerte no habría sido mejor, pues en las ciudades virreinales quien ejercía mayor influencia sobre la población era la Iglesia y ella se encargaba de colocarse por encima del gobierno temporal con sus restricciones. La Iglesia consideraba que la mensajera que depravaba y acababa con las buenas costumbres era la comedia, de tal manera que si se deseaba mostrar una comedia, esta tenía que ser supervisada por cuatro miembros del Real Consejo y un representante de la Inquisición. Esto trajo como resultado que la comedia en la Nueva España no gozara del mismo éxito que en la Península estaba teniendo, prueba de ello lo reflejan los títulos registrados de 1600 a 1700, anota Gonzalbo que en esos años se recibieron 2600 libros religiosos, 1279 en cuanto a leyes y en el rubro de poesía, novelas y comedias fueron 1211. Del mismo modo, Rueda Ramírez detalla que la librería de Diego López en 1621 tenía en su catálogo 200 ejemplares de *Arte* de Antonio

de Nebrija, mientras que en el mismo año hay apenas 30 ejemplares de la 17ª parte de las comedias de Lope de Vega (394). Si en la Nueva España había mucha mayor regulación para las fiestas y eventos públicos como la representación de comedias, al mismo tiempo la facilidad para la lectura de dichas obras era reducida. Alarcón debió de sopesar con cuidado que si partía a Madrid, no regresaría a México, pues la Península no solo ofrecía mayor probabilidad de empleo para él, sino que el gusto que debió de agarrar a las comedias durante su primera estancia en España debió de hacerle concluir que lo mejor era salir de México. ¿A qué mundo literario regresó Alarcón?

Alarcón estuvo por última vez en México de 1608 a 1613, años en los que regresó a finalizar sus estudios y donde presumiblemente su padre ya había muerto, y apenas un año después de que partiera a la Nueva España, en 1609, se publica en la segunda parte de *Rimas humanas* un texto contiene los siguientes versos: “Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen poco;... / Y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves” (Lope de Vega, 428). Entonces la comedia española se inaugura con una poética que, como menciona Jesús G. Maestro, “no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo” (párr. 1), al contrario, Lope de Vega prefiere apartarse de las normas tradicionales para seguir el gusto del público, pues finalmente es quien paga las comedias. En otras palabras, Lope está interesado en una correspondencia con el público, para salir beneficiado: “al dejarse llevar del beneplácito del ‘vulgo’, Lope daba satisfacción cumplida a sus propios gustos y tendencias” (Diez-Echarri 455).

Lope de Vega es un dramaturgo de suma importancia para la literatura española porque impulsa al teatro nacional, dotó a España de un teatro que “rivaliza con el ateniense y el isabelino” (Torri, 238); dice Agustín Rojas de Villandrando en *El viaje entretenido*:

¿Qué inventarán que no esté
ya inventado? Cosa es cierta.
Al fin la comedia está
subida ya en tanta alteza,
que se nos pierde de vista;
plega a Dios que no se pierda.
Hace el sol de nuestra España,
compone Lope de Vega
(la fénix de nuestros tiempos
y Apolo de los poetas)
tantas farsas por momentos,
y todas ellas tan buenas,
que ni yo sabré contarlas,
ni hombre humano encarecerlas (Libro I).

Es entonces a principios de siglo que surge el género literario que más representa a la España del siglo XVII, en los años venideros aparecerán en escena otros dramaturgos como Guillén de Castro, Mira de Amescua, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros.

La representación de las comedias eran en domingo y algunas otras entre semana, estas se montaban en corrales. Se iniciaba con una loa que prologaba y daba algunos datos pertinentes de la comedia a representarse, en medio de cada acto se incorporaban entremeses o se cantaban las danzas de la época. Rojas de Villandrando recoge varios aspectos sobre las comedias, en su texto nos habla de los tipos de compañías y representantes: los bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. Cada una de ellas van de un solo actor que va pregonando de memoria comedias a cambio de un pedazo de pan y un tazón de sopa, hasta la compañía que era la más grande: “traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta” (Libro I).

Otro de los aspectos del teatro es que usaba la polimetría, en el *Arte nuevo* Lope sugirió determinado tipo de versos para ciertos momentos:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que van tratando.
Las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas (Lope de Vega, 305-312).

Aunque no fueron usadas por Lope de Vega, es posible encontrar esta polimetría en cualquier dramaturgo. *La verdad sospechosa* de Alarcón, por ejemplo, emplea redondillas, romances (en e-a, e-o, o-e, a-a, o-a), quintillas, décimas espinelas y tercetos. *Fuente*

Ovejuna de Lope de Vega emplea una rica distribución: redondillas, romances, romancillos, tercetos, serventesios de cierre, octavas reales, endecasílabos, coplillas de estribillo, coplas y soneto. Esto generaba diversidad en cuanto al contenido, donde se podían alternar sucesos graves en conjunto con otros de estilo cómico. Esto fue importante para el teatro, pues los dramaturgos consideraban que debían de ser fieles a la naturaleza, ya que en la vida humana ocurren risas y tristezas. Así pues, se ha hablado de un teatro español “hermafrodito”, lo cual permite entrever que se trata de obras mixtas. Ya Francisco Ruiz Ramón enmarcó la idea de que por comedia los dramaturgos que antes hemos nombrado concebían en este vocablo la inclusión de la comedia y la tragedia, o mejor dicho, no hay distinción entre ambos términos. Lo cual le permite concluir al historiador que:

Por eso carece de sentido hablar de la dificultad o de la incapacidad para la tragedia del teatro español, fundándola en ocurrencias de índole psicológica o sociológica más o menos interesantes. No hay tal dificultad ni tal incapacidad. Lo que hay es una «cosmovisión» distinta a la que origina la tragedia, como forma dramática que la exprese en Grecia, Inglaterra y Francia (134).

Otro de los aspectos destacados del teatro fue su división tripartita, los dramaturgos deseaban dar paso a la acción desde la primera escena, en muchas de ellas el conflicto inicia en desde la primera escena. En *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón, por ejemplo, se trata del problema desde las primeras dos escenas que son bastante breves. Esta división, en conjunto con la polimetría, permitió que los dramaturgos hicieran uso de la intriga que tanto les gustó explotar en sus comedias. Del mismo modo, las comedias de

estos dramaturgos hicieron que el espectador hiciera una diferencia entre el espacio físico y el espacio dramático, por lo que “cada «lugar» dramático, no físico, está subordinado al dinamismo de la acción, integrado en ella y por ella originado, sin que ni un solo instante se rompa su continuidad.” (132). Así que cuando se habla del teatro nacional, se habla de un teatro dinámico, en movimiento, que ahora está en el palacio del rey y luego en el campo.

Finalmente la comedia era para el pueblo, es totalmente popular el teatro nacional, ellos en última instancia eran los que decían lo que se ponían en escena, estaban deseosos por novedad y era raro una comedia que se mantuviera por más de dos semanas. Dice Antonio Alatorre: “El espectador español acudía a las representaciones deseoso de verse reflejado en la escena; quería encontrar plasmados en fábula dramática sus sentimientos e ideas, su visión del mundo y de la vida” (192). ¿Cuál fue la opinión de los dramaturgos? Quisiera recoger dos de ellas, casi al final del *Arte nuevo* Lope dice: “Sustento, en fin, lo que escribí y conozco / que aunque fueran mejor, de otra manera / no tuvieron el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto.” (372-376) y varios versos atrás: “porque, como las paga el vulgo, es justo // hablarle en necio para darle gusto” (47-48). Sobre esto mismo, quisiera recordar la opinión completa de Alarcón:

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas Comedias; *trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto*, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden solo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré

de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar. (60; énfasis mío).

Ambos comentarios dejan clara el tipo de postura del público al asistir a las comedias, Lope, por un lado escribe para darles gusto, para que se deleiten. Incluso en su *Arte nuevo* menciona que pone bajo llave a los autores clásicos para no escucharlos y procede a escribir para el pueblo. Sin embargo, el comentario de Alarcón va más allá de esto, el reconoce que se ganó silbidos, pero sus comedias desprecian al sin temor al público. ¿Qué hay en esa frase? ¿Hay en ellas un ensayo crítico hacia la sociedad de su tiempo? ¿Por ello las mismas tratan con desprecio al vulgo? Estas preguntas las responderé en el siguiente capítulo.

Finalmente, en el año del regreso de Alarcón a España, 1613, es un año importante literariamente, pues se publican *Soledades I* y *Polifemo* de Luis de Góngora y *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Y en medio de todos estos escritores y textos, las comedias de Alarcón serán presentadas y publicadas. ¿Qué representa Alarcón dentro del teatro español? Por ahora esta pregunta la dejaré para más adelante.

Resumen crítico sobre las comedias de Alarcón

Hasta el momento he tocado lo referente al debate de la mexicanidad en el dramaturgo, sin duda el diálogo que mayor impacto tuvo sobre Alarcón. Sin embargo, no ha sido la única.

¿Qué es lo que nos *mueve* en sus comedias? Subrayo el “mueve” porque, ante todo, somos los lectores quienes, leyendo sus obras, hemos sido sobresaltados o agitados por ese

ingenio del dramaturgo. Un ingenio que no tardó en definirse como peculiar, especial o extraño, dice Juan Pérez de Montalván:

Don Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que reprender, que después de haberse escrito tanto, es gran muestra de caudal fertilísimo (Henríquez, *Corrientes* 237).

Además, por años la crítica ha venido haciendo real esa nota a manera de epitafio que escribió José Pellicer: “Murió don Juan Ruiz de Alarcón, poeta famoso así por sus comedias como por sus corcovas, y Relator del Consejo de Indias.” (Castro Leal XXVI). Es decir, la burla, los loores, el desprestigio, son frecuentes cuando se habla de él. En cuanto a la crítica relativa a Alarcón en el siglo XX, Peña dice: “ciclo que podría dividirse en cuatro tiempos: el desasimiento, la ausencia, la revaloración, el difícil regreso” (*Corriente* 43).

Una de las posturas que se han erigido para definir el teatro alarconiano es su actitud moralizadora, la cual se suele complementar al adjudicarle la creación del teatro de caracteres. Castro Leal trata de explicar esa moralidad desde la creación de caracteres que según él Alarcón aportó a la literatura. Rosario Castellanos hace notar este asunto:

¿En qué radica la trascendencia y la originalidad del teatro alarconiano? Si recurrimos a los manuales de literatura y aún a las monografías, encontraremos una sospechosa unanimidad: Alarcón se distingue porque instauro, dentro de la escena, el análisis de los caracteres de costumbres, y adopta, consecuentemente, un punto de vista crítico y moralizador (Castellanos 549).

Por otro lado, este debate en torno a lo moralizador se vio rebatido por Margit Frenk, quien está de acuerdo con rechazar la idea de un Alarcón que criticó los valores de la sociedad. Para Frenk la acción y trama de las comedias alarconianas no descansan sobre una base moral. Además, siguiendo a Margaret Wilson, sustenta que la moral en Alarcón no es diferente ni superior a las de sus contemporáneos. Sin embargo, las comedias sí están motivadas por ese amor cortés que tampoco se manifiesta como el de Lope o Tirso: “En general, basta decir, en unos cuantos versos, que se está enamorado, que la amada o el amado es un dechado de virtudes y belleza, que sufre. Lo demás es acción, es el ir y venir” (51). De acuerdo a esa tesis, terminarían por desprestigiarse los comentarios que han surgido sobre las comedias, pues debido a la base moral se han dicho que, al respecto de *La verdad sospechosa*, “la mentira de García deshace el compromiso, y tras una serie de enredos, recibe su castigo al descubrirse su equivocación y perder a Jacinta, que se casa con don Juan” (Arellano 290). Lo cual es inexacto, pues Don García no se casa con Lucrecia como castigo a sus mentiras, sino debido a una equivocación. Aunque también se ha leído que en el desenlace “quien decide su castigo no es tanto el moralista, sino el dramaturgo, no la razón, sino la ironía” (Sandoval-Sánchez 191). Por otro lado, Alfonso Reyes solo mira el final de la obra como fría y desconsoladora, tanto que “Corneille no se atrevió a conservarlo en su adaptación francesa (*Le menteur*), anulando el sentido que la comedia tiene hoy para nosotros” (122).

Respecto al teatro de caracteres en Alarcón, para Rodolfo Usigli el dramaturgo es más bien débil en la creación de estos personajes, pues no se encuentra en él a un Quijote, o a un don Juan, nadie, al hablar de un mentiroso, se refiere a un don García (de *La verdad sospechosa*): “Por verdaderos caracteres quiero decir personajes sostenidos sobre una

constante, a través de episodios, intrigas, empeños, vicisitudes y circunstancias varias, sin que aquello que los caracteriza —el honor, la lealtad, la comodidad o la mentira— desaparezca nunca” (289).

De acuerdo a Frenk, que analizó más profundamente este detalle, es totalmente falso que Alarcón sea el creador del teatro de caracteres debido a que lo primordial en el dramaturgo es la acción y no la caracterización. Personajes como don García o un don Domingo de Don Blas (*No hay mal que por bien no venga*) son solo extravagantes, raros o anómalos. Frenk abunda y dice que la manera de caracterizar en Alarcón no es para nada única, mismo trabajo se encuentra en comedias de sus contemporáneos como Lope y Tirso. En resumen, “si entendemos por comedia de caracteres aquella en la cual la psicología del protagonista decide el desarrollo de la acción, Alarcón no ha escrito una sola comedia de ese tipo.” (44). Esto negaría la tesis de Castro Leal cuando menciona el crítico que don García, personaje central de *La verdad sospechosa*, encaja en el tipo de carácter mentiroso.

En cuanto a la técnica de Alarcón, para Frenk, aunque el dramaturgo haya tenido aciertos, lo mejor es no colocarlo junto a los demás dramaturgos áureos (Lope, Tirso, Calderón), ya que eso obligaría a comparar lo mejor de ellos con lo mejor de aquél. El resultado de cualquier batalla para Alarcón es la derrota. “Estaremos mejor con Alarcón si no le pedimos lo que es injusto pedirle. Leámoslo y gocémoslo como merece ser leído, gozado” (56). Del mismo modo, Usigli manifiesta que el estilo y el contenido en las comedias de Alarcón es producto de su figura (jorobado, narizón, pequeño, criollo), de ahí que el teatro de Alarcón, influenciado por su cuerpo, se preocupe más sobre la moral que sobre la técnica, agrega:

Es curioso, en todo caso, y aun ocioso, que se estudie tan insistentemente a Alarcón desde el punto de vista poético cuando tan poco hizo por la poesía de su tiempo, y desde el punto de vista literario, cuando tampoco contribuyó (...) a la modernización de la prosa española (Usigli 282).

Rosario Castellanos abordó y comprueba otra perspectiva sobre Alarcón: la razón, las leyes, la lógica, que tanto aprecio causó entre los franceses. “Es aquí, precisamente, donde Ruiz de Alarcón va a encontrar el campo propicio para exponer sus teorías y para ejemplificar, dramáticamente sus conflictos” (554) y además “el modo que propone Alarcón es el ejercicio del intelecto crítico” (554). Willard F. King, de manera muy cercana, aunque sin analizar profundamente, sugiere que las comedias de Alarcón surgen probablemente de la influencia que recibió en el estudio de leyes en México y Salamanca.

En síntesis, el largo debate sobre el mexicanismo en Alarcón, las ya rechazadas ideas al respecto de la crítica moralizadora del dramaturgo y la creación del teatro de caracteres, no disminuyen ni apartan a Alarcón de las letras hispánicas. Simplemente, aunque a varios les pesen los comentarios de Frenk y Usigli, nos han dicho lo que no es la obra alarconiana. Es injusto que un escritor aparezca en la literatura universal e hispanoamericana bajo declaraciones erróneas y que siga pareciendo extraña su escritura. Del mismo modo, como lo desarrolla Usigli, se piensa que la figura contrahecha de Alarcón lo orilló a que su escritura sea como la conocemos, ya que si en su teatro no se baila y se canta es porque él mismo no lo hacía, pero eso es falso. Alarcón se divirtió como cualquiera, recordando un poco, se tiene memoria de la fiesta de san Juan de Alfarache donde el dramaturgo mostró su figura para provocar la risa de los asistentes a la tertulia, igualmente se contoneaba sin disimulo y con el nombre de “Don Floripando Talludo,

Príncipe de la Chunga”, y, por si fuera poco, va disfrazado junto con un hombre vestido de perro que cuelga un rótulo: “Así es mi dicha”. Si su figura le causó bromas y burlas, Alarcón también hizo versos que satirizaban a sus contemporáneos, como el dedicado a Francisco de Quevedo. Es cierto que el aspecto jorobado ha aportado algo a la comprensión de su obra; sin embargo, no puede explicarlo todo como asegura Usigli.

Por otro lado, hay más características que contienen el teatro alarconiano, una de ellas la describe Julio Jiménez Rueda, identifica que el dramaturgo generalmente basa la acción en cinco personajes: dos damas y tres caballeros. En *Las paredes oyen*, tres caballeros y dos damas; en *La verdad sospechosa*, dos galanes y dos damas; en *El desdichado en fingir*, tres galanes y dos damas, etc. De manera idéntica, observa que la dama elige de acuerdo a tres categorías: el valor moral, la prestancia física y la nobleza heredada. Alarcón hará, por ejemplo, que un galán pretenda a una dama pero que por dentro es ruin, como El Duque en *Las paredes*; sin embargo, la dama escogerá de esposo al de mejor moral: Don Juan. También identifica Jiménez que los temas de las comedias alarconianas son usualmente costumbres urbanas, con excepción de *El tejedor de Segovia* y *El Anticristo*. Por otro lado, Jiménez destaca que en la obra de Alarcón la unidad de acción es característica, al contrario de Lope, donde es frecuente que existan una mayor variedad de temas. Otra particularidad del teatro alarconiano es su “alarde de minuciosidad descriptiva que no tienen los otros dramaturgos de su tiempo” (Jiménez 230). Esta minuciosidad en Alarcón es bastante notoria, en *La verdad sospechosa*, cuando don García describe la fiesta, en la enumeración de objetos “preside el número cuatro con sus múltiples y divisores” (229). Ricardo Villegas, señala que el dramaturgo habla más de los lugares de España que el resto de los dramaturgos, de igual modo Alarcón goza de incrustar aforismos

en sus comedias, hay 35 de ellos. Aquí algunos de ellos: “el que prueba a la mujer indicios de necio da”, “Los señores son de la república espejo”, “en el más pequeño río no hay vado como la puente”.

En resumen, *La verdad sospechosa*, considerada por la crítica como la mejor comedia elaborada por Alarcón es, al mismo tiempo, la que goza de mayor fama de nuestro dramaturgo. Conjuntamente, la crítica ha mencionado que Alarcón se trata de un dramaturgo moralista lo cual es el resultado de ser un extranjero en España, debido a que nació de padres españoles en Taxco, en la Nueva España, lo que lo hacía criollo; al mismo tiempo, recientes descubrimientos han podido actualizar la biografía de Alarcón: su familia del lado materno tenían ascendencia judeoconversa. Del mismo modo, Alarcón contaba con ciertas peculiaridades físicas, diversos dramaturgos y otros personajes de la época lo describen con doble joroba y de baja estatura. Así pues, Alarcón poseía varios seños particulares en su persona: criollo, ascendencia judeoconversa y malformaciones físicas. Algunos críticos han supuesto que tal concentración de marcos distintivos en él, lo llevó a tener una visión tanto inmersa como extranjera sobre España, de tal manera que lo llevó a exponer un diálogo moral en sus obras.

Las comedias de Alarcón, a diferencia de los demás dramaturgos, de acuerdo con lo que la crítica ha mencionado, no goza de vanguardia dentro de sus obras, pues no va más allá de la fórmula del teatro español, ya que ven a un Alarcón limitado en cuanto al asunto de la polimetría. Otros consideran a Alarcón un dramaturgo despojado de metáforas agudas o sonoridades gongorinas, pues los críticos argumentan que comparando lo mejor de Alarcón con lo mejor de Tirso, Calderón o Lope, el mexicano sale perdiendo.

No obstante, me sumo a la visión de que mirar a Alarcón como un creador de moralejas para su tiempo, es una lectura bastante simple, es necesario ahondar más en la obra de Alarcón.

II. Hacia una definición de la mentira en *La verdad sospechosa*

Lo que ha dicho la crítica sobre la mentira en la comedia ha sido mínimo. Suele pasarse de largo la mentira como un tema ya comprendido y asimilado cuando se lee la comedia. Sin embargo, Gladys Robalino, ha sido la única que ha analizado la mentira más a detalle, y ha concluido que ésta es un componente que confiere identidad; además, la mentira se trata de un mecanismo de defensa.

Antes de pasar al análisis de la mentira en la comedia, conviene recordar su asunto. En el inicio se presenta al personaje don García que regresa a Madrid después de su estancia académica en Salamanca. Al volver conoce a Jacinta, de quien cae enamorado; sin embargo, cuando intenta conocer su nombre, la percepción del cochero hace que crea que se llama Lucrecia. A partir de esa escena el protagonista, confundido, irá creando toda suerte de mentiras para lograr sus propósitos de casarse con Jacinta; no obstante, sin importar lo grave de sus mentiras, ese error del nombre termina por costarle. Al final se casa con Lucrecia y no con Jacinta.

En el presente capítulo expondré de qué manera es definida la mentira en *La verdad sospechosa*; asimismo, expondré los diversos tipos de mentiras que son usados por el personaje galán. Y al finalizar, hablaré de qué manera la sociedad española es expuesta a través de la mentira. De igual modo lo desarrollaré también la siguiente hipótesis: la comedia es una crítica al gobierno y sociedad española a través del uso de la mentira del personaje principal. Donde la mentira, además de forjar una identidad, también le da valor a través de ella misma y representa la insatisfacción del personaje consigo mismo.

Definición de la mentira en *La verdad sospechosa*

Rastrear cómo se ha definido y aplicado la mentira es un trabajo que no solo le pertenece a las materias que desean comprender el modo de actuar de las personas, también es un tema que le pertenece al estudio de la literatura. No obstante, no es mi intención rastrear o dar paso a la historia de la mentira. En todo caso, estoy interesado en la definición de la mentira y los motivos que hacen que sea enunciada. Y es en este punto, donde solo a través de la literatura, debido a su evidente manifestación textual, es posible no solo toparse con personajes que mienten, sino también con las motivaciones que los llevan a mentir. Dichas motivaciones se hacen presentes evidentemente en el lenguaje, y este se encuentra dotado de determinadas cargas ideológicas propias al momento en el que es enunciada la mentira. Más aún, debido a que todo sujeto está limitado por su contexto, lo cual he expuesto en el capítulo anterior, existen determinadas formas de concebir la mentira. Por consiguiente, la mentira en la comedia alarcóniana, y sobre todo en *La verdad sospechosa*, se expresará de acuerdo a las intenciones y aspectos propios del tiempo que le toca vivir a Alarcón.

Para dar paso a definición de la mentira en Alarcón, comenzaré remitiéndome a dos diccionarios. El primer de ellos es el *Diccionario de Autoridades*:

Expresión externa hecha por palabras o acciones, contraria a lo que interiormente se siente. Latín. *Mendacium*. NAVARR. Man. cap. 18. num. 2. Mentíra es obra contraria a la virtud de la verdad, que es una mui honrada de las allegadas a la Justícia. CERVELL. Retr. part. 1. §. 5. La mentíra adornada se equivoca con la verdad desnúda.

Por otro lado, el *Diccionario de la Real Academia Española* (2012) define así la mentira: “Expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se cree o se piensa”.

Las primeras dos definiciones tienen algunos puntos en contacto. En primer lugar, una y otra están de acuerdo en que la mentira es una expresión y, en segundo lugar, ésta forzosamente es contraria a algo. Por otro lado, el *Diccionario de Autoridades* apunta que también la mentira es un acto. Sin embargo, las diferencias saltan a la vista cuando se pretende saber cómo es expresada una mentira, la primera definición asegura que solo se efectúa la mentira en las acciones y en las palabras. La segunda definición solo prefiere aclarar que la mentira es contraria a lo que se piensa, cree o se sabe. Estos tres verbos remiten al interior de la persona, que es en donde entra la intención y la voluntad explícita de engañar. Así que la mentira es comprendida como un acto o expresión exterior que sabe, quien la enuncia, su falsedad, además se realiza con la intención de engañar.

Sin embargo, la comedia irá más allá de esta definición y establecerá lo que implica la mentira para ella misma y para la sociedad que retrató Alarcón en ella:

DON BELTRÁN. Que me diga una verdad

le quiero solo pedir.

[...]

quiero, señor Licenciado,

que me diga claramente,

sin lisonja, lo que siente

(supuesto que le ha criado)

de su modo y condición,

de su trato y ejercicio,

y a qué genero de vicio
muestra más inclinación.

[...]

LETRADO. [...]

Mas una falta no más
Es la que le he conocido,
que por más que le he reñido,
no se ha enmendado jamás.

DON BELTRÁN. ¿Cosa que a su calidad
Será dañosa en Madrid?

LETRADO. Puede ser.

DON BELTRÁN. ¿Cuál es? Decid.

LETRADO. No decir siempre la verdad (1.2.68 -156).

Hasta aquí en la comedia se ha apuntado que la mentira es un vicio, se trata también de una falta perjudicial para Madrid, y por lo tanto, para la sociedad. Además, aclara el letrado que a García, por más que le ha reconvenido sobre su vicio, no ha conseguido enmendarle. “que por más que le he reñido, / no se ha enmendado jamás” (1.2151-152). Por lo tanto, mentir ya es algo frecuente en el hijo; de este modo, lo que al lector se le ha dicho, es que de don García escuchará mentiras todo el tiempo. Por otro lado, el Letrero trata de calmar al preocupado padre diciéndole que solo es un vicio de la edad: “su cordura con la edad, / ese vicio perderá” (1.2.164-165). A lo que responde don Beltrán que sí, pero este diálogo entre

el padre y el profesor no es más que el inicio de la comedia, durante los actos siguientes se presentará la mentira en acción y los motivos por los cuáles es enunciada.

¿El objetivo por conseguir a la amada es lo que detona las mentiras de don García? Si la respuesta fuera afirmativa, es decir, si la mentira es solo un recurso estratégico dentro del cortejo, esta se trataría de una respuesta simple que no dice nada acerca de las motivaciones que orillan al personaje a mentir. Así que en todo momento la mentira no puede ser nada más una estrategia, no es simplemente una contradicción entre lo que se dice y lo exterior. Me parece que Alarcón no es tan ingenuo como para encerrar la mentira en esa definición, por ello se desarrollan los demás actos debido a que la definición planteada por don Beltrán y el letrado es insuficiente. Es necesario explorar la mentira en todas sus acepciones, mismas que no se localizan en un tratado, sino en el actuar de los personajes.

A pesar de que sabemos que don García es un mentiroso recalcitrante, no vemos sus motivaciones hasta que entabla el primer diálogo con Jacinta:

JACINTA. ¡Válgame Dios!

GARCÍA. Esta mano

os servid de que os levante,

si merezco ser Atlante

de un cielo tan soberano.

JACINTA. Atlante debéis de ser,

pues lo llegáis a tocar.

GARCÍA. Una cosa es alcanzar

y otra cosa merecer.

¿Qué victoria es la beldad
alcanzar, por quien me abraso,
si es favor que debo al caso,
y no a vuestra voluntad?

Con mi propia mano así
el cielo; mas ¿qué importó,
si ha sido porque él cayó,
y no porque yo subí?

JACINTA. ¿Para qué fin se procura
merecer?

GARCÍA. Para alcanzar.

JACINTA. Llegar al fin, sin pasar
por los medios, ¿no es ventura?

GARCÍA. Sí.

JACINTA. Pues ¿cómo estáis quejoso
del bien que os ha sucedido,
si el no haberlo merecido
os hace más venturoso?

GARCÍA. Porque, como las acciones
del agravio y el favor
reciben todo el valor
solo de las intenciones,
por la mano que os toqué

no estoy yo favorecido,
si haberlo vos consentido
con esa intención no fue.
Y, así, sentir me dejad
que, cuando tal dicha gano,
venga sin alma la mano
y el favor sin voluntad.

JACINTA. Si la vuestra no sabía,
de que agora me informáis,
injustamente culpáis
los defetos de la mía (1.4.437-477).

Así que, aun cuando Jacinta ya había cedido a don García desde el primer acto, para el galán tal favor alcanzado sin su esfuerzo no es válido. Lo que lo lleva a buscar conseguir lo que ya había obtenido por medio del empleo de la mentira. Lo que en apariencia es una contradicción con el ser, en realidad no lo es, pues Jacinta no es lo que completa el ser de García, esto se expresa en las siguientes palabras que el galán expresa con toda preocupación: “¿*qué importó/* si ha sido porque él cayó, / y no porque yo subí?” (1.4.450 – 452; énfasis mío). Su deseo no está en lo exterior, esto es Jacinta, sino en aquello que completa su interior que es tanto una identidad anhelada como las acciones que confirman esa identidad. Tampoco es importante tocar la mano de la dama para don García, siendo que esta es una señal bastante importante en el resto de las comedias alarconianas, ya que dar la mano implicaba el amor consumado. Pero no solo la pregunta de don García es de identidad, también radica en crearse a uno mismo, pues Jacinta le dice que si alcanzó el

cielo es porque él es atlante, pero García niega eso, para él no hay victoria si uno ya nace con las cualidades necesarias para conseguir lo que se pretende, para él es más importante que lo deseado sea mayor que él mismo. García no es un ser conformado con lo que tiene y con la identidad que tiene. En la tesis de Gladys Robalino insiste que la corte ejerce influencia en el comportamiento de García (48); pero no es así. Cuando García le pregunta a Tristán si es propio de los cortesanos seguir a las damas, Robalino interpreta esto como un intento de García por “acomodarse al dicho ‘a donde fueres haz lo que vieres’” (48). De hecho, ya tiene García todo lo necesario para ejercer su galantería: dinero: “Tristán: Sí, / con la regla que te di, / de que es polo el dinero /. Don García: Oro traigo” (Alarcón 1.3.415-418). Por otro lado, don García es evidentemente noble y único heredero de su padre. Mientras que Robalino ve una construcción de la identidad por medio de la mentira, no observa que la identidad que posee García para pretender a cualquier dama ya la posee. Para la investigadora, como para Jaime Concha y Alison Weber, don García es un “segundón”, un hombre en segundo plano, pero, como se verá más adelante, no es así ya que es el único heredero de don Beltrán. Así pues, la mentira en don García no es únicamente un componente para forjar su identidad y un medio para dar a conocer las acciones que validen y den importancia a esa identidad, también es una muestra de insatisfacción en el mentiroso. Todo aquel que miente está insatisfecho consigo mismo y con lo que tiene.

Relación de la comedia con aspectos judíos en la historia de Jacob

En concordancia con los aspectos judíos, el proceder de don García recuerda el relato bíblico veterotestamentario de Jacob en el libro del Génesis. Sobre este patriarca judío, antes de nacer, Jehová había dicho que sería señor de su hermano mayor Esaú: “Dos

naciones hay en tu seno, y dos pueblos serán divididos desde tus entrañas; un pueblo será más fuerte que el otro pueblo, y el mayor servirá al menor” (Génesis 25:23). Sin embargo, pese a que Jehová ha anticipado y anunciado que Jacob, el menor, será señor del otro, Jacob se encarga de crear una serie de acciones por su cuenta para obtener por él mismo lo que Dios ya le había dado. En primer lugar, compra la primogenitura a su hermano mayor Esaú. Este viene cansado y con hambre de la caza. José, por otro lado, había preparado un guiso rojo con lentejas y se lo ofrece a cambio de su primogenitura: “Y Jacob respondió: Véndeme en este día tu primogenitura. Entonces dijo Esaú: He aquí yo me voy a morir; ¿para qué, pues, me servirá la primogenitura?” (Génesis 25:31-32). El problema con Jacob fue que creía que debía tener el puesto del hermano mayor para acceder a lo que Jehová ya había prometido: “(pues no habían aun nacido, ni habían hecho aún ni bien ni mal, para que el propósito de Dios conforme a la elección permaneciese, no por las obras sino por el que llama), se le dijo: El mayor servirá al menor” (Romanos 9:11-12).

Además, cerca de la muerte del patriarca Isaac, padre de ambos hermanos, este deseaba darle la bendición a su hijo mayor, para ello tiene un plan bastante sencillo: primero envía a Esaú a cazar y que el producto de la caza lo cocine para él: “Toma, pues, ahora tus armas, tu aljaba y tu arco, y sal al campo y tráeme caza; y hazme un guisado como a mí me gusta, y tráemelo, y comeré, para que yo te bendiga antes que muera” (Génesis 27:3-4). Rebeca, esposa de Isaac, que escuchaba en secreto, planea en conjunto con su hijo engañar al anciano y ciego Isaac. Ella manda a Jacob a traer un animal del ganado para que ella lo cocine al gusto de su esposo; además, Jacob se disfraza de Esaú usando pieles para simular la vellosidad de su hermano y se viste con las ropas que usa para oler como él. De esta manera, Jacob confunde a su padre: “Y se acercó Jacob a su padre

Isaac, quien le palpó, y dijo: La voz es la voz de Jacob, pero las manos, las manos de Esaú. Y no le reconoció, porque sus manos eran vellosas como las manos de Esaú; y le bendijo”. Así que Jacob obtiene la bendición de su padre mediante las mentiras que se crean para obtener lo que de otra forma ya le había otorgado Jehová.

La verdad sospechosa y el relato de la vida de Jacob son historias bastante similares:

BELTRÁN: Ya sabe que fue mi intento
que el camino que seguía
de las letras, don García,
fuese su acrecentamiento;
que, para un hijo segundo,
como él era, es cosa cierta
que es ésa la mejor puerta
para las honras del mundo
Pues como Dios se sirvió
de llevarse a don Gabriel,
mi hijo mayor, con que en él
mi mayorazgo quedó,
determiné que, dejada
esa profesión, viniese
a Madrid (1.2.70-83).

Es decir, don García era el hijo menor de don Beltrán mientras que don Gabriel el hijo mayor. No obstante, ha fallecido ya don Gabriel. Así que ahora don García es el heredero y es noble. Ya no buscará su manutención de propia mano, pues para ello estaba estudiando, sino que ahora la riqueza del padre será para él y, además, tiene un puesto asegurado en la corte. Frente a esto Robalino asegura que don García es un personaje que debido a la separación que sufrió del núcleo familiar ha desarrollado “sentimientos de rechazo, marginalización y, especialmente, de no-pertenencia” (28). Sin embargo, en la comedia aparece el siguiente

DON BELTRÁN: ¿Sois caballero, García?

GARCÍA: Téngome por hijo vuestro.

DON BELTRÁN: Y basta ser hijo mío

para ser vos caballero?

GARCÍA: Yo pienso, señor, que sí.

[...] Que las hazañas

den nobleza, no lo niego;

mas no neguéis que sin ellas

también la da el nacimiento (2.9.1396 – 1416).

Don García está perfectamente seguro de su identidad. Don García no presenta esos sentimientos de los que habla Robalino, pues es evidente que conoce sobre la muerte de su hermano. Sin embargo, como he dicho anteriormente, eso no lo satisface, por lo que tiene que buscar una forma de hacer valer su identidad, que no es lo mismo que reconocer que se tiene una determinada identidad.

Una similitud más entre el texto bíblico y la comedia es que tanto García como Jacob no obtienen a la mujer amada. Aunque valga la aclaración que en el relato bíblico ocurre una poligamia, pues Jacob trabaja para Labán por siete años para obtener a Raquel, pero a pesar de eso su tío no está de acuerdo con dar primero a su hija menor, así que en la noche hace que Lea entre a la carpa de Jacob y no Raquel. En comparación con don García, éste tramó y creó varias mentiras que tenían como objetivo lograr la mano de Jacinta y termina casándose con Lucrecia. Es decir, ambos se empeñan por conseguir a la mujer, pero ambos no encuentran la fortuna. No obstante, el trabajo de ambos es bien diferente, mientras que Jacob trabaja, García miente.

Por lo tanto, Alarcón hace surgir la mentira no solo como un medio para obtener un fin, sino para que la persona que alcanza ese fin también reciba valía mediante sus esfuerzos, que en este caso son las mentiras. Con esto se comprueba que la mentira está hecha para validar la identidad. Pues, ¿cuánto vale una persona si recibe algo que desea al no haber hecho nada por ello? Por supuesto esto es un rasgo totalmente judío y no cristiano. Hay que recordar que en el cristianismo, más en el protestante que en el católico, la salvación es por gracia. Mientras que en el judaísmo, debido al rechazo de Jesucristo como Mesías, quien había sustituido al pecador no solo en la cruz sino en el cumplimiento de la ley, la salvación es por obras, es decir, se alcanza cumpliendo la ley de Moisés. El Apóstol Pablo escribe a judíos al respecto: “Pero ahora estamos libres de la ley, por haber muerto para aquella en que estábamos sujetos, de modo que sirvamos bajo el régimen nuevo del Espíritu y no bajo el régimen viejo de la letra” (Romanos 7:6). Así pues, Alarcón muestra la esclavitud del hombre por darse sentido, cualquiera que sea el medio. El hombre no da validez a su identidad si no lucha por lo que se desea. Donde los logros preceden a la

aprobación y el cumplimiento de los objetivos a la aceptación. Es una actitud esclavizante porque el hombre está atado a las normas que la sociedad y él mismo se dicta. Aunque en el caso de García, el juicio que lo señala no es principalmente el de la sociedad, pues ese ya lo ha cumplido (nombre, dinero, nobleza, empleo), sino el que él mismo se crea. El hombre tiene que aparentar para lograr sus objetivos, para protegerse, para darse valía. El hombre tiene miedo al vacío, a lo que ya es, lo que ya se posee se convierte en vacío. García no es un personaje que deseé que su vida valga nada.

Aún más, la comedia de Alarcón no tiene un final feliz, pues el punto de vista del cochero hace que no importe lo que haga García, ya la conclusión está dada desde el primer acto, así que el público que la lee o mira por segunda vez solo mira a un galán intentando vanamente. Del mismo modo, la decisión de Jehová era irrevocable sin importar lo que Jacob hiciera. Don García no es castigado por el dramaturgo como algunos críticos han leído, sino que las condiciones sociales que hay en torno no dejarán que el hombre se mueva libremente, pues está condicionado por lo que lo rodea. Otro aspecto revelador es que por más agudo e ingenioso que sea el noble, el poderoso, o bien, por extensión, cualquier persona, siempre las condiciones externas a él le impedirán llevar a cabo sus intenciones. Así que el hombre no solo es un esclavo de su búsqueda de valía, también del medio que lo rodea. Y en medio de este contexto, las palabras no solo serán un reflejo de la época, sino que éstas formarán la ideología conforme a las necesidades del hombre. Don García necesita valía, significado e identidad, así que usará las palabras para crearse a sí mismo, para autoformarse y moldearse. La sociedad que forma Alarcón en la comedia no es nada agradable, pues pinta a una sociedad urgente por una identidad de manera individual,

no una búsqueda por una identidad nacional. En lo subsecuente seguiré hablando de esto, por lo pronto, continuaré con el tipo de mentiras que hace don García.

Los tipos de mentira en *La verdad sospechosa*

Don García miente sobre al menos cinco temas: las costumbres, el tiempo, la nacionalidad, la valentía y la familia. El ejemplo de la primera es cuando don Juan, otro galán que busca cortejar a Jacinta, se pone celoso sobre la fiesta que supuestamente realizó don García donde aparentemente asistió la dama, y el galán principal comienza a describir la supuesta celebración:

GARCÍA: Entre las opacas sombras
y opacidades espesas
que el soto formaba de olmos
y la noche de tinieblas,
se ocultaba una cuadrada,
limpia y olorosa mesa,
a lo italiano curiosa,
a lo español opulenta.
En mil figuras prensados
mantel y servilletas,
solo envidiaron las almas
a las aves y a las fieras.
Cuatro aparadores puestos
en cuadra correspondencia,

la plata blanca y dorada,
vidrios y barros ostentan, etc. (1.7.665-680).

Si hay que aparentar, lo mejor es con el fingimiento de las costumbres, en este caso con la fiesta, pero no solo el realizarla, sino el ornamentarla de cosas que causen envidia para demostrar y disimular la identidad que se quiere crear. Una fiesta vistosa es considerada como el recurso para demostrar la cantidad de bienes que se poseen, pues habla de una economía estable y termina por ser un medio para obtener a la dama. Los judeoconvertos, por ejemplo, en su afán por encubrirse con la sociedad llegaban a esos extremos, se fingían amantes de lo que la sociedad amaba en materia religiosa o social, pero dentro de la casa se llevaban a cabo los ritos judaicos. No hay que olvidar que durante el siglo XVII y los anteriores había una gran preocupación por aparentar. Así que para Alarcón las costumbres son engañosas, quien las practica no necesariamente las hace de buena fe, sino que dentro de ellas se buscan un fin: forjar o prevalecer en secreto una identidad.

Ahora bien, sobre esta escena, Jiménez Rueda, siguiendo un texto de Ángel Valbuena, menciona que es un claro ejemplo “no subrayado lo suficientemente, de construcción ordenada y decorosa”. (229). Y es que en la numeración de los objetos mencionado sobresale el número cuatro y múltiplos a él. Pues la mesa es cuadrada, hay cuatro aparadores colocados en cuadro correspondencia, cuatro coros sentados en cuatro tiendas, suenan cuatro voces, treinta y dos platos de cena (4 x 8). De hecho, está dispuesto en romance octosílabo (4 + 4). El número cuatro siempre ha representado la plenitud, en la cultura hebrea para el nombre de Dios se usa el Tetragámaton que consiste de cuatro letras: YHVH. Por otro lado, este número recuerda la composición de los más importantes

artefactos y lugares judíos como el Edén, situado entre cuatro ríos; el arca del testimonio que tenía “cuatro anillos de oro” (Éxodo 25:12); el tabernáculo que tenía una cortina de longitud “veintiocho [4 x 7] codos, y la anchura de la misma cortina de cuatro codos, todas las cortinas tendrán una misma medida” (Éxodo 26:2), además en él también se dispuso una cortina de treinta y dos codos (Éxodo 26:8); asimismo, el candelero de oro en su parte central tiene “cuatro copas en forma de flor” (Éxodo 25:34). Es interesante el uso del dramaturgo sobre el número cuatro, pues es número que en el Antiguo Testamento aparece 226 ocasiones con sus variantes. Alarcón lo emplea justamente para que García mienta sobre austeridad o plenitud. La respuesta de don Juan lo confirma: “¡Por Dios, que la habéis pintado / de colores tan perfectas,...!” (1.7.749-750) y “que fue el festín, / más célebre que pudiera / hacer Alejandro Magno” (1.7.761-763). Ahora bien, como he dicho anteriormente que la mentira tiene la intención de darle valía, ello aparece en esta comedia. Cuando Tristán le pide a su amo que explique a qué vino esta mentira, don García explica que desea hacer de los otros ruines o ignorantes. Si se admiran son ignorantes, si hay envidia tienen bajeza.

Los siguientes tipos de mentiras son la del tiempo y la de la nacionalidad, ambas se localizan cuando don García le miente a Jacinta al decirle que está enamorado de ella desde hace más de un año y que es indiano:

GARCÍA: ¿Qué hasta aquí de mi afición
nunca tuvisteis indicio?

JACINTA: ¿Cómo, si jamás os vi?

GARCÍA: ¿Tampoco ha valido, ¡ay Dios!,
más de un año que por vos

he andado fuera de mí?

TRISTÁN: (*Aparte*)Un año, y ayer llegó
a la corte?

JACINTA: ¡Bueno a fe!

¿Más de un año? Juraré
que no os vi en mi vida yo.

GARCÍA: Cuando del indiano suelo
por mi dicha llegué aquí,
la primer cosa que vi
fue la gloria de ese cielo.

Y aunque os entregué al momento
el alma, habéislo ignorado
porque ocasión me ha faltado
de deciros lo que siento.

JACINTA: ¿Sois indiano?

GARCÍA: Y tales son
mis riquezas, pues os vi,
que al minado Potosí
le quito la presunción (1.4.479-500).

Aquí es notoria la manera en la que Alarcón critica a la sociedad de su tiempo, pues así como los judeoconversos atestiguaban que eran católicos viejos, el dramaturgo hace ver a un galán enamorado de mucho tiempo atrás cuando en realidad no lleva más que un día viviendo en Madrid, el mismo Alarcón, por ejemplo, fingía su verdadera edad; por otro

lado, durante las diversas persecuciones en contra de los judíos, sobre todo en contra de los portugueses, se creó un ambiente donde la nacionalidad había que aparentarla. En el caso de la comedia es para conseguir el amor de la dama. García miente también sobre su nacionalidad y se hace pasar por indiano y así lograr verse más exótico. Este exotismo se nota decididamente cuando Tristán le pregunta el motivo de fingirse “perulero”. García responde que “los forasteros / tienen más dicha con ellas, / y más si son de las Indias, / información de riqueza” (1.8.816-819).

Por otro lado, está el asunto de la valentía. Don García es retado a duelo por don Juan, pero tal acto no se lleva a cabo; no obstante, el galán le miente a Tristán:

GARCÍA. Saqué
un revés con tal pujanza,
(...);
que abriéndole en la cabeza
un palmo de cuchillada,
vino sin sentido al suelo,
y aun sospecho que sin alma.
Dejéle así y con secreto
me vine (3.7.2762-2771).

Inmediatamente en la siguiente escena don Juan viene a ellos, ante el asombro de Tristán que lo creía muerto, García responde que hay veces que la sanación es rápida. ¿Qué lleva a mentir sobre ello? De hecho, excepto por el honor, es la única justificación que puede tener don García para mentir la muerte de una persona.

No obstante, lo que sigue una vez que Tristán ha descubierto que su amo le ha mentado es interesante, dice don García: “Ensalmo sé yo, / con que un hombre en Salamanca, / a quien cortaron a cercén / ... / volviéndosela a pegar”. (3.8.2790-2794). Salta a la vista el uso tanto de la religión como de la magia, un “ensalmo” era, de acuerdo al *Diccionario de Autoridades*, una forma de curar con oraciones, reciben este nombre porque los curanderos usaban algunos versos de los Salmos con fin de hacer sus sortilegios. Unos versos más adelante Tristán le pide a don García que le enseñe el ensalmo, pero contesta el galán: “Está en dicciones hebraicas, / y si no sabes la lengua / no has de saber pronunciarlas.” (3.8.2804-2806). De esta manera, se trata de un personaje que no únicamente miente, también sabe hablar hebreo. Este rasgo, para un contexto con la Inquisición operando, es peligroso, pues cualquier tipo de información era susceptible de anunciarse al Santo Oficio.

El último tipo de mentira es de tipo familiar, don García le miente a su propio padre diciéndole que no puede casarse porque ya lo está en Salamanca, además ya tiene un hijo. El padre, por supuesto, le cree todo al hijo a pesar de que conoce que es un mentiroso y a pesar de que lo acaba de amonestar porque ha descubierto que es un mentiroso. Eso es un error de García, pues su padre quería unirlo con Jacinta. Dentro del contexto español la mentira y la falsedad dentro de las familias era cosa corriente, por ejemplo, si un judeoconverso era enviado a juicio, no solo mentía el acusado para defenderse, sino toda su familia con él. De tal manera que las familias vivían en mentira a fin de mantener una posición. Y esta característica está revelada a todas luces en don Beltrán, pues supone que la mejor forma de que su hijo deje la mentira es casándolo, que el matrimonio evitará que se haga fama de sus mentiras y que describa de diferente manera a su hijo. Esto es

interesante porque permite conjeturar que es necesario simular una forma de ser para evitar que la verdadera identidad se revele y, la que ha sido simulada, termine por instaurarse como la auténtica condición del hombre.

Volveré más al respecto en el siguiente apartado donde trataré de las implicaciones sociales de la mentira a través del contraste social en la comedia, lo cual expone la crítica que estaba haciendo Alarcón por medio de su comedia.

La comprensión de la mentira bajo el contraste social en *La verdad sospechosa*

Una parte del sector de la crítica más reciente sobre Alarcón ha negado que el dramaturgo solo tuviera finalidades morales. Un ejemplo de ello, y que servirá aquí para continuar hablando sobre la mentira vista desde las clases sociales en la comedia, es traer a colación una reflexión al respecto del prólogo a la primera parte de sus comedias, el cual traté escasamente en el primer capítulo; aquí el texto:

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas comedias; trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden solo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar. (Alarcón, I 60)

¿Las comedias miran con desprecio al público? No me parece que un escritor al que le preocupe la moral y promover los valores éticos pueda ser capaz de arremeter así contra el público. Estas palabras de Alarcón no admiten ser tomadas a la ligera. Algunos han leído

que este prólogo deja entrever una venganza al público que tanto lo vituperó por su condición física, como si Alarcón se tratara de un dramaturgo resentido y nada más. Tal lectura limita la visión sobre las obras de Alarcón. El dramaturgo no escribe para purgar sus fantasmas y sus miedos, como si la literatura fuera el medio idóneo para el descanso de un alma atribulada. La literatura de Alarcón va más lejos. Si la literatura se tratara de semejante pretexto encontraríamos un repertorio vastísimo en el dramaturgo debido a sus características biográficas, cosa que no existe pues apenas son más de veinte comedias. Las obras de Alarcón necesariamente se escriben desde una óptica peculiar como las que ningún otro dramaturgo posee, conviene recordar que fue al mismo tiempo extranjero y natural de España. No hay que olvidar que era proveniente de judeoconvertos, lo que lo hacía susceptible a un juicio frente a la Inquisición; también era un criollo en Nueva España, es decir un individuo con menos oportunidades laborales que las personas que venían directamente desde España y, por último, su figura contrahecha le dificultó conseguir altos puestos, pues se consideró que su imagen no era adecuada para obtener puestos de alto crédito. Al ser esta la condición del dramaturgo, su visión sobre la vida de España alcanzará otros matices, pues su mirada la hará desde afuera y desde adentro. Desde afuera porque su cosmovisión (semita, criolla y deforme) le permitirá situarse desde diversas perspectivas y desde adentro porque vive y se formó en todo lo que conforma España.

Hasta aquí he apuntado cómo es definida la mentira y sus tipos, entonces, para poder hablar sobre cómo comprender la mentira bajo el contraste social, será necesario que hable sobre un rasgo distintivo en Alarcón que ha notado la crítica: el criado o el gracioso. A diferencia de los demás graciosos en el teatro español del siglo XVII, en este dramaturgo,

no es un bebedor de vino, o alguien que busca fáciles enamoramientos con las criadas, ni tampoco un glotón. El gracioso es un hombre que sabe ser consejero y amigo:

DON BELTRÁN: Dueño tienes

Nuevo ya de quien cuidar.

Sirve, desde hoy a García;

que tú eres diestro en la corte

y él bisoño.

TRISTÁN: En lo que importe

yo le serviré de guía.

DON BELTRÁN: No es criado el que te doy,

más consejero y amigo (1.1.11-18).

A lo largo de toda la comedia esto va a prevalecer, los actos cómicos no vendrán propiamente de Tristán, sino de don García, quien es “bisoño”, que de acuerdo al *Diccionario de Autoridades* significa “nuevo en cualquier arte u oficio que empieza a aprender”. Esto es interesante, pues aunque don García irá a la corte a desempeñarse y venga de regreso de estudiar en Salamanca, es el criado el que conoce mejor la corte y quien lo instruirá. Esto es diferente en relación con las comedias de otros dramaturgos, donde generalmente el gracioso funciona a la manera del coro griego. Es difícil, y hasta forzado en algunos casos, encontrar tal valoración de este tipo personaje en las comedias alarconianas. Así que Alarcón hace que la voz del gracioso esté conformada con comentarios agudos, nótese el discurso de Tristán cuando García le pregunta sobre las mujeres de Madrid:

Pues en lugar entras hoy
donde amor no vive ocioso.
Resplandecen damas bellas
en el cortesano suelo
de la suerte que en el cielo
brillan lucientes estrellas.
En el vicio y la virtud
y el estado hay diferencia,
como es varia su influencia,
resplandor y magnitud (1.3.291-300).

Y así lo instruye sobre el amor cuando don García está enamorado de Jacinta:

Hasta que sepas
extensamente su estado,
no te entregues tan de veras;
que suele dar quien se arroja
creyendo las apariencias,
en un pantano cubierto
de verde, engañosa yerba (1.8.798-784).

De esta manera, mientras el galán se muestra arrebatado, indocto y amador de vicios, como la mentira, el criado es su opuesto, es una ayuda y se muestra más sabio que su amo. Alarcón pone la sabiduría en el criado, en un personaje que socialmente ocupaba un nivel inferior. ¿Alarcón le pide algo a la sociedad de su tiempo? Probablemente sí, al

parecer Alarcón sabe que hay voces que llevan la estelaridad en la sociedad, que hay opiniones que son más respetadas si proviene de quien goce de una posición social más alta; pero no por ello las demás deben quedar relegadas a una posición donde sean completamente ignoradas. Pues Alarcón nota en ellas su importancia, de hecho, el cochero, es un personaje fundamental para el desarrollo de la trama, pues su percepción le cuesta la fortuna a don García como ya he mencionado. El cochero, aunque no habla en la comedia, es citado por Tristán: “Doña Lucrecia de Luna se llama la más hermosa, que es mi dueño; y la otra dama sé dónde la casa tiene; mas no sé cómo se llama” (1.4.551-556). De esta manera, Alarcón hace de las voces de los personajes con inferioridad social sumamente importantes.

Sin embargo, cabe hacer aquí otra pregunta ¿cómo hablan los que forman parte de una clase social más alta? ¿Y quiénes son las figuras en el teatro alarconiano que socialmente pertenecen a una clase social superior? Desde el punto de vista de la comedia encontramos que don García es el personaje central, pero también las figuras como el padre son las voces de la autoridad, las que marcan por dónde hay que ir. Es peculiar el padre de García, quisiera recordar aquí un monólogo del primer acto de este personaje:

DON BELTRÁN: Casi me mueve a reír
ver cuán ignorante está la corte. Luego, ¿acá
no hay quién le enseñe a mentir?
En la corte, aunque haya sido
un extremo don García,
hay quien le dé cada día
mil mentiras de partido

en un puesto levantado,
en cosa en que al engañado
la hacienda u honor le va,
no es mayor inconveniente
quien por espejo está puesto
al reino? Dejemos esto,
que me voy a maldiciente.
Como el toro, a quien tiró
la vara una diestra mano,
arremete al más cercano
sin mirar a quien le hirió,
así yo, con el dolor
que esta nueva me ha causado,
en quien primer he encontrado
ejecuté mi furor (1.2.181-204).

Esto lo dice don Beltrán cuando se entera de parte del instructor de García en la Universidad que su hijo es un mentiroso. El monólogo comienza con un ataque franco a la corte en Madrid, en donde la mentira abunda y en donde es posible encontrar a mayores mentirosos que su hijo. Por consiguiente, la corte no es un lugar de justicia, no es un órgano que se preocupe por el bienestar social, es, muy al contrario, el lugar más injusto. Y García no aprenderá nada ahí para bien, de hecho encontrará a gente más mentirosa que él, García no tiene que aprender los modales de la corte, porque ya los practica. Los hombres que profesan las leyes, son los que más las infringen, los que más se ponen por encima de la

ley, rasgo que también está localizado en otra comedia del mismo autor: *El dueño de las estrellas*. Pero solo decir eso no es motivo de ningún asombro, en cualquier época siempre existirán ciudadanos inconformes con sus reglamentos y sobre quienes los ejecutan o los dictaminan. La parte sobresaliente es “Dejemos esto que me voy de maldiciente” (1.2.195-196), en ella el padre se arrepiente de lo que ha dicho y a continuación menciona que ha arremetido contra quien más pronto encontró: la corte. El gobierno, a todas luces, es el primer ejemplo de hipocresía en el que la sociedad española piensa; no obstante, la crítica de Alarcón va contra todos aquellos que, aun conociendo los excesos de la corte, se callaban, se arrepentían de sus palabras y preferían evitar el diálogo. Ante todo la comedia es diálogo y Alarcón usará este recurso para hablar no solo en contra del mal gobierno, sino de la actitud pasiva que están teniendo los pobladores con su gobierno, donde es necesaria una reforma.

Sin embargo, este discurso político no se refleja únicamente con el criado y la conversación entre el padre y el letrado. Dentro de la comedia uno de los momentos más importantes es la conversación de la escena novena del acto segundo:

GARCÍA: Ya que convida, señor,
de Atocha la soledad,
declara tu voluntad.

DON BELTRÁN: Mi pena, diréis mejor.

¿Sois caballero, García?

GARCÍA: Téngome por hijo vuestro.

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

GARCÍA: Yo pienso, señor, que sí.

DON BELTRÁN: ¡Qué engañado pensamiento!

Solo consiste en obrar

como caballero el serlo.

¿Quién dio principio a las casas

nobles? Los ilustres hechos

de sus primeros autores.

Sin mirar su nacimientos,

hazañas de hombres humildes

honraron sus herederos.

Luego en obrar mal o bien

está el ser malo o ser bueno.

¿Es así?

GARCÍA: Que las hazañas

den nobleza, no lo niego;

mas no neguéis que sin ellas

también la da el nacimiento.

DON BELTRÁN: Pues si honor puede ganar

quien nació sin él, ¿no es cierto

que, por el contrario, puede,

quien con él nació, perderlo?

GARCÍA: Es verdad.

DON BELTRÁN: Luego si vos

obráis afrentosos hechos,
aunque seáis hijo mío,
dejáis de ser caballero;
[...].

Y agora, porque entendáis
que en vuestro bien me desvelo,
sabed que os tengo, García,
tratado un gran casamieno.

García: (Aparte) ¡Ay, mi Lucrecia!

Don Beltrán: Jamás
pusieron, hijo, los cielos
tantas, tan divinas partes
en un humano sujeto,
como en Jacinta, la hija
de don Fernando Pacheco,
de quien mi vejez pretende
tener regalados nietos.

García: (Aparte) ¡Ay, Lucrecia! Si es posible,
tú sola has de ser mi dueño.

Don Beltrán: ¿Qué es esto? ¿No respondéis?

García: (Aparte) ¡Tuyo he de ser, vive el cielo!

Don Beltrán: ¿Qué os entristecéis? ¡Hablad!

No me tengáis más suspenso.

García: Entristézcome porque es
imposible obedeceros.

Don Beltrán: ¿Por qué?

García: Porque soy casado.

Don Beltrán: ¡Casado! ¡Cielos! ¿Qué es esto?

¿Cómo, sin saberlo yo?

GARCÍA: Fue fuerza, y está secreto.

(2.9.1392 – 1515)

Más allá de lo que hace que un hombre sea un caballero, este cruce de palabras está reflejando a la sociedad española. De hecho, más que diálogo, se trata de un interrogatorio, los cuales eran muy frecuentes entre el Santo Oficio y los acusados de judíos. Como lo he dicho con anterioridad en el primer capítulo, el contexto obliga a personas a responder de una determinada manera y, en este interrogatorio entre padre e hijo, el lector o espectador, sabe muy bien que la intención de don Beltrán no es meramente saber si su hijo es un digno caballero, sino si miente. Así que don Beltrán inicia un interrogatorio con sus intenciones encubiertas. En los juicios llevados a cabo por los inquisidores, estos sabían que los reos podían decir que eran cristianos viejos, pero su interrogatorio estaba construido para enterarse si judaizaban: “[Los inquisidores] recurren a dobles juegos y utilizan estrategias de ocultamiento para averiguar la verdad del otro; mediante espías y soplones que escuchan detrás de los muros de las celdas de los prisioneros, averiguaban el discurso encubierto” (Hamui 14). Todas estas aportaciones por Hamui son relevantes en la comedia porque cada parte de ellas está presente en este interrogatorio.

En primer lugar, así como los reos buscaban quedar bien con el otro, don García buscó complacer a su padre diciéndole que se encuentra casado, esto, en el diálogo restante y en el acto siguiente, pondrá muy feliz a don Beltrán y lo lleva a retirar la creencia de que su hijo es un mentiroso, nótese el uso de la palabra *caso* y *culpo* como referencia a un juicio: “Las circunstancias del caso / son tales, que se conoce / que la fuerza de la suerte / te destinó esa consorte; / y así, no te culpo en más / que en callármelo” (2.9.1712-1717). Pero antes de que ello ocurra, don García responde de acuerdo a las circunstancias de la época, es decir, es innegable que alguien es considerado de la realeza si es nacido de reyes, por lo tanto, don García responde que es caballero aquel que tiene como padres a caballeros; sin embargo, esta respuesta la usará don Beltrán para definir lo que es realmente un caballero y culpar a su hijo de mentiroso. Hay que recordar que muchas ocasiones ni siquiera el ser cristiano viejo era argumento suficiente para defenderse, lo mismo ocurre aquí, pues no importa el abolengo. Debido a ello, el galán pasa a la mentira. Esta manera es igual como los reos de los juicios inquisitoriales actuaban, pues los reos duplicaban el discurso de sus jueces para defenderse, por lo tanto, la mentira era necesaria y obligada. Dice Hamui: “La palabra del sentenciado está manipulada por la conciencia dominante, es una calca mal hecha de los jueces ... Así el hombre se aliena de sí mismo produciendo a un ser inestable e incompleto” (27). Así, don García miente porque es un ser insatisfecho de sí mismo y en busca de una identidad que haga valer, y en el interrogatorio con su padre, solo mirarse a sí mismo con los ojos de su padre le traerá la salvación.

En segundo lugar, don García, como reo, no tarda en hacer enunciados que encubran la verdad. Cuando por fin es acusado de mentiroso, pasa a crear otra mentira para negar ese juicio. Es decir, don García transforma los hechos mediante las palabras. Del

mismo modo, el galán calla cuando se entera de las pretensiones de su padre por casarlo; esto no era ajeno en los juicios inquisitoriales donde el Santo Oficio planeaba convertir a los infieles al catolicismo o mandarlos al castigo o muerte. Frente a ello, el acusado de don García calla para evitar exponerse y su padre le increpa en dos ocasiones por su silencio.

En tercer lugar, otra semejanza se presenta con los recursos del padre, así como el Santo Oficio usaba a espías, don Beltrán tiene a sus soplones en el letrado y Tristán, ya que ambos en la comedia le informan sobre el afán mentiroso de su hijo. Esto es interesante, pues el mentor y el amigo de García no son en realidad sus aliados. Esta era la manera de actuar del inquisidor que preguntaba a personas cercanas al acusado para descubrir si realizaba o enseñaba prácticas judaizantes. Por otro lado, las voces de Tristán y el letrado están subordinadas a ser voces solo escuchadas en la íntima amistad con su señor, son voces que no sobresalen, pero que tienen una notoria importancia en las decisiones de los altos señores. De esta manera, sin importar lo que hagan estos dos personajes, viven en una esclavitud de la que nunca podrán apartarse.

De tal manera que así como los criptojudíos, o a las personas que sin serlo eran acusadas de judaizantes, eran orillados a formar una identidad, donde es evidente que su primer recurso es la mentira. Por lo tanto, la sociedad española estaba encerrada en la esclavitud de las mentiras que son consecuencia de la misma ideología que ha formado la población, que en este caso es el desprestigio y rechazo de los judíos. En conclusión, solo hay una ideología vestida de verdad que todos deben calcar, imitar o imponer; una verdad a la que es muy difícil criticar por temor a irse de maldiciente. Es una verdad que es emitida por una corte mentirosa mediante padres, jueces o nobles mentirosos, y estos son ayudados por criados cuya única labor es solo ayudar a tratar de justificar esta verdad. Es una verdad

que tiene que ser creída por todos y aplicada en todas sus variantes. Es una verdad que detona la profunda necesidad de una identidad que valga, que orilla a la sociedad a la insatisfacción consigo misma, a desconfiar de ella misma. ¿Cómo controlar a una sociedad? Ponerla en contra de sí misma a través del discurso ideológico que imponer, por lo menos en aquél siglo, el desprestigio a otras religiones. Muchas veces se ha comentado que las comedias del teatro áureo eran el despliegue de aquella ideología. Pero mirando más de cerca *La verdad sospechosa*, se constata que era una crítica al gobierno y a la sociedad. Pero es una crítica que se esconde bajo un galán con un vicio. Un galán que está representado a la nobleza de la corte, la que toma las decisiones. Es, pues, una comedia que muestra la verdad de la realidad española, una verdad de la que la sociedad no se atreve a hablar, por temor a levantar sospechas.

III. *La verdad sospechosa* desde el contexto de la mentira en las comedias alarconianas

La gran falta de don García en *La verdad sospechosa* es, en palabras del letrado, “no decir siempre la verdad” (1.2.157). Por lo menos en esa comedia la palabra *mentira* se usa unas quince veces en toda la comedia, las palabras que tienen que ver con *engaño* son catorce, mientras que la palabra *falsedad* se emplea tres veces. Alarcón, como se verá en las siguientes páginas, tenía bastante afición al empleo de la mentira o el engaño en sus comedias. Empiezo refiriéndome a ello porque los personajes no suelen usar la palabra *mentira* o *engaño* salvo contadas ocasiones; no obstante, el lector de las comedias puede ver que es una acción a la que recurren frecuentemente los personajes y de formas variadas. He preferido, para efectos del presente capítulo, mayormente el uso de la palabra *mentira* como ya he venido utilizándola desde el capítulo anterior.

El objetivo que me planteo para este apartado es ejemplificar todas las formas en que Alarcón empleó la mentira en sus comedias así como aquello que impulsaba a los personajes a emplearlas y por qué lo hacen, al mismo tiempo, para cada comedia presentaré su argumento. Al fin de ello hablaré de la mentira en *La verdad sospechosa* con base en los resultados obtenidos.

El orden que he usado para presentar cada comedia está basado en la cronología que supone Agustín Millares Carlo fundamentada en las comparaciones que hizo de las distintas investigaciones de diversos estudiosos de Alarcón. Es mi deseo que no se entienda que el orden que presento es estrictamente cronológico, como ha señalado la crítica alarconiana es imposible datar cuándo fueron escritas, varias de ellas pudieron haber sido escritas en un

mismo año, para otras se les da diversos años como margen para su elaboración. No me adentraré en este análisis por no ser el objeto de estudio de esta investigación.

El desdichado en fingir

Esta comedia da inicio con Arsenia y Arseno estando enamorados, no se han casado porque han considerado inconveniente que el Príncipe también pretenda a Arsenia. Ella tiene la idea de que Arseno simule ser Arnesto, el hermano de ella que no ve desde su infancia. Persio estaba husmeando por la casa de Arsenia y decide adelantarse a Arseno tomando y cambiando el papel que le iba a dar Arsenia a Arseno. En la carta que le tocó a Arseno trae escrito cómo Celia le engañó con Persio. Cuando por fin llega Arseno, para hacerse pasar por Arnesto, se encuentra con que ya otro lo ha reemplazado. El Príncipe, al enterarse del caso, manda al manicomio a Arseno.

En el hospital de locos Arseno es visitado por Arsenia y luego por Celia, ambas se llenan de celos y prometen no volver a verlo jamás. Persio se declara a Arsenia, pero ella, asustada porque se trata de su hermano le dice que no, también llega a saber que se trata de un impostor, así que comienza a pedir ayuda, desafortunadamente el criado de Persio convence al padre que solo fue un juego de hermanos. Por su parte, Persio convence al padre que debe casar a su hija con un tal Persio.

El Príncipe está enojado porque Arnesto impide que alguien se acerque a Arsenia, así que manda a matarlo, pero sus hombres se equivocan y terminan hiriendo a Arseno. Celia se encuentra con Persio y le exige que cumpla la promesa que le hizo de matrimonio. Tristán, por error, revela a Justino que Persio ha estado fingiendo ser su hijo, a esto piensa Justino que su verdadero hijo es el que está en el hospital de locos, y consigue liberarlo. No obstante, llega un anuncio diciendo que Arnesto mató en duelo al hermano de su novia

(sobrina de un cardenal), así que Arseno vuelve a prisión. Sin embargo, solo conseguirá su libertad si Justino aprueba que Arnesto debe casarse con la hija del cardenal. Llega el verdadero Arnesto y todos los enredos se solucionan en la corte. Al final Persio se casa con Celia, Arseno con Arsenia y Arnesto con la sobrina del cardenal.

En esta comedia hay numerosos diálogos que apuntan al uso de la mentira como medio para alcanzar un objetivo. Al inicio de la comedia, como ya se ha dicho, los dos amantes Ardenia y Arseno desean casarse siempre y cuando el Príncipe no siga pretendiéndola, para ello Ardenia tiene rápidamente la idea de hacer pasar por su hermano perdido a Arseno. Es importante notar que la mentira es producida para protegerse y obtener su fin: “Con este enredo / pienso, Inés, que guardar puedo / del Príncipe la honra mía, / y asegurar mi bien” (1.3178-181). Ella no está satisfecha con solo contarle el plan a Arseno, sino que escribe el plan para que Arseno no lo olvide y se lo arroja, mismo que él no atrapa. Y aquí una mentira le sigue a la otra, pues Arseno no desea que descubran que anda merodeando por la ventana de Arsenia, por lo que al notar la presencia de Persio se escusa mintiendo que se le ha perdido un papel, Persio, quien ha visto las acciones, le vuelve a mentir para poder intercambiar el papel. De tal manera que esta serie de engaños desencadenan toda la comedia. No obstante, cuando más se miente es en el primer acto de la comedia, los siguientes dos actos traerán los resultados de ellas, sin embargo, en el último acto solo ocurren breves engaños para mantener el enredo de la comedia y son el último intento de los protagonistas para que su plan funcione.

Otro aspecto más que hay que señalar en la comedia es el ahínco con que los personajes mienten. Persio le comunica el plan a su criado y le dice que tiene que estudiar detenidamente el plan y que esa noche no dormirán para poder ejercerlo exitosamente. El

público se entera que con esta oportunidad, es la tercera vez que Persio finge su nombre. Por otro lado, Persio está muy contento porque él es el indicado para fingir ser Arnesto, ya que tiene poco tiempo de haber llegado y no es de todos conocido: “Yo, ¿no soy recién venido / a esta corte? Pues dí, ¿quién / fingir puede esto más bien, / o ser menos conocido?” (1.7.305 – 308). Esta característica se repetirá en *La verdad sospechosa* puesto que también don García aprovecha que es recién llegado a la corte para poder planificar sus mentiras.

Del mismo modo, la mentira también va acompañada de indumentaria. Cuando Arseno y su criado están planeando la mentira, el primero lo manda a que consiga mulas y maletas para poder fabricar el engaño. En *La verdad* Alarcón usará una vez más esta característica cuando se da la descripción de los objetos que estuvieron presentes en la fiesta de junto al río.

En el capítulo anterior expuse de qué manera el protagonista busca forjar su identidad deseado por medio de la mentira. Esto ocurre de forma similar en esta comedia, en ella es forzoso que Persio deje de ser quien es para alcanzar lo que pretende, no obstante, en sus palabras esto se intensifica cuando manifiesta que es pertinente que se aborrezca a sí mismo: “Pues descubrirle quien soy / y mi afición, es perderme; / que es forzoso aborrecerme, / pues causa a penas doy” (2.6.1425-1428). Sin embargo, el personaje no va a poder aborrecerse del todo, tiene que reinventarse en un lugar apartado para convencer a Justino que él sabe de un tal Persio con el que su hermana debería casarse. Justino acepta, pero ello no termina por llevarse a cabo por el error del criado Tristán y finalmente, los enredos son expuestos delante de las autoridades.

Esta es una comedia donde todo engaño tiene consecuencias más graves que en las otras comedias: un personaje es enviado al manicomio, otro de ellos muda su nombre para

evadir a la mujer que deshonró y a la misma autoridad; el Príncipe, la figura que representa evidentemente al gobierno, se ve involucrado cuando manda matar a Arnesto debido a su fuerte deseo por Arsenia.

Algo que es propio de esta comedia son las consecuencias que sufre Arseno, pues la fortuna no está a su favor. En un primer momento extravía el papel que Ardenia le arrojó, cuando miente su identidad frente a Justino es mandado al hospital de locos, desiste en mentir cuando está en el manicomio Celia y Arsenia convencido de que nada lo sacará de ahí y cuando consigue salir de la cárcel lo acuchillan los criados del Príncipe, ello le impide toda participación sustancial en la comedia. Él es el desdichado en la comedia a causa de los fingimientos que causaron los demás, pues no hay que olvidar que la mentira principal del cambio de identidad es ideada por Ardenia y aprovechada por Persio. Esto, por supuesto, es totalmente diferente si se compara la presencia y mayor protagonismo de Don García en *La verdad* con Arseno.

La manguilla de Melilla

El argumento de esta comedia es el siguiente: Alima, hija de Abenyúfar, fue raptada por el rey Azén; no obstante, ésta escapa y cae en manos de Pimienta, un militar y espía español. Pimienta intenta abusar de ella pero es impedido por la llegada de Pedro Vanegas, cuando Pimienta teme que Alima lo acuse frente a Pedro, esta le da la razón a Pimienta. Por otro lado, Azén se encuentra nervioso y manda a encarcelar a Muley porque lo había acusado de hereje, asimismo encierra a Daraja, hermana de este último. En esta comedia participa un judío llamado Salomón, a quien el rey lo envía en búsqueda de su amada. Amet, un mago, libera a su hijo Muley por encantamiento.

Los intentos de Pimienta por abusar de Alima continúan y vuelve a ser detenido por la llegada sorpresiva de Vanegas. No obstante, Alima va enamorándose de Pedro. A continuación el rey Azén se entera del paradero de Alima, mientras tanto Amet libera por encantamiento a Daraja; ella y su hermano le piden a Pimienta que los ayude a alejarse, pero el espía español los lleva cautivos y deja a Salomón atado. Azén llega a rescatar a Alima y, de acuerdo a las normas, ella debe ser entregada si se paga el precio correspondiente, pero esto no sucede debido a que Alima se confiesa cristiana y así queda al amparo de España. Azén, enojado, se prepara para atacar con su ejército y se le une Abenyúfar, el padre de Alima. Por su parte, Amet anuncia que la ciudad española estará abierta y con los españoles debilitados solo si entran desarmados y negando a Mahoma. Pero el ejército finge hacerlo así y al entrar a la ciudad son atacados y derrotados. Azén muere a manos de Alima. Daraja, Abenyúfar y Muley piden ser bautizados.

En cuanto a la mentira, ella es la que ha provocado que aparezcan Pimienta y Alima de camino a Melilla. Pues el militar ha mentido que es un moro para llevarla consigo. Los engaños más frecuentes en la comedia los realiza Pimienta cuando tiene que confrontar a Pedro. Esto ocurre tres veces: dos con Alima y una con Daraja. La manera en que finge Pimienta causan asombro en Alima: “No vi jamás tal presteza en fingir” (1.8.769), pues el espía español ha empleado diversos motivos para tomar la mano de Alima, por ejemplo, Pimienta le miente a Arlaja que el general lo manda a llamar y así queda solo con Alima. Las motivaciones que hay en Pimienta para mentir tiene que ver con su deseo de poseer a las moras; sin embargo, para con Daraja también es motivado por la envidia que otro la pretenda.

Pero en esta comedia resulta más interesante el judío Salomón. Hay algunas ocasiones que son bastante reveladoras, la primera ocurre cuando Azén descubre que Salomón está merodeando:

AZÉN: ¿Qué quieres?

SALOMÓN: Quiero lo que tú quisieras.

AZÉN: ¿Adónde ibas?

SALOMÓN: Señor mío,
voy donde has mandado.

AZÉN: ¿Yo?

¿Dónde te he mandado ir?

SALOMÓN: ¿No me mandaste partir
a Melilla, Alcaide?

AZÉN: No.

SALOMÓN: Pues, señor, no iré a Melilla (1.5.602 – 609).

En este breve diálogo se nota lo que se apreciaba en los judíos durante el tiempo de Alarcón, pues Salomón es criado de los moros y de los españoles, pero no solo eso, también, para guardar su vida o evitar ser castigado, está de acuerdo con favorecer a lo que digan los demás. Así Salomón, frente a Azén, se defiende desde la primera pregunta que le hace, no solo evita revelar sus verdaderas intenciones, sino que consigue ser siervo de Azén, pues en seguida el rey moro le hace un encargo. Y, al final de esto, escondido entre líneas, Salomón cierra su diálogo con él revelando su estrategia que usó con él: “Los que vivís de embestir, / de mí podéis aprender: / primero habéis de saber / lisonjear que pedir.”

(1.5.665-668). Esto se repite cuando Salomón se encuentra atado y un león está cerca de él, el animal se va y aparece Rodrigo y, para poder soltarlo, le pregunta si es cristiano: “Mas, si verte libre quieres, / primero palabra y mano / me has de dar de ser cristiano” (2.8.1724 – 1726), a lo que Salomón responde: “Seré lo que tú quisieres”. (2.8.1727). Este es un ejemplo claro de lo que pasaba con los judíos durante aquellos años, un tema bien conocido por la sociedad española que Alarcón usaría este mismo recurso en su comedia *El Anticristo*. Así que en este caso, la mentira es un recurso para salvar la vida, a costa de la religión o incluso, en el caso de la dama, correr el peligro de ser ultrajada. De hecho, la única mentira que dice Alima es cuando se finge cristiana y reconoce que lo hizo así para procurar su vida. Por lo tanto, en la única comedia donde los moros la protagonizan, se observa que el recurso de fingir la fe era no solo común, sino necesario para salvar la vida.

A diferencia de las otras comedias, las mentiras no suelen jugar parte importante para el desarrollo de ella, a excepción de las que competen a Pedro Vanegas con Alima, las cuales harán que los moros sean derrotados en su intento por tomar la ciudad de Melilla. El resto de las mentiras, como la que emplea Salomón para hacer creer a Pimienta que Vanegas lo llamó cobarde. O cuando Pimienta finge a Pedro respecto a Daraja, misma que ya había intuido con premeditación Pedro, son más bien en sucesos aislados de la trama de la comedia. Como en la comedia anterior, los principales engaños se desarrollan en el primer acto.

La cueva de Salamanca

Don Juan, García y Diego, en compañía de otros jóvenes, salen a hacer travesuras de noche. García expresa su amor por Clara. Mientras tanto, sale Andrés y el profesor Enrico a preparar su clase. Como los jóvenes hicieron una broma a un teniente, llega Diego

con Enrico a pedirle asilo, pero una nube oculta a Diego. Cuando llega el teniente no logra dar con los jóvenes, cuando este se retira, los muchachos salen del escondite y se admiran de las habilidades mágicas de Enrico. Ellos desean aprender de él. Sin embargo, el único que cayó preso del Teniente fue García.

Al día siguiente Andrés llega con un mensaje de Diego para Clara, en él le dice que la verá esa noche. El Marqués platica con don Diego que hay una cueva mágica en Salamanca y se la muestra. El Marqués promete que intercederá para que quede libre don García. Llega Blanca y riñe con Diego, el amor entre ellos se acaba. Pero Diego pretende valerse de la magia que aprenda con Enrico para gozar a Blanca. Lo hace ocultándose en un cajón. Cuando Blanco lo abre sale don Diego para abusar de ella, sin embargo, no lo consigue.

García se lamenta en la cárcel donde espera el juicio del pesquisidor. Don Diego va a liberar a García y termina soltando también a los otros presos. Se enteran que el corregidor capturó a Enrico, pero este es preso en casa de Blanca. Enrico hace un conjuro para que ella se case. En un juicio con el pesquisidor se hace un debate sobre la magia, donde Enrico sale perdiendo. Al final se casan Diego y Blanca

La comedia aunque no presenta mentiras, no deja de ser una crítica de Alarcón a los juicios, en este se permite a los acusados defenderse mediante el uso de la razón o inteligencia.

El semejante a sí mismo

El argumento de la comedia es el siguiente: Don Juan y Ana se aman; no obstante, sospecha que ella solo ha fingido con él y que le engaña. Su padre le ha encomendado viajar a Perú para recoger una herencia, con ese pretexto él crea un plan para descubrir si

Ana lo engaña: Juan se hará pasar por Diego, su primo. Ambos han engañado a todos diciendo que son idénticos físicamente usando cartas y retratos. De esta manera, Juan, como don Diego, tratará de seducir a Ana para saber si le es fiel o no. Encarga a Leonardo que vaya a Perú en su lugar.

Llega Juan vestido y simulando ser Diego, mientras que Diego está personificando a su criado bajo el nombre de Mendo. Doña Ana tiene afición por el falso Diego, e Inés, criada de Ana, es atraída por Mendo. Mendo (Diego) ve a Julia y se da cuenta que es la mujer que creía muerta y de la que estuvo enamorado. Ahora pretende alcanzar su amor a pesar de la prohibición de Juan. Don Juan corteja a doña Ana y esta cede a sus lisonjas olvidando a Juan; no obstante, Juan que revela que no es Diego y que ha probado que ella es una mujer fácil y engañadora. Ella también se enoja y lo amenaza con descubrir su secreto.

Por otro lado, Celio, hermano de Julia, manda llamar a Diego (Juan) para confrontarlo sobre las visitas que ha hecho a su hermana. El verdadero Diego descubre a Julia leyendo una carta, ella lo reconoce y él, celoso, le riñe diciéndole que ha sido una mujer traidora y que no ha cumplido el amor que le prometió. Llega Leonardo y le cuenta a Juan que la embarcación naufragó y que él fue rescatado por una fragata. Para Diego termina por ser forzoso dar a conocer su identidad para no perder a Julia. Ana miente diciendo que ella sabía todo desde el principio y que calló, don Diego la apoya notando el engaño y le pide a su primo darle la mano. Diego da la mano de Julia.

Esta comedia con toda seguridad fue escrita después de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, pues Alarcón se inspiró en el episodio de *El curioso impertinente*, solo que en el caso de Alarcón un solo amante juega los dos papeles. En cuanto al tema de la

mentira, al igual que en anteriores comedias, ésta surge en el primer acto. De hecho, es una de las mentiras más elaboradas no solo de toda la comedia, sino de toda la obra de Alarcón. En ella don Juan, quien es de gran fortuna y no escatima gastos para realizarla, su fin es descubrir si doña Ana le es infiel. Para ello gasta más de 4000 ducados en realizar su mentira: los cuales son gastados en correspondencias, ropas, en la manutención de Leonardo y en el soborno que le hace a Sancho. Es, pues, una mentira de grandes proporciones, todos los personajes, con excepción de Leonardo, don Diego y don Juan, serán engañados. Por otro lado, la elaboración de la mentira se presenta en varios tercetos con versos endecasílabos, el uso aquí de los tercetos, y dada la importancia de esta invención para la comedia, recuerda *El arte nuevo* de Lope de Vega, donde “son los tercetos para cosas graves” (435), en este caso, para algo que es de gran valor e importancia, ya la mentira la dice Juan en 103 versos, un número bastante voluminoso considerando que en la comedia hay escenas con menor número de versos.

Esta mentira está formada de diversas características. En primer lugar, ha impulsado a don Diego a que finja a su tío que tiene deseos de ver la asombrosa semejanza que hay con su primo, para ello se han intercambiado retratos: al padre de Diego le dan uno de su hijo y lo mismo para el padre de Juan. Por otro lado, la mentira también tiene paciencia, si bien los personajes pueden arder en celos, son pacientes para forjar sus inventos pues se ha necesitado de mucho tiempo para el intercambio de correspondencias. Igualmente, se ha planeado que todos los amigos lo vean partir de Cádiz a las Indias para evitar cualquier sospecha. Por otro lado, también Juan ha preparado varios papeles en blanco con su firma para cualquier necesidad que tenga Leonardo en Perú, en este punto la mentira también es

de aspecto legal, puesto que Leonardo va a Perú a cobrar una herencia de Juan haciéndose pasar por Juan.

Con relación a los aspectos semíticos del trasfondo de Alarcón, y que estaban impregnados en la época, llama la atención cómo Sancho equipara la mentira con los judíos: “que este tiene / una cara de un judío [...]. Por Dios, si es judío el amo, / que el criado es fariseo” (2.2.1177-1182). Esto es interesante porque, con base en la mentira fabricada, la identidad no se encuentra en el interior de los personajes, sino en su exterior. De hecho, es muy fácil que los personajes sean engañados, y cuando la identidad del falso Diego se pone en duda, basta que Juan recuerde el parecido que tiene con su primo o que estaba probándolos para que los personajes sigan en la mentira. Es oportuno notar que ninguno de ellos se preocupa por el interior de don Juan, sino por cómo se ve exteriormente, al no ver al falso Diego vestido como Juan, dan por hecho que Juan efectivamente está en Perú.

Finalmente, aunque el engaño de Juan en diversas ocasiones está apunto de imposibilitarse este no llega a su fin hasta que Diego se ve en la necesidad de confesar para salvar su amor por Julia. Los personajes están asombrados por la noticia, por lo que Ana tiene que crear una mentira rápido para evitar el castigo de Juan y que ella le pueda dar la mano. De esta manera, aunque la mentira más elaborada es derrotada, una nueva mentira, surgida en un instante, permite que Juan pueda casarse. Así pues, la máxima prueba de fidelidad que consigue el celoso Juan es con la ayuda de Ana. En contraste con *La verdad sospechosa*, aquí el galán principal sí logra su objetivo y burlar el castigo.

La industria y la suerte

El argumento de esta obra, probablemente escrita antes de 1608, es el siguiente: Hay rivalidad entre Don Juan y Arnesto debido a que ambos están enamorados de Blanca. Por otro lado, Sol está enamorada de Juan, aunque el galán no le corresponde. Blanca tiene predilección por Juan y éste le envía una carta, ella le contesta que desea verlo en la noche. Cuando llega la hora de la cita llega primero Arnesto y Blanca cree que es su enamorado. Juan llega más adelante y se baten, pero Arnesto huye para que Blanca tenga por cobarde a Juan.

Arnesto aprovecha esto y continúa con la mentira de que él salió vencedor. Cuando Juan busca acercarse a Blanca, ella lo rechaza burlándose por su cobardía de la noche anterior. Sin embargo, Juan le comenta a Blanca que nunca le dio respuesta a su carta, así que Blanca se da cuenta que Juan no fue quién huyó en la noche. Arnesto cae de un caballo y Juan va a ayudarlo a vendar su mano y, cuando saca el pañuelo, se le cae la carta que le dio Blanca, el criado de Arnesto toma secretamente ese papel y más tarde se lo entrega a su amo.

En esta carta Blanca cita a Juan bajo su balcón a la medianoche, Arnesto va a la cita fingiendo ser Juan. Llega Juan a casa de Blanca, donde se encuentra Sol y su criada, mientras tanto la criada va a llamar a Sol, y no a Blanca, llega Arnesto acompañado de Julio, este último viene de parte del alguacil para que don Juan no esté más en esa casa. Así que se queda Arnesto a recibir a Sol que se está haciendo pasar por Blanca y Arnesto que se hace pasar por Juan. Ella le entrega su honor a él, con lo que ambos se terminan dando la mano. De esta manera, consigue casarse Juan con Blanca.

En esta comedia, de manera muy similar a *Los favores del mundo*, la trama es puesta en conflicto hasta el tercer acto por Sol quien desea casarse con Juan. Ella está dispuesta a llegar hasta las últimas consecuencias con tal de conseguirlo: “Don Juan ha de ser mi esposo/ con los enredos que trazo/ aunque aventure el honor” (3.3.2149-2151).

No obstante, una vez más, como *En la verdad sospechosa*, los personajes están condicionados por algo que no pueden manipular, para ello el dramaturgo sitúa el evento bíblico de Jacob cuando está con su tío Labán. Cuando Blanca declara más fuertemente su amor a Juan toma la oportunidad de compararlo con Jacob que tuvo que trabajar siete años por Raquel, esto implica que, pase lo que pase, Blanca se va a casar con Juan. Usando este trasfondo bíblico, el dramaturgo expresa su idea de que no solo es difícil contrarrestar a la suerte, sino al destino. Más aún, el personaje de Jacob está representado por Juan y Arnesto: mientras el primero es el que ha pretendido a la dama por dos años y no se ha cansado de hacerlo, es el segundo el que resulta burlado de manera semejante a la cual Labán engaña a Jacob dándole primero a su hija mayor con quien duerme: “Y sucedió que a la noche tomó a Lea su hija, y se la trajo; y él se llegó a ella. (...) Venida la mañana, he aquí que era Lea; y Jacob dijo a Labán: (...) ¿Por qué, pues, me has engañado?” (Génesis 29:23-25). Con ello, entonces, aparece ese motivo que surgirá después en *La verdad sospechosa* donde don García no puede contrarrestar lo que ha designado la suerte o la fortuna. Pues a pesar de la “industria” que ejercen Sol, Arnesto o don García, no podrán obtener lo que tanto ansían.

A pesar de que esta comedia no presentó en su primer acto una mentira que detonara la comedia, sino que es al final cuando surge una mentira que lleva a la comedia más allá de los simples enredos. Esto ocurre así porque la motivación de la comedia es contrarrestar

que vale más la suerte de los pobres, que el afán de la industria de los ricos. Pues en la comedia, don Juan es un hombre que perdió una herencia, mientras que Arnesto es rico y con influencia en las autoridades. No obstante, estos son motivos que reaparecerán en *La verdad sospechosa*, no hay que olvidar que don García tiene su trabajo ganado en la corte y, a pesar de su alta familia, busca mentir en los lujos que posee, como en el caso de la fiesta que inventa con todos los detalles que en ella cuenta.

Todo es ventura

La comedia da inicio cuando Tello es despedido por Enrique. Más adelante un hombre intenta quitarle el velo a Leonor, en su ayuda van Enrique (quien piensa que agreden a Belisa) y Tello, el primero asesina a ese hombre. Ambos huyen por temor a ser puestos presos. Esta dama se enamora del hombre que mató con valentía a su opresor. Tello, no obstante, es detenido. Pero es puesto en libertad por el Duque de acuerdo al deseo de Leonor. Tello aclara que no mató al agresor, y con esto el Duque lo nombra gentilhombre pues se asombra que no aprovechó la oportunidad para granjear mejor fortuna. Por otro lado, Enrique se refugia en un convento para que no lo encierren en la cárcel, llama al Marqués para preguntarle si alguien lo quiere acusar. Como el rey anunció que perdonaba a los dos agresores, don Enrique no tiene nada que temer. No obstante, debido a que Leonor fue la causante del suceso, es desterrada. Ella le pide a Tello que la ayude y él, tratando de ser valiente, va a contarle el hecho al Duque, quien al recibir la noticia lo nombra camarero.

El Duque y el Marqués buscan el favor de Leonor y ambos la siguen en su destierro. El Marqués le envía una carta anónima a Leonor, desafortunadamente por un error del gracioso la carta la recibe Belisa, quien cree que es de Enrique. Enrique se encuentra con

Tello y le pide que cambien de ropas para que pueda hablar con Belisa; no obstante, para no ser descubierto, se ve obligado a declararse a Leonor.

Como Leonor habló con el Marqués, Tello se pone celoso y la confronta, llega el Duque y cree que lo hace por él. Después de una corrida de toros, el Duque llega a casa de Leonor y busca obligarla a sus afectos, aparece Enrique para rescatarla, ambos están por pelear cuando llega el Marqués y busca acuchillarse con el Duque, Leonor se interpone entre ellos. Pide que la dejen elegir amante y da su mano a Tello. Del mismo modo Belisa da su mano a Enrique.

Esta comedia es típica de las situaciones de enredo, en ella Tello siempre sale ganando debido a la suerte, o bien, a la ventura. Tampoco en ella se presentan engaños o mentiras, pues toda confusión surge a partir de las diversas percepciones que tiene cada personaje. Al contrario de *La verdad sospechosa*, aquí el protagonista busca siempre decir la verdad.

Los favores del mundo

La comedia inicia con García-Ruiz de Alarcón peleando con don Juan para satisfacer su venganza. Juan cae al piso y cuando está a punto de ser asesinado, pide favor a la Virgen y con ello García lo perdona. Anarda se enamoró de la valentía de García. El Príncipe impresionado por la fuerza y capacidad del perdón del caballero, lo nombra su privado.

Julia, quien también desea a García, se acerca con Diego y le dice que le pida el favor al rey para casar a Anarda. Por otro lado, Anarda tiene la idea de enviarle un recado al Príncipe diciéndole que no desea estar con él y le dice a Julia que hable con García para que

él pida su mano ante el Príncipe, pero Julia la traiciona. Julia también le miente a Juan diciéndole que quiere ser su esposa, pero esto es un primer engaño para luego alejarse de él.

El Príncipe va a partir por obligación del Rey, García ve en ello oportunidad e inventa que tiene un recado de Anarda para él, el cual consiste en que él disponga marido para ella. Llega Juan y le dice al Príncipe que García pretende a Anarda, el Príncipe se enoja y le dice a García que parta. A pesar de ello, al ver Juan que se ha ofendido su amistad con García, intercede a su favor con el Príncipe, así que se impide que García parta. Julia consigue que Anarda salga de la ciudad bajo la supuesta amenaza del rey, además le miente a García diciendo que ella y el Príncipe quedaron de verse en otro lugar. Ella le dice que se venga casándose con ella, pero García advierte el engaño.

Don García va de noche a casa de Anarda donde se entera que partió al Soto y no con el Príncipe, llega Julia y se cubre García fingiendo ser el Príncipe. Anarda le pide a Julia que le diga lo que le dijo esa mañana, con lo cual García advierte que le engañó Julia. Así García, consigue casarse con Anarda y Julia con Juan.

Toda esta comedia es movida por las mentiras de Julia, quien desea casarse con García. No obstante, ninguna de ellas logra cumplir su propósito y son fácilmente descubiertas, ninguna de ellas sostiene toda la trama de un acto o de toda la obra. En este caso la mentira surge debido a los celos y al amor. Justo como ocurre con García en *La verdad sospechosa*, quien cree que mintiendo logrará casarse con Jacinta. Lo más interesante en cuanto a la mentira en esta comedia es que Julia crea engaños y enredos usando cosas de la realidad de los personajes, no como en el caso de García quien inventa mundos imaginarios.

El Anticristo

Esta se trata de la única comedia de temática religiosa escrita por Alarcón. Su representación fue célebre porque Lope de Vega asistió a ella, además de que se le culpa de arruinar la función colocando una bomba de olor. Por otro lado, con toda probabilidad esta comedia no fue hecha para la sociedad española en general, sino pensada para los religiosos y otras personas que tuvieran nociones teológicas, pues, dentro de los diálogos, le importa más a Alarcón dar a conocer un debate teológico profundo.

Por ello mismo, el argumento es menos complicado que del resto de sus comedias. Empieza la obra con el falso Elías anunciando que ha visto caer una bestia de la que ha salido el Anticristo, a continuación este ser demoniaco escuchará su historia a través de su madre para después asesinarla. El Anticristo se presenta ante el Elías Falso y a Balán y les encomienda que traigan más adeptos. Sin embargo, en ese proceso interfiere Sofía y diversos cristianos que intentarán frenar todo avance del Anticristo.

El Anticristo va aumentando sus conquistas y el verdadero Elías lo desafía, entre ellos se da el diálogo más teológico de toda la obra. También aparece una escena donde Sofía y un monje aparecen leyendo teología para asegurar doctrinalmente que el Anticristo es un falso.

Del mismo modo, el Anticristo logra tener dominado gran parte del mundo y se deleita con sus mujeres que tienen nombres de diversas regiones. El Demonio se convierte en Sofía para que el Anticristo se goce con ella, pero interrumpe el verdadero Elías y es aprehendido. Sin embargo, Sofía aparece en escena junto con un soldado cristiano, acuchillan al falso Elías, además Sofía derrota momentáneamente al Anticristo, aunque él se recupera y la rapta. A continuación aparece Eliazar para hablar con Elías Falso y

comprobarle que el Anticristo no es el Mesías, pero es capturado y degollado. Sin embargo, cuando traen su cabeza ésta habla en frente de todos. Con ello todos los judíos y cristianos se alejan del Anticristo; no obstante, éste mata a Sofía y a Balán. Cuando el Anticristo huye un ángel en el cielo le da con una espada y lo manda al infierno junto con Elías Falso. Por otro lado Sofía y Balán van al cielo.

Uno de los rasgos más notables en cuanto a la mentira, tiene que ver con la mudanza fingida de la elección religiosa, que era el caso de los judíos que eran llevados a un juicio inquisitorial o los que ocultaban su judaísmo. Esto se refleja en el criado Balán quien constantemente está cambiando de parecer cuando es amenazado por el Anticristo, también muda de religión en un juego con un cristiano y por convicción propia. Lo que yace detrás de Balán es la salvación o su necesidad de estar satisfecho. La primera vez que cree en el Anticristo es porque le ha prometido comida; sin embargo, cuando deja de creer que es el Mesías y también decide hacerle frente, es porque se ha asustado que el Anticristo se diga ser Dios, por lo que su segunda motivación es la salvación, de hecho, recibe con gusto su muerte: “La puerta / de los cielos miro abierta. / No muere quien a Dios vive” (3.24.2624-2626). Además, el tratamiento más evidente de la mentira lo lleva el Anticristo, para ello hay que recordar aquí las palabras del apóstol Juan: “¿Quién es el mentiroso, sino el que niega que Jesús es el Cristo? Este es anticristo, el que niega al Padre y al Hijo” (1 Juan 2:22). Así pues, la comedia está planteada desde el título con una carga fuerte de mentira donde los mentirosos son aquellos que nieguen a Jesucristo, que en el contexto de ella son los judíos.

A pesar de que en *La verdad sospechosa* no se trata de una comedia de temática religiosa, sí volverá a aparecer el personaje que es totalmente mentiroso, que todo lo que dice será falsedad y engaño.

Los empeños de un engaño

Sobre esta comedia se desconoce su presentación y, como la gran mayoría de las comedias alarconianas, es imposible precisar cuándo fue escrita, sin embargo, se ha considerado que fue antes de 1618.

Se desarrolla en Madrid e inicia cuando doña Leonor anima al criado de Diego de Luna para que su amo se declare a la mujer que pretende, pues su ir y venir por la calle arriesga el honor de las mujeres que viven ahí. El criado, con toda la intención de mentir y por ocultar el amor que le tiene Diego a Teodora, le miente diciendo que su amo la pretende. Por otro lado, Juan deja encargada a su hermana, Teodora, con Sancho, quien la pretende. Don Diego visita a Teodora y Sancho lo descubre, cuando está por matarlo, Leonor, por salvarlo, declara que es su esposo, con lo que Sancho se disculpa y lo hospeda en su casa.

Diego no encuentra la manera de salir de ese enredo, llega Teodora y le dice que se casen, sin embargo, Leonor dice que ella es la enamorada de él. Cuando Diego quiere decir la verdad, Teodora no lo considera honesto. Cuando llega Juan de su viaje, su hermana le cuenta todo. El Marqués, que está enamorado de Leonor y celoso a causa de Diego, lo desafía en un duelo enviándole una carta. Mismo de la cual Leonor sospecha que es de Teodora, por lo que lo encierra; sin embargo, él se arroja por la ventana para cumplir con el duelo, aunque termina herido del salto.

El Marqués, quien se entera de todo lo sucedido, va a visitar a Diego dispuesto a ayudarlo para que se case con Teodora. Por otro lado, Juan ha conseguido que Sancho le dé la mano de su hermana, del mismo modo, Juan le ha prometido que le dará a Teodora. Diego va con Teodora y le explica cómo se fue dando la confusión. Al final, la última palabra la tienen las damas, conforme a esto Teodora da su mano a Diego y Leonor se casa con Juan.

En cuanto a la mentira, se trata de una comedia donde la trama se complica debido al criado del galán protagonista. A pesar de que éste se defiende delante de su amo y sostenga que la suerte quiso que así ocurriera el enredo, es él quien detona que su amo de fingidamente su mano, sea atacado, retado a duelo y lastimado por caer de una ventana. Es una mentira que en primer momento resulta inocente, pero de ella se vale Leonor para sostener su engaño. En la comedia se trata el tema, se encuentra la hipótesis de que la verdad suele ser tratada como mentira y viceversa, esto ocurre cuando Diego intenta convencer sin éxito de todo lo ocurrido. Por otra parte, como ocurre en *La verdad sospechosa*, aquí surge otra crítica a la corte: “que mientras los casos dan / remedio más importante, / vivir y trampa adelante, / es en la corte refrán” (445-448).

Las paredes oyen

Esta comedia fue escrita probablemente en 1616 y representada al año siguiente donde actuó la célebre actriz María de Córdoba, conocida como “Amarilis”.

El argumento de la comedia es el siguiente: Don Juan ama a doña Ana aunque ella lo rechaza debido a su fealdad. Por otro lado, don Mendo es un galán que está enamorado de dos mujeres: Lucrecia y Ana, aunque ama más a esta última. Durante toda la comedia Lucrecia siempre está exponiéndole a don Mendo el engaño en que la trata. Debido a que

doña Ana es viuda, tiene pensado partir a Alcalá para hacer sus novenarios. No obstante, se queda en casa un día más. Llega el Duque a Madrid y pregunta a don Juan y don Mendo quién es la mujer más hermosa de ahí, Don Juan no deja de elogiar a Doña Ana, no obstante, Don Mendo, para que el Duque no se enamore de ella, comienza a difamar y mentir de la belleza de Ana, ellos no saben que la viuda está escuchando desde su ventana.

Ya en Alcalá, después de una fiesta de toros. Ahí el Duque y Juan conversan y el primero se da cuenta que Mendo no habla bien de Juan como éste sí lo hace. Con el fin de que el Duque conozca a Doña Ana, ambos tienen la idea de disfrazarse de cocheros para conducir el carro de ella. Ana, a quién su amor por Mendo va menguando, es acompañada a los toros por Lucrecia, quien le revela que Mendo ha estado burlándose de las dos, como prueba le da a leer una carta que Mendo escribió a ella. En la noche llega Mendo a casa de Ana, pero ésta lo desprecia y le cuenta de todo lo que se ha enterado, Mendo, celoso, trata de justificarse diciendo que sus amigos lo han traicionado, no obstante, él desconoce que Ana escuchó la conversación desde la ventana. Entonces Mendo planea llegar al carruaje de noche y abusar de Ana, los cocheros (el Duque y Juan) salen a defenderla bravamente y dejan herido a Mendo. Ana reconoce quiénes son sus cocheros y conversa con Juan, ahí aparece una de las primeras muestras firmes de que Ana ama a don Juan. A partir de aquí don Mendo busca enmendar los daños, pero sus intentos no alcanzan para que Ana regrese con él. Al final Lucrecia se casa con el Conde y Ana con Juan.

Uno de los personajes más engañadores en la comedia es Don Mendo, cuando Lucrecia lo descubre a él y a Ana juntos, una vez a solas con Mendo, éste se defiende diciendo que llegó primero a la casa de Ana para que la gente no hablara de más de su amor, esto es importante, porque la murmuración o la maledicencia es un rasgo que

prevalece en la comedia. Don Mendo, de hecho, en cada oportunidad busca recordarle a Lucrecia su amor por ella, a pesar de que unas escenas atrás él haya declarado sus sentimientos a la viuda.

Del mismo modo, las mentiras que dice Mendo de Ana cuando va de paseo con el Duque y Don Juan, son dichas para que se mantenga su amor con la viuda y el Duque no venga a ser un competidor. En este caso, la mentira es igualmente un recurso para poder tener el control de las acciones. Además Celia, una de las criadas, se refiere a Mendo como mentiroso, su opinión es importante porque como criada siempre estuvo llevando la voz racional y serena detrás de Ana: “Que así te injuria ausente, / y presente lisonjea, / o engañoso te desea / o deseoso te miente” (2.4.1458 – 1461).

Sin embargo, los otros personajes también engañan. Por ejemplo, es idea del Duque vestirse de cocheros para que puedan ver a doña Ana, a pesar de ello, este engaño será benéfico, pues él y Juan evitan el ultraje de Mendo a Ana. Por último, también Beltrán tiene una idea engañosa para que don Juan conquiste de una vez por todas a Ana. El plan es el siguiente, Juan debe mentir que Mendo sufrió una herida en la cabeza, de esto el pueblo se ha enterado y ahora es mejor que Ana se case para evitar la difamación, por supuesto, este plan nunca se lleva a cabo.

En esta comedia, Don Juan mantiene su honradez de principio a fin. Es un personaje que no miente y que solo se encuentra enamorado de Doña Ana. Por otro lado, Don Mendo, quien miente más, es castigado por sus mentiras. Así pues, la mentira en esta comedia sí es condenada y, de acuerdo a ella, es propia de los falsos amantes.

Mudarse por mejorarse

En esa comedia la acción ocurre en Madrid, García pretende a la viuda clara, pero cambia su amor cuando conoce a la prima de ella, Leonor. Por otro lado, el Marqués también está enamorado de Leonor. García habla con Leonor y le cuenta su plan: si se quita el sombrero, lo que diga será para Leonor; si se pone el sombrero, sus palabras las dirige a Clara. Y ella, cuando se cubra los labios, sus palabras van hacia Clara, de lo contrario la atención es para García.

El Marqués le expone su amor a Leonor, pero ella lo rechaza pues desconfía de él. Por otro lado, García finge que le ha descubierto a Clara su liviandad con el Marqués, esto lo hace para retrasar cualquier petición de matrimonio que Clara quiera hacerle. No obstante, Clara le dice que el Marqués está enamorado de Leonor, García se enoja y hierve de celos, lanza todo su enojo quitándose el sombrero. Con el fin de aplacar a García, Clara le pide a Leonor que le escriba, todo esto es trazado por Redondo, el criado de García. Por otro lado, el Marqués cita a García para que entre ambos se ayuden a conquistar a las damas que pretenden, García pone de pretexto que ya le había prometido a otro amigo suyo ser tercero para alcanzar a Leonor, el Marqués, enojado, le prohíbe visitar la casa de Clara.

No obstante, Clara le ha enviado una carta a García donde le declara abiertamente su amor. A partir de aquí, García se agilizará para ganarle al Marqués. Llega disfrazado de mujer el criado de García para darle un papel a Clara donde le pide que vaya a San Sebastián para hablar con ella, por supuesto, esto es falso, pues García pretende dar la mano a Leonor lo más pronto posible. Sin embargo, el Marqués llega primero. Leonor acepta casarse con él, cuando se retira el Marqués para pedir su mano a Clara, García llega y,

sorprendido, le pregunta por qué cambió de parecer, ella responde que por mejorarse. Así que al final García se casa con Clara.

En esta comedia, más que mentiras, los personajes son volubles o crean métodos para conseguir lo que pretenden. El móvil de la comedia consiste en aquello que hizo cambiar a García de Clara a Leonor: mejorar su condición. Al final, también Leonor se vale de lo mismo pues su sangre es de la misma fineza que la del Marqués y su riqueza irá en aumento. Esta comedia, en todo caso, es una crítica a la sociedad de su tiempo que, en gran medida, buscaba la oportunidad de tener mejor condición de vida sin importar lo que se deja atrás. Seguramente Alarcón vivió lo mismo, pues durante su vida estuvo siempre intentando conseguir un mejor puesto que, desgraciadamente, se lo impedía su figura contrahecha.

Sin embargo, es de importancia traer aquí que se da un engaño como no se da en ninguna otra comedia de Alarcón. Pues delante de la tía, García y Leonor están simulando dirigirse a ella pero bajo una seña se están comunicando entre ellos. De tal manera que hay un juego con quién es en realidad el receptor, por si fuera poco, esto no solo se da a nivel de conversación. También ocurre en la escritura. Pues cuando ambos amantes se escriben, son lo suficientemente astutos para colocar la marca que indique que la carta que señala a quién va dirigida. Lo más sobresaliente del caso es que cuando Leonor escribe lo hace en presencia de su tía, pero las palabras que escribe Leonor no son las de la tía, sino de ella, pero la tía cree que ella es la que está enviando el mensaje. De manera similar ocurre al revés, cuando llega la carta de García, Leonor la lee en voz alta para sí misma mientras que Clara la escucha para sí misma. Este tipo de engaño, hace situar la problemática que hay quién realmente es el receptor y el emisor. Este tipo de mentira no aparece en *La verdad*

sospechosa, sin embargo, como he ido anotando, Alarcón en sus diversas comedias explora de manera diferente la mentira.

Quien mal anda en mal acaba

La situación inicia cuando Román cae profundamente enamorado de Aldonza, sin embargo, su condición social es menor a la de ella, lo cual lo lleva a pactar con un demonio que se ofrece recurrir a toda suerte de engaños para conseguir a la dama. Estos serán: mudar el nombre de Román a Demoldo, cambiará el aspecto de los involucrados y hará de Román un médico.

No obstante, Aldonza ya está comprometida con don Juan. Cuando ésta lo ve, el demonio que no aparece en escena, hace que se torne feo para ella, incluso ella le envía una carta y la puntuación del escrito está alterada, con lo que Aldonza termina aborreciendo a Juan. Mientras tanto, como se cree que ella sufre de una enfermedad, don Félix, amigo de don Juan, manda llamar al médico Demoldo. Cuando Román visita a Aldonza no tarda en declararle su amor, incluso el médico convence a Juan que el culpable de ello es su amigo. También, Román, finge que oculta su identidad y que en realidad se llama Diego de Guzmán.

Juan, lleno de celos, mata a Félix, quien en realidad es el demonio disfrazado. Del mismo modo el demonio, haciéndose pasar por sacristán, se burla de Tristán. Durante todos los actos no hay nada que pueda evitar que Román se case con Aldonza, su victoria parece segura; no obstante, llegan unos hermanos del Santo Oficio y toman preso a Román y el lector se entera que se trata de un moro, el demonio huye pues menciona que no tiene poder contra Dios. Finalmente Juan se casa con Aldonza.

En este caso, todos los fingimientos son preparados por el demonio y Román. Sin embargo, en este caso ocurre algo nuevo: el cambio físico. Que de hecho será el fingimiento que moldeará la comedia, pues el físico será lo que haga que Aldonza mude su amor por don Juan, y, por otro lado, se deje deslumbrar por la galanura de Román. Esto, sin duda, en escena el uso del maquillaje será vital para hacer generar ese efecto.

Por otro lado, el cambio de nombre ocurre dos veces, la primera ocasión solo fue un agregado ya que el demonio no quería tratar con alguien que tuviera un nombre cristiano. Y el segundo cambio de nombre tiene que ver con aprovechar el apellido para que las damas crean que el médico proviene de una familia importante.

No obstante, y de manera notoria, aquí el engaño y la mentira formarán parte de Román ya que es motivado por su fatalismo: “¡No puedo más!... ¡No soy mío! / ¡Miente la opinión, que pone / siempre elección de los actos / en la voluntad del hombre! / ¡Miente, que no hay albedrío!” (1.3.141 – 145). Y al final su monólogo dice: “¿Quién, pues me dará esperanza / de que algún tiempo la goce, / si diabólicos engaños / no ayudan a mis pretensiones?” (1.3.157 – 160). De esta manera, el engaño, la falsedad, la mentira, se presenta cuando el hombre se encuentra desesperado, cuando ve que es necesario fingir para alcanzar.

La culpa busca la pena y el agravio la venganza

El argumento de esta inicia con Lucrecia afligida porque ha sido rechazada por don Juan pese a todos los intentos que ha hecho para conseguirlo. Por otro lado, llega don Fernando y trae consigo a don Rodrigo (un indiano), quien inmediatamente se enamora de Ana, mientras que Fernando lo está de Lucrecia. Rodrigo llegó a Madrid por órdenes de su

padre, además se encuentra ocultando su verdadero nombre. Su padre, Antonio, está oculto pues cometió un gran agravio.

Rodrigo y Juan se batieron por Ana, no obstante, Fernando llega a impedir la pelea y queda confuso por el motivo de la pelea, aunque supone que se trata de Lucrecia. Así que le pide a su hermana que le ayude a averiguar el trasfondo de todo ello. Ana le exige a don Rodrigo que se case con ella si la ama, él no acepta debido a la situación de su padre, pues para él es forzoso ver cómo ese asunto concluye. Cuando llega Antonio, le dice a su hijo que es necesario que lo vengue, para ello debe matar a Fernando quien le dio un golpe a Antonio.

Ana se dirige a Lucrecia para saber si se va a casar con Rodrigo, ella entendiendo sus celos, le contesta que sí y, para agraviarla más, le dice que ha mudado su amor por Rodrigo porque Juan ya no la pretende. Así que Ana pide ayuda a su hermano y este se propone retar a duelo a Rodrigo, ambos van solos a un campo donde pierde Fernando y muere. Con ello es vengado el padre de Rodrigo. A pesar de ello Ana le da la mano a Rodrigo y Lucrecia a Juan.

Como tal, esta comedia no presente engaños o mentiras, en todo caso los personajes llegan a percepciones equivocadas debido a diversos errores, y solo aparece un recurso que va a ser común en otras comedias: el cambio de nombre. Que, en este caso, tiene que ver con un problema de personalidad donde el honor está por encima del amor. Como he resumido, el galán principal no es capaz de aceptar casarse con la dama porque, en un principio, su llegada a Madrid es debido a su padre.

La prueba de las promesas

Compuesta aproximadamente en 1619 y colocada en la *Parte segunda* de las comedias de Alarcón. Esta es la única comedia del dramaturgo donde se emplea la magia. Inicia con don Illán Toledo concertando el casamiento de su hija Blanca con don Enrique, el fin de este matrimonio es traer paz entre ambas familias. Sin embargo, otro galán, don Juan, también desea que Blanca sea su esposa y ésta lo ama a él. Blanca, por otro lado, ama a Juan y aborrece a Enrique. No obstante, Illán toma las medidas necesarias para que su hija aborrezca a Juan, así que le pide a la criada, Lucía, que habla bien de Enrique y mal de Juan a su hija. Por otro lado, Tristán, criado de Don Juan, tiene la idea de que Juan finja interesarse en la magia y hechicería, pues son del conocimiento de Illán. Juan acepta y le pide clases de magia al padre de Blanca. Entonces Illán invita a su despacho a Juan y Tristán, entonces llega un paje anunciando que Don Juan ha sido nombrado Marqués.

Debido al nuevo nombramiento, el Marqués le pide a Toledo que se mude con su hija a Madrid. También les sigue Enrique. Ya en Madrid don Illán le pide muchos favores a don Juan, debido a que el galán tiene ahora un nuevo puesto se vuelve más vanidoso y duda de su boda con Blanca, pues ahora ella pertenece a un estrato social inferior. Además, el amor de Blanca a Juan ha ido menguando porque Lucía inventó que Juan tiene imperfecciones físicas: dientes falsos, pantorrillas mal hechas y mal olor.

Durante la acción en Madrid Juan siempre quiere tomar clases de magia con Illán, pero éste siempre le queda mal. Una noche concuerdan los enamorados en casa de Blanca, sin embargo, le miente Tristán a Enrique que supuestamente le manda a llamar el Marqués, por otro lado, Blanca y Juan discuten y se alejan. Al día siguiente llega Illán con Blanca para casarla con Juan; no obstante, él toma la oportunidad para acusarlo de hechicero.

Entonces el encantamiento acaba y todos aparecen en Toledo, de tal manera que Juan nunca fue Marqués. Al final Enrique y Blanca se casan de buena gana.

En esta comedia las mentiras son causas para separar a Blanca y a Juan, pues Illán desea la paz para ambas familias. Así que la criada Lucía inventa varias mentiras respecto el físico de don Juan, estas mentiras están motivadas porque Toledo le prometió darle dinero. Por otro lado, Tristán le miente a Enrique para que quede su amo solo con Blanca. El engaño causado por la magia de Illán, no puede catalogarse en sí como mentira, pues el hechizo es la prueba del padre de Blanca para saber si es de fiar don Juan.

De esta manera las mentiras están motivadas para separar a los amantes (Lucía) o para unirlos (Tristán), sin embargo, ninguna de las estrategias es definitiva para el desenlace de la comedia, incluso ninguna de ellas tienen una repercusión grande en la comedia, son más bien usadas para darle tensión a comedia, pues la prueba que calificará como esposo a Juan es el hechizo de Illán, además todo se trata de un hechizo. La prueba en realidad antepone que Juan saldrá perdiendo, pues desde el primer acto fingirá ser afín a la magia. El caso es muy semejante a *La verdad sospechosa* donde la perspectiva del cochero en el primer acto define por completo el final de la misma.

Ganar amigos

El argumento de la comedia es el siguiente: Fernando ama a doña Flor, pero ella no le da suficientes muestras de amarlo. Ambos acuerdan no revelar con nadie que se han querido con el pretexto de guardar el honor y el amor. Cuando don Fernando se retira se encuentra con un hombre al que asesina, huye y se encuentra con el Marqués a quien le pide su protección, este accede y se entera más tarde que el muerto es su propio hermano. No obstante, el Marqués se empeña en defender a don Fernando y lo lleva fuera de la

ciudad donde le pide que le revele qué hacía cerca de la ventana de doña Flor, Fernando caya y el Marqués procede a intentar acuchillarlo, lo vence y en el piso le pide que revele su secreto, pero Fernando se niega.

El rey se entera de la muerte del hermano del Marqués, pero este último le pide que perdone al desconocido agresor; por otra parte el rey le pide al Marqués que asesine en secreto a don Pedro, quien abusó de una dama de la corte. El Marqués retarda la sentencia del rey tratando de que don Pedro defienda a España de los moros en Granada. Sin embargo, doña Ana se ve con el Marqués y le pide que no se aleje de doña Flor, don Diego escucha la conversación de manera incompleta, así que trama entrar secretamente en la alcoba de don Ana y abusar de ella haciéndose pasar por el Marqués. Sin embargo, doña Ana llega a la corte muy afligida porque el Marqués intentó deshonrarla, así que el Marqués es puesto preso y don Pedro aprovecha para acusarlo de que él fue el que mandó a asesinar a su hermano. El rey le pide a don Pedro que visite al Marqués en la cárcel y se entera que quería enviarlo a Granada para protegerlo de la sentencia del rey, al estar la vida en peligro del Marqués, don Fernando y el criado llegan a la cárcel donde cuentan la verdad, el rey, que escuchaba todo en secreto, perdona a todos los personajes y manda a casar al Marqués con doña Flor, a don Diego con doña Ana y que Pedro se case con la dama que abusó.

Es interesante en esta comedia cómo los personajes hacen lo inimaginable para guardar las apariencias. El Marqués es incapaz de violar su propia palabra cuando promete defender a don Fernando, incluso parece que la muerte de su hermano no es de más importancia que salvaguardar su propia figura. De hecho el Marqués mismo lo dice en un aparte: “¡Ah, Dios! ¿Qué en un noble, / cuando de celoso rabio / y de lastimado muero, / la palabra pueda tanto?” (1.9.447 - 450). Esta situación es interesante, pues como se ha visto

en páginas anteriores, es un símil con los judíos que buscaban ocultarse cualquiera fuera su situación a pesar de que estuviera en juego su propia vida o algo de semejante importancia. Esto ocurre en el Marqués que por una parte desea saber qué hacía Fernando frente a la ventana de Flor y estaba dolido por la muerte de su hermano, y por otro lado tiene el peso de su mantener su palabra. Incluso Fernando se vale de esta condición para que el Marqués no quebrante su promesa: “Vuestro valor solo ha sido / el que me obliga a ocultarme; / que supuesto que librarme / prometiste, he creído / que está seguro mi pecho / esta vez de vos aquí; / pues se ha de entender así / la promesa que habéis hecho”. (1.12.783 – 790). Y, del mismo modo, don Fernando está dispuesto a morir con su secreto.

Alarcón continúa presentando cómo la sociedad es experta para ocultar y guardar las apariencias. Y esto se revela con el mismo rey cuando desea matar a don Pedro de manera secreta pues: “mas no ejecutar la pena / públicamente conviene; / que tiene deudos y amigos / sin número, y de esa suerte / cobrara con una muerte / vivos muchos enemigos” (2.2.1025 – 1030). Es decir, a pesar de que la culpabilidad de don Pedro es evidente, el rey no puede cumplir la sentencia públicamente debido al riesgo que se corre en levantar alguna revuelta.

Así pues, el hombre en tiempos de Alarcón guarda secretos y crea diversas situaciones para callar lo que le conviene. Un aspecto importante en la comedia es el criado Encinas, que aunque a diferencia de otras comedias de Alarcón su participación aquí es reducida. Sin embargo, uno de sus monólogos propone diversas preguntas. Sus palabras se desarrollan en el segundo acto y las dice a don Fernando quien está disfrazado de peregrino, éste le pide al criado que lo ponga al día de los sucesos que han acontecido, el gracioso empieza dando un resumen de los hechos en donde está involucrada la visión de don Pedro:

que el Marqués mandó a asesinar a su propio hermano. A lo largo de la comedia solo los personajes están involucrados en las acciones; sin embargo, el gracioso habla por el pueblo, lo representa. Es interesante que solo lo que saben los personajes ya es del conocimiento del pueblo. Cuando el Marqués le pide al rey que perdone al desconocido asesino (Fernando) el monarca responde: “Está bien”. Y eso es del conocimiento de Encinas, el gracioso, conoce lo que se ha dicho en la corte y puede citar sus palabras. ¿Qué pensaba Alarcón de la corte? Ya en el capítulo anterior se vio cómo don Beltrán arremete contra la corte acusándola de nido de mentirosos, aquí Alarcón ve a una corte de la cual la información se escapa muy fácilmente y de la que el pueblo se vale para permitirse sospechar y llegar a sus propias conclusiones de lo que pasa ahí, las cuales no están alejadas de la verdad. Del mismo modo, es notable que los personajes solo revelan la verdad cuando están todos en la cárcel, mientras que en la corte, en las habitaciones, en la calle, es donde se forjan todos los engaños. En los lugares públicos no está a salvo el hombre en la sociedad del siglo XVII, lo único que puede encontrar ahí son personas que le mientan, lo sobornen para alcanzar un fin o forme parte de los ingenios que crean los otros.

El dueño de las estrellas

Esta es una de las comedias más atacadas por la crítica, sobre todo por Castro Leal, para quien esta obra solo contiene desarrollos y acciones forzadas; no obstante, forma parte del pensamiento político de Alarcón, pues en ella se emiten leyes que Alarcón vio como reformas importantes que debieran de hacerse en España.

El rey va a pedir ayuda al oráculo. Ahí se entera que debe pedir ayuda de Licurgo, un antiguo gobernante de Creta, y de esta manera venga la paz al reino. Así que el Rey manda a Severo a que lo encuentre. Mientras tanto, en una aldea, Licurgo ayuda a Coridón,

pues Teón acaba de deshonorar a la esposa de este último. Cuando Licurgo se dispone a socorrerlo, Teón lo abofetea y escapa, Licurgo promete venganza y manda a que lo sigan. Pero no tiene suerte y solo se consigue un retrato de una dama. Severo, vestido de mercader, logra contactar y convencer a Licurgo, quien se hacía pasar por Lacón, para que se mude a Creta. Mientras tanto, en Creta, el Rey entra de noche a la casa de Diana, la hija de Severo. Diana se dispone a suicidarse si el Rey la deshonorra, así que el monarca se aleja asombrado de la valentía de la hija de Severo.

Cuando Licurgo está en Creta sigue motivado a encontrar a su agresor, Licurgo va a casa de Diana donde se percata que Teón es su hermana, además se enamora de ella. Marcela, dama y amiga de Diana, se enamora de Licurgo, pero al verse despreciada, planea vengarse. Licurgo termina pidiéndole la mano de su hija a Severo, este accede y le avisa a su hija de su futuro casamiento. Licurgo le comenta al Rey sobre las nuevas leyes que tiene pensado establecer en Creta. Una vez que esto ocurre llegan varios villanos con el rey, traen preso a Teón, al Rey le parece difícil el caso y se lo encomienda a Licurgo. Éste aprovecha para vengarse y lo libera para matarlo usando el nombre de Lacón.

El Rey aprovechará la partida de Licurgo en la guerra para ir secretamente a casa de Diana, donde Diana le dejará abierta la puerta. Por otro lado, uno de los compañeros de Licurgo le dice que aproveche esa noche para estar con su futura esposa Diana. El Rey llega primero y comienza a seducir a Diana, llega Licurgo y antes de batirse con el Rey, prefiere suicidarse para traer así la paz al reino, por lo que el Rey se desposa con Diana.

En esta comedia son constantes los cambios de estado, por una parte Lacón es en realidad Polidoro, Teón es Danteo, Severo se disfraza de mercader. Por otro lado, ocurren los acostumbrados engaños de los criados para que los enamorados

entren con facilidad a la casa de la amada, con el Rey ocurre dos veces. Por otro lado, los personajes fingen gozo a pesar de que por dentro estén sufriendo.

La amistad castigada

Apenas un año antes Alarcón había escrito *Ganar amigos* y vuelve a escribir sobre el mismo tema de la amistad. Mientras que en esta última mediante el ocultamiento de un asesinato se logra una amistad, en esta comedia Alarcón expondrá si la amistad justifica serle infiel al rey. Da inicio con el rey sintiendo un profundo dolor, ama a Aurora, sobrina de Dion, pero no puede casarse con ella porque está comprometido con otra mujer y no puede negarse pues comprometería la seguridad y paz del reino. Por otro lado, Dion quiere casar a Policiano con su sobrina, no obstante, Policiano ama a Diana. El rey, supuestamente fatigado de su reino, se niega a consentir el matrimonio de ambos y envía a Dion a que investigue si hay peligro de traición al trono, esto por supuesto es una trama que planeó con Filippo para que pueda alcanzar lo que desea. El rey, por su parte, envía a Filippo con Aurora para enamorarla en nombre del rey, sin embargo, Filippo se enamora también de Aurora.

Ricardo, hermano de Diana, le confiesa a ella estar enamorado de Aurora. Su hermana va con el rey y le dice que es imposible que Policiano se case con Aurora porque ya le ha prometido ser su esposo. Cuando Ricardo le pide la mano de Aurora a Dion, éste le advierte que su rival es el rey, así que Ricardo desiste. Aurora, por otra parte, logra que Filippo le confiese su amor. A todo esto el rey ha visitado en secreto a Aurora pero ella se ofende.

No obstante, Policiano sigue insistiendo en querer casarse con Aurora. Ella no acepta estar con el rey. Así que el monarca le miente a Dion para que parta a recoger a su prometida que viene de Cartago, con ello el rey pretende entrar en la habitación de Aurora

y forzarla, pero Filipo, que conoce el plan del rey le advierte a Dion y sorprenden al rey intentando entrar. Al conocer los intentos del rey es desterrado y Dion sube al trono, Filipo es desterrado y Ricardo obtiene la mano de Aurora, Policiano, por su parte, es obligado a casarse con Diana.

A diferencia de *Ganar amigos*, donde el rey es una figura intocable y que lleva a cabo la justicia, en esta comedia se presenta un rey que desde el inicio se muestra más amante de sus propias pasiones que de su reino. La paz de su territorio no es algo que le interese en nombre del amor, así que no tarda en engañar a Dion para cumplir su propósito, primero le encarga que investigue si no hay peligro de traición y, hacia el final de la comedia, le pide que vaya a recibir a su futura esposa. De hecho, la comedia, aunque las mentiras del rey terminan por ser descubiertas y castigadas, hay una latente necesidad por mentir para satisfacer los deseos, así lo explica el personaje Diana: “Con trazas y fingimientos / procura el bien que mereces” (1.6.436-437). Este razonamiento de este personaje está sustentado por lo que realmente le duele:

¿Así se pagan finezas?
¿Así se premian lealtades?
¿Así desmiente verdades
los que prometen firmezas?
¡Ah, traídos! ¡Ah, fermentido!
¡Ah, engañoso Policiano!
¿A Aurora has de dar la mano
que a Diana has prometido?
No lo sufrirán los cielos;

primero te abrasarán
las llamas deste vulcán
que arroja rayos de celos. (1.7.465 – 476)

La pregunta que Diana se realiza es honesta: ¿Por qué no se paga bien la fidelidad? Otra manera de preguntar sería: ¿Por qué no someterse a la regla causa felicidad? Ella sufre que Policiano le haya prometido ser su esposa y ahora busque casarse con Aurora, Diana se ha mostrado fiel a él y, sin embargo, resulta ser engañada, así que se va al otro extremo: abrazar las trazas y fingimientos.

Los pechos privilegiados

El argumento de esta comedia es el siguiente: Rodrigo ama a Leonor y la pide a su padre, el Conde, quien acepta, aunque reconocen que la amistad entre ellos tiene más valor. Por otro lado, el rey está enamorado de la otra hija del Conde, Elvira. El rey le pide a Rodrigo que lo ayude a gozar de ella sin que el padre se entera. Don Rodrigo no acepta y deja de ser privado del rey, con lo que la oportunidad de alcanzar el favor del rey para casarse con Leonor queda impedida. Así que el rey nombra a Ramiro su nuevo privado. El nuevo privanza va a casa de Elvira a pedirle que vea al rey en secreto, ella dice que aunque no lo ama se niega a hacer eso. Sin embargo, Ramiro logra sobornar al criado del Conde para que permita que la puerta este libre en la noche. El criado le cuenta todo al Conde, quien oculto con su hijo sorprender al rey tratando de someter a su hija.

A continuación Ramiro le induce al rey a creer que Rodrigo está enamorado de Elvira, así que cuando el Conde pide el favor para casar a Rodrigo y a Leonor, le es negado. Rodrigo deja la corte y parte a Valmadrigal, donde se encuentra con Sancho que le pide sea

su tercero para alcanzar a Elvira. Del mismo modo, el Conde y sus hijas han partido al mismo lugar donde se encuentra Rodrigo. El rey los sigue y en una conversación de la solo escuchó un fragmento, cree que Rodrigo pretende el trono y la mano de Elvira. Cuando el rey lo ve arremete contra él, pero Rodrigo lo detiene y Jimena, una mujer fornida, se lleva al rey.

El conde renuncia a su vasallaje. Y Elvira al fin acepta tener una cita con el rey pero para anunciarle que se casará con Sancho. Cuando ella está por irse el rey intenta detenerla, así que salen a defenderla Sancho y el Conde. Sin embargo, este altercado se resuelve muy pronto cuando Elvira acepta casarse con el rey y Rodrigo con Leonor.

En esta comedia la trama no es motivada por la mentira, en todo caso se trata de enredos que van surgiendo en la misma que forman la acción. El único momento que pudiera tratarse como mentira es cuando Ramiro le induce al rey a creer que Rodrigo está enamorado de Elvira; sin embargo, esto no tiene repercusiones en la obras más que en el segundo acto.

El tejedor de Segovia

Esta comedia trata sobre un tema heroico donde el personaje principal, aunque noble, se disfraza de bandolero y tejedor, es decir, se trata de un intento por traer a escena caracteres afines a la sociedad que no pertenecía a la nobleza en España.

El argumento de la comedia es el siguiente: El Conde está enamorado de Teodora, así que va a su casa donde intenta ultrajarla; no obstante, Pedro Alonso (el Tejedor quien en realidad es don Fernando Ramírez) irrumpe en casa del Conde y mata a dos de sus criados. Teodora huye a casa del embajador y Pedro es llevado a la cárcel. Logra escapar y forma un grupo de bandoleros cuyo número sube cada día. Para que el grupo de bandoleros se

sostenga, buscan asaltar la casa de una dama rica llamada Clariana. Cuando la intentan robar don Fernando se da cuenta que se trata de su hermana, además se entera de que el Conde es su amante pero ha mancillado su honor.

Cuando el Tejedor regresa con Teodora a Segovia, es engañado por su antiguo criado Chichón y así son aprehendidos. No obstante, una vez más logra escapar y llega a la casa del Conde quien, sin darse cuenta quién es, le promete protegerlo. Cuando los guardias traen a Teodora, el Conde se entera que quien llegó a su casa fue el Tejedor. No obstante, Teodora y Pedro huyen pero dejan cercada la casa del Conde. Regresa el Tejedor con sus hombres y pide estar a solas con el Conde. Ahí le cuenta que se va a vengar el agravio que le hizo la familia del Conde a su padre, por lo que lo mata. A continuación, Don Fernando y sus hombres se unen a la guerra contra los moros que iba perdiendo el rey. Logran la victoria y Fernando mata al Marqués, padre del Conde. El rey perdona a Don Fernando.

Esta es una de las comedias donde el engaño y la mentira aparecen constantemente. La primera de ellas es de uso común en las comedias del Siglo de Oro donde algún personaje se pone de acuerdo con el criado de la casa donde vive la dama para así poder declararse su amor o abusar de ella. Aquí Fineo, el criado del Conde, finge ser Chichón y así lograr entrar a casa de Teodora. Unas escenas después, el lector se entera que Pedro es en realidad Don Fernando. Cuando es llevado a la cárcel, su truco para poder escapar fingirá haberse caído y lastimado. Debido que se hace bandolero, Alarcón no tarde en usar el recurso del disfraz, por lo que Fernando anda con una máscara.

Durante la comedia aparece una concepción sobre lo que es una mentira. Don Fernando intenta conocer qué dicen de él en la corte y un alguacil le dice. “Mil mentiras, /

que en una verdad envueltas, / la fama las acredita” (2.3.1022 – 1024). Aquí mentira es lo mismo que difamación.

Algunas escenas más adelante, Chichón de su posición única de criado, ahora pasa a privado del Conde, ya que este último se asombró de la industria de Chichón como una habilidad que es capaz de forjar engaños. Y efectivamente ocurre así, pues Chichón logra engañar a los amigos de Fernando para capturarlo no solo mediante las palabras, sino también usando un traje de bandolero, de esta manera ocurre una de las escenas más graciosas de la comedia, pues Chichón en diversas ocasiones intenta acercarse a Pedro para cubrirle la cabeza con una bolsa, cada vez que el Tejedor se da cuenta, Chichón inventa alguna mentira.

Ahora bien, ocurre otro engaño o mentira cuando los bandoleros intentan robar a Clariana, la hermana de Don Fernando. Ella también fingió su muerte: “Pero no puede ser, porque a mis ojos / rindió a la muerte pálidos despojos” (1379 – 1380). Una mentira más ocurre cuando Teodora finge estar de parte del Conde y así logra que Fernando y ella huyan y encierren al Conde.

En esta comedia, los engaños están perdonados cuando el rey le da su consentimiento a Fernando al final de la comedia. Sin embargo, aquí el engaño, o bien la mentira, son usados como un recurso para recuperar el honor. Pues a Fernando le importaba más vengar a su padre, de ahí que finja su muerte vistiendo a un hombre recientemente muerto con sus ropas. Pero también el engaño es más efectivo cuando las personas son cercanas entre sí, como el caso de Chichón y Pedro. Por otro lado, sin bien en *La verdad sospechosa* la mentira es usada para que el personaje busque su valía, lo mismo ocurre aquí cuando el honor se coloca en primer lugar en los personajes.

La crueldad por el honor

Comedia fue compuesta entre 1620 y 1622 y es de tema heroico. El argumento de la comedia inicia con Zaratán, el gracioso, y su amo Pedro que se encuentran con Nuño, éste último, al enterarse que la nación está en peligros debido a la falta de rey, se dice ser el antiguo rey Alfonso. Trama esto para poder lograr una venganza.

Por otro lado, Sancho, el soldado más valiente, está enamorado de Teresa. Pero ella también es pretendida por Berenguel. Cuando Pedro regresa a la corte anuncia que ha encontrado al rey Alfonso. Poco a poco van dejando sola a la reina todos los hombres de la corte, excepto Sancho que tiene la orden de traerle la cabeza de Nuño a la reina. Cuando Sancho empieza su búsqueda Nuño le llama a solas y le revela que es su padre y que busca vengar el adulterio de su esposa, Teodora, con Bermudo. Sancho no le cree y ya toda la nación cree que Nuño es Alfonso, así que Sancho tiene que aceptar por fuerza al nuevo rey.

Cuando Nuño está en la corte le dice a Bermudo que desea hacerlo su privado y que quisiera platicar con él esa noche. No obstante, también esa noche se verán Berenguel con Teresa y otros criados. En la noche, todos se ocultan cuando se percatan de la presencia del rey y Bermudo. Observan que Nuño se revela diciendo que no es el rey y cuando está a punto de matar a Bermudo, todos le detienen. De esta manera, Nuño es enviado a la horca. Así que Sancho va a visitarlo y, aceptando que es su padre, prefiere matarlo antes que la honra familiar disminuya. Cuando Sancho les cuenta a todos la historia de su padre, se termina enterando que en realidad es hijo de Bermudo y hermano de Teresa, así que el casamiento se hace entre ella y Berenguel.

Esta comedia está dirigida solo por las mentiras de Nuño, quién finge su persona para consumir una venganza, además, le miente a Sancho tratándolo como hijo. De esta

manera, la mentira aquí es usada para que el personaje logre su venganza y pueda defender su honor. De esta manera, la mentira está relacionada con la valía del personaje delante de la sociedad.

Siempre ayuda la verdad

El argumento de esta comedia es el siguiente: Inicia con Roberto, quien viene huyendo de Portugal, y es acogido por don Vasco, privado del rey. Ambos van a pasear por la ciudad hasta que llegan a casa de Blanca y Elena, la primera ha entregado su amor a don Vasco y está dispuesta a casarse con él. No obstante, Roberto se enamora de Blanca y Elena se llena de celos. Don Vasco se pone celoso de ello y lo reta a un duelo, por informes de un criado el rey interfiere y casa a Blanca con Vasco.

En el reino ocurre cerca de ahí un levantamiento armado, como don Vasco es también el general del rey, es enviado a mitigarlo. Elena, aprovecha esa oportunidad para escribir cartas a Roberto bajo el nombre de Blanca. Elena desea entregarse a él para que estén obligados a casarse y ella tenga la oportunidad de ser reina en Polonia. Esa noche, el rey anda vigilando la casa de Blanca y ve entrar a Roberto, así que entra a la casa y cree que mata a Blanca y a Roberto.

El rey se ve en la necesidad de decirle lo ocurrido a don Vasco y lo envía inmediatamente de regreso a la batalla. Al día siguiente, llegan a la corte unos hombres con el rey, Blanca desea verlo, él cree que se trata de un espectro y se da cuenta que en realidad mató a Elena. Blanca le ruega al rey que traiga de regreso a su esposo. Al regreso de don Vasco, el rey manda drenar el estanque donde el rey echó los cuerpos de Elena y Roberto.

En esta comedia la única mentira hecha es la de Elena, misma que le ocasiona la muerte. Y de hecho, el impacto de esta mentira es muy grande porque el criado de Vasco

siempre estuvo diciendo la verdad a pesar de que su amo no lo deseaba, mismas verdades de las cuales Vasco es siempre beneficiado.

El examen de maridos

Sobre esta comedia dice Castro Leal que es “una de las mejores comedias de Alarcón y una de las más ingeniosas y perfectas del teatro clásico español” (182). Esta comedia fue representada entre 1625 y 1628 y, además, retrata de diversas maneras lo que pude ser la sociedad española de inicios del siglo XVII, ya que durante la escena XIV, entre el diálogo entre Beltrán y doña Inés, se van publicando diversos tipos de características como la moda, personalidad y conflictos que seguramente eran comunes en la sociedad madrileña.

La comedia inicia cuando doña Inés se entera del testamento que dejó su padre, el cual es solo un consejo. “Antes que te cases, mira lo que haces” (1.2.33). Así que la dama y Beltrán, su criado, tienen la idea de hacer un examen para todo pretendiente. Por otro lado, don Fernando le pide al conde Carlos que intente por todos los medios separar a Blanca del marqués Fadrique. Lo logra dándole a elegir al Marqués si prefiere su amistad o a Blanca, así que Fadrique opta por tener la amistad del Conde. Cuando Blanca se entera de ello se enfurece y planea vengarse. Así que se disfraza de criada y le da a Inés una caja de joyas. Ella le miente a Inés diciéndole que su ama, que ha sido rechazada por su amante, se las ofrece porque se ha enterado de sus próximas nupcias; sin embargo, Inés supone que si esa mujer ha dado sus joyas es porque tal hombre está en el examen. Inés manda a Beltrán a que la siga y llegan a la casa de Blanca. Hablan con ella e inventa falsedades respecto de Carlos. Fabrique se entera que su amigo Carlos, quien ama a Inés, también estará

compitiendo. No obstante, Beltrán le dice a Carlos que se ha enterado que Blanca lo ama. Éste se casará con ella para vengarse.

Los engaños que hace Blanca pesan en Inés quien ya había empezado a amar a Fadrique. A continuación Beltrán e Inés revisan los papeles de los pretendientes y quedan empatados Carlos y Fadrique. No obstante, el amor de Carlos por Blanca ha aumentado, así que va a su casa donde le propone matrimonio, ella acepta como venganza por el rechazo de Fabrique. Cuando Inés llama a todos a la corte para dar a conocer al ganador, en la “premiación” se adelanta Carlos y Fabrique a explicar lo que piensan del examen, Carlos desarrolla un ensayo sobre el amor que a todos gusta. Así que Inés declara su dueño a Carlos; no obstante, la rechaza y le dice que no puedo elegir a quien no ama y no elegir a quien ama, además le dice que ya está planeado su casamiento con Blanca. Al final Inés termina casándose con Fabrique.

Esta comedia presenta como símil el examen de maridos con el proceso inquisitorial: “Con esto, en un blanco libro, / cuyo título es *Examen / de maridos*, va poniendo (...) excelencias personales / de todos sus pretendientes, / conforme puede informarse / de lo que la fama dice / y la inquisición que hace”. (1.4.207 – 215). Una de las preguntas que más constantemente se hacen los protagonistas, y críticas, a Inés es que solo está escogiendo por medio de lo exterior y no se fija en lo interior. Para Alarcón, que había estudiado leyes, seguramente fue un problema común que observó en todo tribunal, la crítica de la comedia va contra ello. Además, los demás caballeros que pretenden aprobar el examen saben que solo bastan los méritos y no el amor, así que “quien no pretende / perderá reputación” (1.6.357-358). De hecho, en el primer escrutinio, Beltrán, que está por ahí, crítica en apartes las falsedades de los pretendientes.

Sin duda, esta comedia muestra, al igual que *La verdad sospechosa*, que fácilmente se puede aparentar lo que no se es por medio de las acciones externas. Pues don García fácilmente busca darse mayor validez cuando le miente a don Juan sobre la fiesta y a su criado Tristán cuando le dice que mató a don Juan en el duelo. Por otro lado, aquí las mentiras tuvieron un fin agradable para Carlos y Fadrique, a pesar de que eran motivadas por la venganza de Blanca, terminaron por ayudar a los galanes. De manera semejante ocurre en *La verdad sospechosa* donde por más que mienta don García, nunca alcanzará su fin.

No hay mal que por bien no venga (Don Domingo de Don Blas)

La crítica ha celebrado esta comedia como una de las mejores construidas por Alarcón, es contemporánea a *Examen de maridos*, incluso, es posible que se trate de la última comedia que escribió el dramaturgo.

El argumento se desarrolla en Zamora donde Juan, quien ha dilapidado su fortuna y es señalado por la población. Por lo que, confabulado con su criado, consigue que don Domingo de don Blas le pague una renta cara por una casa que no es suya. Por otro lado, el Príncipe tiene planeado derrocar a su padre, para ello se le une don Ramiro, padre de Leonor, mujer de la que está enamorado Juan.

Domingo es vecino de Leonor así que va a visitarla y le declara su amor, no obstante, también se sintió atraído por Constanza. Cuando Juan se entera del suceso entre Domingo y Leonor, le pide a éste que no la siga pretendiendo y él acepta sin problema.

A continuación el Príncipe manda llamar a Domingo para que lo apoye en su insurrección, éste se niega y es encerrado en la casa de Ramiro. Sin embargo, Juan, queriendo mejorar su suerte, entra a robar a la casa de Ramiro y encuentra a Domingo.

Cuando se dirige a avisarle al rey esta conspiración, lo detienen pues creen que asesinó a Domingo, pero él se defiende diciendo que Domingo está encerrado en casa de Ramiro porque lo quieren casar a fuerza con Leonor.

Finalmente, Juan le dice al rey sobre la traición del Príncipe así que apresa su hijo y, como favor, casa a Leonor con Juan y a Constanza con Domingo.

En esta comedia no se presenta mentiras como en otras comedias. La única que ocurre es cuando Juan no desea que el Príncipe y Ramiro se enteren que ya sabe de su conspiración, para evitar eso dice que Ramiro quiere obligar a casarse a Domingo. Más que mentira, lo que hay debajo de ello es una defensa al gobierno. Sin embargo, este engaño es diferente a los que se habían dado en las otras comedias, donde un engaño sirve para resguardar el reino antes que conseguir el amor de una dama.

***La verdad sospechosa* bajo el contexto alarconiano**

Además de *La verdad sospechosa*, Alarcón escribió otras veintitrés comedias sobre diversos temas como ya se habrá visto. Pero en lo que corresponde a la mentira, con excepción de tres de ellas (*La cueva de Salamanca*, *Todo es ventura* y *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*), se miente en el resto. Los personajes mienten sobre diversos aspectos: nombre, parentesco sanguíneo, nacionalidad, religión, físico, nobleza y su muerte. Y mienten valiéndose de todo tipo de recursos, de todo tipo de personas, pactando con el diablo o usando la magia. Y con ello buscan el amor, ascenso social, subir al poder, detectar infidelidades, salvar la vida, tener el control. Hay mentiras con consecuencias y otras sin ellas.

Mentir es lo previo al asesinato como lo plantea *La crueldad por el honor*. Pero también mentir consume al amor como en *El semejante a sí mismo*. Mentir es usar el

ingenio y ponerse de acuerdo como *El desdichado en fingir*. Pero también se puede encarnar la mentira y ser un hombre hecho y construido de mentiras como en *El Anticristo*. Pero también mentir consiste en saber mantener la mentira como *Los empeños de un engaño*. En la mayoría de las comedias los personajes optan por la mentira para alcanzar su objetivo antes que con la verdad. La verdad no es lo primero que dirán los personajes y esto le compete a criados, nobles, duques, condes y reyes. Se desconfía de la verdad, se desconfía de las personas, se desconfía de sí mismo. Alarcón dibuja una sociedad insatisfecha consigo misma, cansada de ser quien es con aspiraciones a ser algo más y su recurso en mentir. La propia personalidad nunca es suficiente.

La verdad sospechosa se sitúa entre *La culpa busca la pena y el agravia la venganza* y *La prueba de las promesas*. Antes de *La verdad sospechosa* el dramaturgo había ya explorado motivos que volvería a usar en ella. Si don García adquiere “cierto” éxito con cada mentira de manera temporal, no así su perfecto antagonista Arseno en *El desdichado en fingir* que cuando mintió fue llevado al manicomio, quien se la pasa encerrado en la comedia y que está en una trama de la que raramente forma parte. Arseno es un personaje que no es dueño de sus mentiras, ni siquiera él la formula, y es alguien más quien se aprovecha de la inventiva de su enamorada. En *La manguilla de Melilla* donde el judío gracioso recurre al engaño para librarse de castigos, es el mismo recurso que usará don García para escapar del interrogatorio de su padre. *La cueva de Salamanca*, en conjunto con la anterior, ya hace aparecer la magia en las comedias de Alarcón, mismo rasgo que prevalece cuando don García habla del ensalmo. De hecho, don García viene de Salamanca, viene de una vida estudiantil que ha estado llena de juegos como los jóvenes estudiantes de esta comedia.

En *El desdichado en fingir* como en *El semejante a sí mismo*, se da la mentira sobre la familia, se trata de engañar a los padres en ambas. Don García se arriesgará también a engañar a don Beltrán. En esta última comienza a darse es fijación por creer lo que dice el exterior y no lo interior. Don García es experto en aparentar y raramente los personajes se dan a la tarea de investigar si efectivamente es indiano, si posee una familia o si efectivamente mató a alguien. *La industria y la suerte* es el primer empleo del uso de la historia bíblica de Jacob. En *Todo es ventura* se encuentra el lector con un personaje que siempre dice la verdad y que siempre resulta favorecido, donde, sin embargo, los conflictos surgen debido a las percepciones de los personajes, este conflicto aparecerá de nuevo con el cochero. Con la comedia *Los favores del mundo* es la amiga de la dama que resulta ser su enemiga de manera encubierta, así como Tristán y el letrado eran amigos y tutores de García, pero que ellos están dispuestos a hablar a espaldas de su amo y no ser sus cómplices.

El Anticristo es la antesala a don García, el Anticristo es alguien totalmente mentiroso, que encarna la mentira y que solo recurrirá a la mentira para conseguir su objetivo, pero que al final será vencido por un predestinado designio divino. De tal manera que toda mentira está conducida al fracaso. En *Los empeños de un engaño* se refleja toda la energía que disponen los personajes para mantener las mentiras, los personajes son conscientes que se necesita de una mayor esfuerzo, al contrario de don García que no le preocupa si sus mentiras se sostienen, pues ya ideará otra para remediarla.

Por otro lado, en *Las paredes oyen* implica el descubrimiento de la mentira a una persona que se le tenía por más honorables, por el contrario don García desde las primeras escenas ya se sabe que es un mentiroso. En *Mudarse por mejorarse* empieza a tratar con

antelación el conformismo del matrimonio, pues en esta comedia la dama deseada abandona su amor por el galán por irse con quien tiene mejor nombre. En *La verdad sospechosa*, a pesar de que don García pierda a Jacinta, no le resultará complicada ceder por fuerza a la dama de mayor renombre y fortuna. En *Quien mal anda en mal acaba* regresa el tema del fatalismo cuando el moro se lamenta de no ser dueño de sí mismo, cualquiera que tenga de aliado a un demonio saldrá perdiendo. Finalmente Alarcón escribe *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, una comedia donde no hay mentiras.

Entonces el dramaturgo agrega a sus obras *La verdad sospechosa* donde desplegará todo lo que ya he anotado en el capítulo anterior. A partir de aquí Alarcón pasará de la casa de los nobles a tocar más profundamente la figura de los reyes, del gobierno y sus leyes. También hablará con fuerza de la amistad y buscará penetrar en las motivaciones de los personajes para mentir. *La verdad sospechosa* supone un punto inicial para comprender cómo se desarrolla la mentira en los personajes, de qué manera concebirla para comprenderlas mejores. Pues ahora se conoce que la mentira es formulada porque los personajes están insatisfechos, buscan demostrar una identidad o conseguir una nueva.

Alarcón seguirá retratando una sociedad fanática de guardar las apariencias. Todos son personajes incompletos que buscan fuera de sí mismos la pieza que les falta para sentirse realizados. Sin embargo, la comedias de Alarcón no son moralizantes, como he dicho, mentir en ocasiones les ayuda y en otras no. Alarcón nunca anima a su público a dejar la mentira, solo comenta la mentira, habla de ella. Para Alarcón no es posible hablar de la sociedad de su tiempo, sino lo que es inseparable de ella. La mentira y la sociedad van juntas en un contexto político, religioso y cultural que las provoca. La sociedad no puede salir de ahí de donde se encuentra, está condenada a mentir y seguir mintiendo, a veces dará

los resultados esperados y en otras traerá castigo. El teatro de Alarcón siempre se ha visto interesante, raro, diferente, peculiar, si ha sido así es por el tratamiento de la mentira. Estamos dispuestos a decir la verdad, y cuando otros sospechen de nosotros, siempre habrá una mentira lista para justificarnos.

Conclusión

Después de analizar la mentira en *La verdad sospechosa* he encontrado gran apoyo para comprender la obra alarconiana desde la ascendencia judía del dramaturgo. Pues a partir de ello la mentira no solamente es falsear una verdad o un vicio, sino que se usa para crearse a sí mismo, ya que es muy diferente poseer una identidad a validar una identidad, por ejemplo, pese a que don García estaba completo para su sociedad, él desea justificar su propia valía, él tiene que conseguirla. Eso conlleva a establecer que la mentira habla de la insatisfacción de los personajes, pues no hay seguridad en lo que se tiene, sino que hay que buscar más, por ejemplo, mentir sobre la fiesta o la muerte de don Juan.

Por otro lado, tomando como base el juicio como el que enfrentaban los sospechosos de judaizar, revela la condición impuesta que sufría la sociedad de aquel siglo, de la cual solo conseguían escapar a base de mentiras. Por tanto, el sistema jurídico del Santo Oficio provocaba mayor mentira que verdad en la sociedad. Prueba de ello, es la claridad con la que en la mayoría de las comedias la mentira se encuentra presente de diversas formas y surge por diversos motivos. Así que la sociedad mentirá sobre toda temática, como se vio en *La verdad sospechosa* donde se miente sobre las costumbres, el tiempo, la nacionalidad, la valentía y la familia. En otras comedias se engaña sobre el parentesco familiar o sobre el aspecto físico. Y se emplean todo tipo de esfuerzos para conseguir engañar, hay quienes mienten gastando fuertes sumas de dinero y otros que recurren a ayuda diabólica. La insistencia en la mentira es una manera para comprender de qué manera Alarcón habla sobre su tiempo. La mentira misma es una parte sustancial para

definir a una sociedad y, al mismo tiempo, fue la ideología imperante dentro de la sociedad que propició la mentira.

Sin embargo, cabe decir que no se trata de una crítica con fines moralistas. ¿Está bien o mal mentir? No es posible encontrar una respuesta satisfactoria, pues a veces los personajes salen castigados o premiados por su uso. También en ocasiones se usa la mentira y las consecuencias son nulas o bien definen todo el transcurso del argumento. Si el fin fuera moralizador las comedias mostrarían a personajes que reflexionan en torno a las consecuencias de sus hechos, al final de las comedias existiría alguna clase de arrepentimiento. Pero nada de ello aparece, de hecho las mentiras fluyen con mucha naturalidad: don García no teme mentir sobre la supuesta muerte de don Juan, ya sea que se descubra pronto o tarde, se defenderá con otra mentira. Cuando la sociedad se ha acostumbrado a las mentiras, entonces siempre va a ser el primer recurso del que se valga. De este modo, la mentira es una estrategia para el pueblo, usada para tratar de mejorar la situación social, descubrir infidelidades, conseguir personas o consumir venganzas, pero, más importante, es el medio al que recurren para conseguir una identidad, si es que se carece de ella, y darle valía a esta. Con base en lo que mencioné en el párrafo anterior, si la sociedad misma hizo que surgiera la mentira, piénsese por ejemplo que el recurso de la pureza de sangre de los judíos fue usado por los cristianos para perseguir y enviar a juicio, es innegable que la sociedad no puede escapar de lo que ella misma ha establecido. Escapar de la mentira es imposible, el hombre no tiene más elección que mentir, siendo así, es imposible moralizar a la sociedad. Por ello es imposible encontrar una valorización única de la mentira en todas las comedias de Alarcón; la mentira es válida cuando es usada en favor propio, y se detesta cuando está en contra del individuo.

Está claro en las comedias que no hay un fin por reflejar una identidad, como la mexicana, y tampoco la intención de generar una nueva, como supondría la creación del teatro de caracteres. Alarcón solamente retrata a una sociedad en lucha por mantener una identidad o reflejar otra. Una sociedad que es albergada por un gran imperio que impone la identidad a sus pobladores. Sin embargo, una identidad impuesta siempre será tratada de conservar por los pobladores, a fin de satisfacer al poder y con la posibilidad de escalarlo. Mantener una identidad o tener una identidad siempre será sostenida por las apariencias, por las obras, por el exterior, porque ninguna identidad impuesta está preocupada por el interior del personaje, algo frecuente en las comedias alarconianas. Así que hay que encontrar y ensayar formas de hacer valer esas obras. Para la sociedad alarconiana es más importante el vestido que el interior, los gestos religiosos que el corazón lleno de fe, la renta de escudos que el amor puro. El espectador que choca frente a esta idea y manera de ver el mundo, es cómplice de los personajes porque es lo más que puede ser.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio. “Para la historia de un porblema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón”. *Anuario de Letras*. 1964: 161 - 202. Impreso.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo xvii*. España: Cátedra, 1995. Impreso.
- Benítez, Fernando. *La vida criolla en el siglo xvi*. México: El Colegio de México, 2012. Impreso.
- Bergamn, Hannah E. de. “Una caricatura de Juan Ruiz de Alarcón”. *Nueva revista de filología hispánica*. 1954: 419 - 422. Impreso.
- Canonica, Elvezio. “Cara y cruz de la verdad en el teatro europeo de los siglos xvii y xviii: desde La verdad sospechosa de Ruiz de Alarcón hasta Il Bugiardo de Doldoni, pasando por Le menteur de Corneille”. *Voz y letra*. 2011: 75-95. Impreso .
- Castellanos, Rosario. *Obras II: poesía, teatro y ensayo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943. Impreso.
- Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. España: Alianza Editorial, 1974. Impreso.
- Cressman Frye, Ellen. “Taxonomía del sistema monológico en La verdad sospechosa”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro : actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. 2005. 153 - 166.
- Diez-Echarri, Emiliano y José María Roca Franquesa. *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. España: Aguilar, 1982. Impreso.
- Ebersole, Alva V. “El teatro español visto por Juan Ruiz de Alarcón”. *Hispania*. 1959: 229-232. Impreso.
- . “Pedro Alonso, un ejemplo del poder creativo de Juan Ruiz de Alarcón”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. 1967. 308-318.

- Espantoso de Foley, Augusta. "Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. 1967. 319-326.
- Fradejas Lebrero, José. "Tradición y originalidad en una comedia de Ruiz de Alarcón". *Revista de Filología Española*. 2008: 279-295. Impreso.
- García-Valera, Jesús. "El Anticristo' de Juan Ruiz de Alarcón: de la hagiografía al apocalipsis". *El escritor y la escena : actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. 1994. 39-44.
- Gesso Cabrera, Ana María del. "Los juegos amorosos en 'Las paredes oyen' de Juan Ruiz de Alarcón". *El escritor y la escena : actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. 2003. 277-283.
- Gojman Goldberg, Alicia. "Luis de Carvajal El Mozo sus memorias, correspondencias y testamento". <http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/27663>. Web. 30 de septiembre de 2013.
- . *Los conversos en la Nueva España*. México: UNAM, s.f. Impreso.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Vivir en Nueva España: orden y desorden en la vida cotidiana*. México: El Colegio de México, 2009. Impreso.
- González Acosta, Alejandro. "La 'Mexicanidad' de Juan Ruiz de Alarcón: Vuelta sobre el tema". *Revista de Historia de América*. 1993: 23-36. Impreso.
- González, Serafín. "El héroe y el cortesano en *Los favores el mundo*" *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. 2003. 285-295.
- Hamui Sutton, Silvia. *El sentido oculto de las palabras en los testimonios inquisitoriales de las Rivera: judaizantes de la Nueva España*. México: UNAM, 2010. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. España: CONACULTA, 1998. Impreso.
- . *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Jiménez Rueda, Julio. *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*. México: Porrúa, 1939. Impreso.

- Josa Fernández, Dolores. “De tiranos y de hombre en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón”. *Alicante*. 2007: 105-117. Impreso.
- . “El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón”. *Alicante*. 2007: 1 - 9. Impreso.
- King, Willard F. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*. México: El Colegio de México, 1989. Impreso.
- Lee Kennedy, Ruth. “Contemporary Satire against Ruiz de Alarcón as Lover”. *Hispanic Review*. 1945: 145-165. Impreso.
- Lope de Vega, Félix. *Obras*. México: Club Internacional del Libro, s.f. Impreso.
- Maestro, Jesús G. "Aristóteles, Cervantes y Lope: el ‘Arte nuevo’". De la Poética especulativa a la Poética experimental". <http://bib.cervantesvirtual.com/ser/vlet/SirveObras/0135050860002>. Web. 25 de enero de 2014.
- Mendez, Lenina M. “Juan Ruiz de Alarcón y las fuerzas del mal” <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero12/ruizalalar.html>. Web. 23 de enero de 2014.
- Montero Reguera, José. “Juan Ruiz de Alarcón. Biografía (1572-1639)”. http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_ruiz_de_alarcon/autor_biografia/. Web. 24 de septiembre de 2013.
- Paz, Octavio. “Una obra sin joroba: Juan Ruiz de Alarcón”. *Obras completas Vol. 4*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Peña, Margarita. “La corriente mexicana de la crítica sobre Juan Ruiz de Alarcón en el siglo XIX: algunos exponentes”. *La literatura novohispana*. Ed. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México: UNAM, 1994.
- . “Juan Ruiz de Alarcón: Reconstrucción biográfico-crítica”. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-ruiz-de-alarcn--reconstruccin-biorficcrtic-a-0/>. Web. 12 de febrero de 2015.
- . “Los hermanos de Juan Ruiz de Alarcón: Ortodoxia y judaísmo”. <http://www.elementos.buap.mx/num43/pdf/47.pdf>. Web. 2 de marzo de 2015.
- . “Juan Ruiz de Alarcón y sus hermanos: universitarios, curas ‘beneficiados’ y un dramaturgo”. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-ruiz-de-alarcn-y-sus-hermanos--universitarios-curas-beneficiados-y-un-dramaturgo-0/>. Web. 2 de febrero de 2014.

- . “Los varios tonos de la relación Lope de Vega-Juan Ruiz de Alarcón”. *Alicanate*. 2005: 1-17. Impreso.
- Reyes, Alfonso. “Tres siluetas de Ruiz de Alarcón”. *Obras completas de Alfonso Reyes VI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Ribbans, Geoffrey. “La verdad sospechosa: lying and dramatic structure once more”. *Revista de Filología Hispánica*. 2010: 139-156. Impreso.
- Robalino, Gladys. “La mentira como componente identitario en La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón”. Tesis. McGill University, 2004.
- Rojas Villandrando, Agustín. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/>. Web. 22 de enero de 2015.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. España: Cátedra, 2000. Impreso.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. “Aportes para una canonización de Juan Ruiz de Alarcón en la literatura latinoamericana”. *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. 1988: 281-290. Impreso.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. “Juan Ruiz de Alarcón”. *Historia de la literatura mexicana*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez. México: Siglo XXI, 2002.
- Schons, Dorothy. “Apuntes y documentos nuevos para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1929: 59-151. Impreso.
- Serrano Deza, Ricardo. “La verdad sospechosa’ y su ‘intención’ a la luz del análisis infoasistido”. *El escritor y la escena : actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. 1994. 45-59. Impreso.
- Silverman, Joseph H. “El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional”. *Hispania*. 1952: 64-69. Impreso.
- Torri, Julio. *La literatura española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- Usigli, Rodolfo. *Teatro completo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Vega García-Luengos, Germán. «Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida.» *El escritor y la escena : actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. 1994. 13-36. Impreso.

- . “Alarcón y los propósitos de la enmienda textual”. *Teatro, historia y sociedad, Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro*. 2013. 155-172. Impreso.
- . “En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón”. *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII Coloquio del GESTE*. 2002. 545-581. Impreso.
- Villegas, Ricardo. “Don Juan Ruiz de Alarcón: un novohispano en Madrid”. *Anales de literatura hispanoamericana*. 1993: 25-47. Impreso.