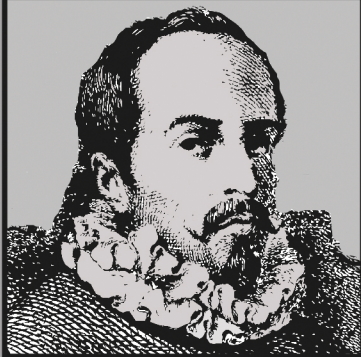




SUMMA ALARCONIANA

JUAN RUIZ DE ALARCÓN
VIDA / COMEDIAS / VARIA TEATRALIDAD



MARGARITA PEÑA / COORDINADORA

*Juan Ruiz
de Alarcón*

SUMMA
ALARCONIANA

JUAN RUIZ DE ALARCÓN
VIDA / COMEDIAS / VARIA TEATRALIDAD

ADABI DE MÉXICO, A.C.

María Isabel Grañén Porrúa

Presidenta

Stella María González Cicero

Directora

Jorge Garibay Álvarez

Coordinador de Archivos

Civiles y Eclesiásticos

María Cristina Pérez Castillo

Coordinadora de Publicaciones

Jimena Lezama Aparicio

Formación

Victoria Huila Cruz

Revisión y corrección

SUMMA
ALARCONIANA

JUAN RUIZ DE ALARCÓN
VIDA / COMEDIAS / VARIA TEATRALIDAD

Margarita Peña
Coordinación

Margarita Peña
Julio Ortega
Eugenia Revueltas
Jesús Perulles
Leonor Fernández Guillermo
Emilio Méndez
David de la Garza Guerrero
Dalia Hernández Reyes
Victoria Huila Cruz
Alejandro González Acosta
Raúl Omar Gómez González



Summa Alarconiana, Juan Ruiz de Alarcón Vida / Comedias / Varia teatralidad bajo la coordinación de Margarita Peña; - México, ADABI de México A.C., 2016.

ISBN: 978-607-416-319-3

Primera edición, octubre de 2016
© Apoyo al Desarrollo de Archivos
y Bibliotecas de México, A. C.
www.adabi.org.mx

ISBN: 978-607-416-319-3

Prohibida la reproducción total o parcial sin permiso escrito del titular de los derechos.

*Derechos reservados conforme a la ley.
Impreso en México.*

ÍNDICE

Introducción	7
<i>Margarita Peña</i>	
Summa alarconiana	
Juan Ruiz de Alarcón, monstruo de Indias. Vida y comedias	10
<i>Margarita Peña</i>	
Reminiscencias de una moral judaica en Juan Ruiz de Alarcón	29
<i>Julio Ortega</i>	
La construcción literaria de una nueva visión del mundo en Juan Ruiz de Alarcón	44
<i>Eugenia Revueltas</i>	
Una verdad sospechosa: Juan Ruiz de Alarcón y su teatro (mentira, metamagia y metateatro)	57
<i>Jesús Perulles</i>	
Las “anomalías” métricas en la dramaturgia de Juan Ruiz Alarcón	67
<i>Leonor Fernández Guillermo</i>	
“Abata el que ama el levantado vuelo”: apuntes para la historia escénica de <i>La prueba de las promesas</i> (México, 1953-2013)	77
<i>Emilio Méndez</i>	
Nombres y linajes en <i>El Anticristo</i> , de Juan Ruiz de Alarcón	90
<i>David de la Garza Guerrero</i>	

Teatro y fiesta en una villa novohispana (San Miguel, el Grande. 1752) <i>Dalia Hernández Reyes</i>	97
Summa de sumas	109
Las Mujeres de Alarcón. Inés, la examinadora de maridos. <i>Victoria Huila Cruz</i>	110
Melchor Pérez de Soto, bibliófilo heterodoxo contemporáneo de Juan Ruiz de Alarcón <i>Alejandro González Acosta</i>	121
Enrico Martínez y Juan Ruiz de Alarcón, dos “conocidos” en la Cuidad de México del siglo XVI <i>Raúl Omar Gómez González</i>	139

INTRODUCCIÓN

La Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón es una de las varias existentes en la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue inaugurada el 26 de noviembre de 1998 con la presencia del entonces rector de la UNAM, Francisco Barnés de Castro y del maestro Gonzalo Celorio, director de la FFYL. Su cometido es difundir mediante coloquios y conferencias la obra del dramaturgo novohispano radicado en Madrid en el siglo xvii (1600-1608; 1613-1639) así como de autores españoles y novohispanos, incluyendo alguna muestra de escenificaciones del siglo xviii. Es decir, dar cuenta del teatro de la Península y de la Nueva España en el transcurso de tres siglos. Con actividad permanente en términos de uno a dos eventos anuales a lo largo de 17 años, la cátedra ha propiciado la revisión y estudio de la producción teatral desde mediados del xvi (el teatro de Argel, de Miguel de Cervantes Saavedra) hasta las comedias de escritores que vinieron a Indias, como Fernando Gavila y su *Lealtad americana*, pasando por el propio Alarcón y desviándose a humanistas, tal Francisco Cervantes de Salazar y el escenario fastuoso de la Ciudad de México en los *Diálogos latinos* (uno de los trabajos presentados en el coloquio de 2014 cuyo tema fue la Ciudad de México). Es decir, la cátedra parte de la persona y obra del dramaturgo Ruiz de Alarcón para abrirse al ámbito de la literatura novohispana y peninsular. El resultado, producto de conferencias y ponencias, ha sido recogido parcialmente en dos publicaciones. *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos xvi-xx* (UNAM, 2003), recopilación de artículos sobre profesores-escriutores de la Universidad de México entre el siglo xvi y el xx leídos a lo largo de tres jornadas de la cátedra (2003); y *Alarcón y Cervantes: una mirada alterna* (UNAM, 2011). La cátedra ha invitado a expositores procedentes de otras universidades (Veracruzana, Ciudad Juárez, Puebla, Chihuahua), instituciones (Academia Mexicana de la Lengua. Instituto, Nacional de Bellas Artes) y dependencias universitarias (Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones

Filológicas) no faltando algún homenaje como el realizado en memoria de José Juan Arrom, especialista en teatro colonial y profesor emérito de la Universidad de Yale.

Los trabajos aquí incluidos se leyeron en el evento de la cátedra realizado en septiembre de 2015. Se reúnen como *summa* de perspectivas alarconianas expuestas por profesores-investigadores de los Colegios de Letras, Colegio de Arte Dramático y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras; Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. Agrupadas, hasta donde fue posible, de acuerdo con un criterio temático, apuntan en varias direcciones: la biografía del escritor y su relación con la obra dramática; las comedias (que pese a diatribas y ataques de “poetas” rivales se representaron en los escenarios españoles); varia teatralidad: dos obras contenidas en un manuscrito inédito, que se representaran en la villa novohispana de San Miguel el Grande en el siglo XVIII. Así como en un tema obligado: las mujeres en el teatro de Ruiz de Alarcón. Y, por último, noticias sobre contemporáneos novohispanos de Alarcón: Melchor Pérez de Soto y Enrico Martínez, heterodoxos como, en cierto sentido, lo fuera el escritor.

Raúl Omar Gómez y Victoria Huila Cruz prestaron apoyo en la organización del coloquio de la Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón 2015; la segunda tuvo a su cargo la revisión final de los textos.

Para ADABI de México nuestro agradecimiento por su apoyo editorial.

SUMMA ALARCONIANA

JUAN RUIZ DE ALARCÓN, MONSTRUO DE INDIAS. VIDA Y COMEDIAS

MARGARITA PEÑA

Para comenzar, aludimos someramente a las tres comedias de Juan Ruiz de Alarcón revisadas. *La verdad sospechosa* se puede ver como la comedia urbana de enredo que, por su calidad literaria, se configuró como una especie de pasaporte del autor al mundo europeo mediante la imitación de ella por Corneille en su obra *Le menteur* y por Goldoni en *Il Buggiardo*, alabada por Molière y traducida posteriormente a múltiples idiomas. En cuanto a *La cueva de Salamanca*, ha sido considerada la más perfecta dentro del apartado de “comedias de magia” de Alarcón (que comparte con *La prueba de las promesas* y *Quien mal anda, mal acaba*). Por lo que toca a la tercera, *Ganar amigos*, es de las llamadas “comedias de privanza”, perteneciente, de acuerdo con Willard F. King, al apartado de las “comedias de ambiente sevillano”.¹ Novedoso dentro de la crítica alarconiana es investigar el contexto bibliográfico de cada una de ellas en forma de “seltas” (cuadernillos de 16 o más fojas que se imprimían y vendían sueltos), ya desde el siglo xvii y principalmente en el xviii. Puede considerarse una forma de estudiar el fenómeno de la difusión de las comedias áureas, en general, en el siglo inmediatamente posterior a aquél en que fueron escritas y el fenómeno de la recepción de su autor — en este caso Juan Ruiz de Alarcón— en acervos diversos. Citamos, en el apartado referente a cada una de las comedias incluidas, las “seltas” de ellas localizadas por nosotros en bibliotecas europeas. Asimismo, nos referimos, cuando las hay, a las imitaciones o plagios.

Pretendemos, con lo anterior, dar cuenta de hallazgos en la bibliografía alarconiana, acercando al público al universo dramático del dramaturgo novohispano, producto, en gran medida, del propio mundo interior, la biografía personal y los avatares de una existencia que transcurrió entre dos mundos y de la que no están ausentes los enigmas. Pero antes, vayamos a la biografía.

¹ King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, Trad. de Antonio Alatorre, México, COLMEX, 1988, p. 145.

La vida

Contrariamente a lo que la crítica ha venido afirmando a lo largo del tiempo sin documentos que avalen la afirmación, Juan Ruiz de Alarcón no nació entre 1580 o 1581, en la Ciudad de México. Una fe de bautismo recogida y publicada por el cronista taxqueño Leopoldo Carranco Cardoso, dice textualmente:

[...] en treinta de diciembre de mil y quinientos setenta y dos años alonso torquemada semanero en la region de tachco bautise en la ermita de la santa veracruz real de minas de tetelcingo a juan hijo de po. ruiz de alarcon y leonor de mendoza su muger, fueron testigos jose de cabra y maria josefa su muger. cura semanero alonso de torquemada.²

Añade Carranco Cardoso, en apoyo de esta fe de bautismo, que el documento está avalado por la tradición taxqueña: Antonio Peñafiel (1903) y el canónigo Severo Rodríguez; por el hecho de que en el archivo de la parroquia de Santa Prisca figura como primer cura de almas Alonso de Torquemada, que firma el documento transcrito; porque el apellido Cabra, de uno de los testigos, corresponde a uno de los primeros pobladores de la región. Afirma que la fe de bautismo de “don Juan Ruiz de Alarcón”, estuvo alojada durante mucho tiempo en el archivo de la iglesia de la Santa Veracruz. Además hace notar que “el papel en que se escribió dicha fe de bautismo, era grueso, de color amarillento (¿papel amate?) semejante, suponemos, al que emplearon los nativos de la región para dibujar sus ideogramas. Y añade: “El sacerdote don Severo Rodríguez vino al estado de Guerrero como familiar de uno de los obispos de la diócesis de Chilapa”,³ para concluir:

en el Obispado de Chilapa, seguramente bajo la atingencia de sacerdotes cultos [...] estaba un legajo de papeles correspondientes a la feligresía taxqueña. Entre ellos, el original de la Fe de Bautismo de don Juan Ruiz de Alarcón [...] que seguramente fue sacada por alguno de los sacerdotes que tuvieron a su cargo la parroquia de la Santa Veracruz y [...] fue llevada al obispado de Chilapa cuando se creó éste”.⁴

Nos encontramos ante datos valiosos por provenir de Carranco Cardoso, cronista que trabajó *in situ*. Consideramos que, en especial, lo relativo a la fe de bautismo que pretende documentar el nacimiento

² Leopoldo Carranco Cardoso, *El suriano mexicano vencedor de su propio destino*, Taxco, Ayuntamiento Municipal / Fundación Cultural Juan Ruiz de Alarcón, Gobierno del Estado de Guerrero, 1974. 2ª ed. 1991, pp. 21-22.

³ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

de Alarcón en los finales del año de 1572, ilumina la biografía, aumentando 8 o 9 años a la edad supuesta de Alarcón y modificando la cronología alarconiana. He reproducido los argumentos anteriores manteniendo la ortografía del documento original, ya que refuerzan la hipótesis de una fecha distinta a la aceptada tradicionalmente por la crítica alarconiana. Los años de 1580 o 1581, citados comúnmente como los de nacimiento, son quizás el momento en que la familia formada por los padres, Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, con sus hijos, se traslada a la Ciudad de México para darles educación y porque las minas de Taxco se habían agotado. Habían contraído matrimonio en lo que entonces era la catedral de la Ciudad de México, el 11 de marzo de 1572, teniendo por testigos a personajes “muy principales”, como Luis de Velasco, “el Mozo”, hijo del virrey del mismo nombre, y Alonso de Villaseca, el hombre más rico de México. De acuerdo con la fecha del bautizo, el nacimiento debió ocurrir poco antes, entre el 27 y el 30 de diciembre. El que el niño primogénito no llevara el nombre del padre, Pedro, pudo deberse a que ya al nacer mostrara algún problema físico congénito que habría de interferir con el mayorazgo, por lo que se le bautizó como Juan, el nombre del santo más cercano: San Juan Evangelista, que se festeja el 27 de enero. Los hermanos de Juan: Pedro, Gaspar, Hernando y García realizaron estudios en la Universidad, y Pedro presentó sus tesis de licenciado en Cánones poco después del examen de Juan como licenciado en Leyes, en 1609. Pedro fue durante cuarenta años capellán del Colegio de San Juan de Letrán. Gaspar y Hernando (autor del *Tratado de idolatrías y supersticiones de los indios* y cacique espiritual de la región), volvieron a la zona de Taxco-Atenango del río Pilcaya como curas “beneficiados”; de García no se sabe nada, aparte de que realizó estudios de bachiller en Artes en la Universidad y que el personaje de la comedia más afamada de Alarcón, *La verdad sospechosa*, lleva su nombre.

Consta que el dramaturgo completa el bachilleramiento en cánones en la Real y Pontificia Universidad de México. En 1600, se embarca para España, gracias a una beca otorgada por un pariente político, para proseguir sus estudios. En octubre de ese año recibe el grado de bachiller en cánones en la Universidad de Salamanca y se matricula para iniciar los estudios de leyes, que termina hacia 1604. Intenta embarcarse de regreso en 1607, pero la flota es destruida por los piratas. Parte finalmente en 1608 y arriba a la Nueva España a finales de ese año. En febrero de 1609,

en la Real y Pontificia Universidad de México, presenta el examen y obtiene el título de licenciado en leyes por unanimidad de veintiún sinodales. Dedicó la tesis a fray García Guerra, —arzobispo y posteriormente virrey interino—, quien viajara a Indias en la misma flota que el escritor, en 1608. Su trayectoria de estudiante en la Universidad de Salamanca lo define como un hombre diligente, presenta exámenes de grado a poco tiempo de realizar sus viajes de ida y vuelta; litiga en Sevilla y más tarde, en México en defensa de intereses familiares: asuntos legales de la madre (ya lo había hecho, desde Salamanca, según consta en carta poder del Archivo Histórico de esa ciudad); durante su estancia en México (1608-1613) inicia juntamente con Pedro, el segundo de sus hermanos, un juicio de reclamación de mercedes a la Corona de España ya que los abuelos maternos —Hernán Hernández de Cazalla y María de Mendoza— habían sido primeros pobladores en la Nueva España.

A lo largo de cinco años, —los oscuros años mexicanos— Alarcón intentó obtener algún puesto en el gobierno virreinal; aplicó para una cátedra en la universidad, sin éxito. La deformidad física se convirtió en estigma que le impidió desempeñarse regularmente como un letrado por demás capaz. Además de hombre de fiar y buen hijo, como lo demuestran documentos encontrados recientemente según los cuales sacó adelante algunos pleitos familiares, protegiendo a su madre en malos negocios durante su estancia de cinco años en la Nueva España.⁵ Ante la ausencia de expectativas, decide retornar a la Península, hacia donde se embarca de nuevo en 1613. Se sabe que hacia 1616 habita ya en compañía de Ángela de Cervantes, su concubina, con quien vivirá hasta 1636 y con la que procrea a Lorenza, a la que reconoce como hija legítima. Sin embargo, en Madrid la situación se repite, pasará años optando por un cargo oficial, viviendo al principio de lo que le envía su hermano Pedro como resultado de la reclamación de mercedes a la Corona; escribiendo comedias, enfrentándose a la “aplebeyada” gente de teatro que lo envidia por su talento y lo acosa por su defecto físico. Famosas son las “Décimas satíricas a un poeta que se valió de trabajos ajenos”, escritas hacia 1622 por aquellos poetas despechados a causa del encargo del duque de Cea al novohispano de un poema en el que se cantarían los magníficos festejos de la ciudad de Madrid en ocasión de la visita del príncipe de Gales, pretendiente de la infanta María. Entre ellos Quevedo, Mira de Amescua, Tirso de Molina y otros más. También, por estos años tuvo lugar el sabotaje del estreno de su comedia *El*

⁵ Se conocen una carta poder de Leonor de Mendoza a favor de su hijo, el licenciado Juan Ruiz de Alarcón, y una demanda de pago de éste a un sacerdote que adeudaba un préstamo a Leonor de Mendoza, ambos documentos datados entre 1609 y 1613.

Anticristo. Se culpó a Lope de Vega y Mira de Amescua; más tarde se averiguó que el desaguisado fue obra de un historiador de la provincia de Cuenca: Pedro Mártir Rizo.⁶

El autor logró emerger del espeso caldo de cultivo de la escena española gracias al puesto de relator del Consejo de Indias, que le fue otorgado entre 1625 y 1626. Gozaba del aprecio de don Ramiro Felipe de Guzmán, duque de Medina de las Torres, su discípulo en una academia literaria, y yerno del conde-duque de Olivares, poderosísimo valido de Felipe IV. Un documento encontrado por nosotros es la repuesta del rey a un memorial del escritor, de 1624, en el que éste solicita la concesión de un puesto de relator o una canonjía en Indias. En la contestación se reconocen sus méritos y se ordena displicentemente: “E sabrán ta[m]bién y cuando haya ocasión vos el Presidente le daréis una relatoría”.⁷ Ésta llegaría hacia 1626. Ya como relator del Consejo de Indias, Alarcón pone fin a su malhadada relación con la “infame turba” de autores, actores y comediantes, de la cual, hay que decirlo, la excepción fue el poeta y dramaturgo Luis Belmonte y Bermúdez, con quien tuvo amistad, entre la Ciudad de México y Madrid por cerca de veintidós años. Habita en una casa de la calle de las Urosas cercana a la Iglesia de San Sebastián (en donde será sepultado), y según Juan Eugenio Hartzenbusch en su Prólogo a la edición de las *Comedias* en 1857, tiene tertulia y coche. El alejamiento del mundillo de la escena y los recursos económicos que le proporcionan su puesto de relator le permiten imprimir sus comedias en dos volúmenes —que dedica a esa especie de mecenas que fue el duque de Medina de las Torres— aparecidos el primero en Madrid, por Alonso Pérez y Juan González, 1628; el segundo en Barcelona, por Sebastián Cormellas, 1634. En el prólogo a este segundo volumen aclara que imprime sus comedias para que no “pasen a ser plumas de otras cornejas”. Alude, sin duda, a plagios e imitaciones por parte de Lope de Vega, Álvaro Cubillo de Aragón y otros.

Juan Ruiz de Alarcón fallece el 4 de agosto de 1639, en Madrid. Había otorgado testamento el día primero de ese mes, puso en regla asuntos diversos y dejó pequeños legados; reconoció deudas y señaló deudores y escasos caudales, heredando a su hija Lorenza que residía con el marido en La Mancha; dejó dinero para los lutos de bayeta de los sirvientes que lo acompañarían en su entierro, así como para quinientas misas que se dirían por su alma y la de sus

⁶ Las andanadas virulentas contra Alarcón encuentran en Alfonso Reyes un atinado crítico. Dice Reyes: “El regidor Juan Fernández [...] hizo esta quintilla:

“Tanto de corcova atrás /y adelante, Alarcón, tienes /que saber es por demás /de dónde te corco-vienes adónde te corco-vás. Góngora le habla de ‘la que adelante y atrás, / gémina concha te viste’. Don Antonio de Mendoza le llama ‘zambo de los poetas’ y ‘sátiro de las musas’. Montalván lo describe como ‘un hombre que de embrión / parece que no ha salido’. Quevedo le llama ‘don Talegas / por una y por otra parte’. Tirso ‘Don Cohombro de Alarcón, / un poeta entre dos platos’ [...] Don Alonso Pérez Marino, ‘baúl poeta, / semienano o semidiablo’. Finalmente, Luis Vélez de Guevara le dice: ‘Por más que te empines, / camello enano con loba, es de Soplillo tu trova [...] Quevedo, además, escribió una letrilla en la que le llama: ‘Corcovilla, poeta juanetes, hombre formado de paréntesis, tentación de san Antonio, licenciado orejoncito, nonada entre dos corcovas, zancadilla por el haz y el envés’ y otras diabluras”. No está de más señalar que la antigua calle de las Urosas, donde habitara Alarcón, por ironías del destino hoy lleva el nombre del dramaturgo Luis Vélez de Guevara, uno de los que lo denostaban.

⁷ Cfr. Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y los acervos documentales*, México, Miguel Ángel Porrúa/UAM/BUAP, 2000, p. 230.

padres. En el extenso documento no hay mención alguna a los escenarios, sus comedias y los rivales que lo atormentaron.

LAS COMEDIAS

La verdad sospechosa

Ha sido considerada la obra más sobresaliente de Ruiz de Alarcón, escrita posiblemente entre 1618 y 1621, antes de la muerte del rey Felipe III, a quien la dedicatoria supone vivo, aunque como veremos adelante, según Alfred Morel-Fatio, al calificársele de “Santo”, pudiera haber fallecido. Según Pedro Henríquez Ureña, fue representada en 1624 y apareció impresa en la *Segunda parte de las comedias alarconianas*, en ese mismo año. Se le ha considerado una comedia de intención moralista, aunque este presupuesto se ha venido modificando. La crítica de la mentira es la intención dominante, pero no puede catalogarse como un texto propiamente didáctico ni moralizante. Los personajes de la obra son don García, don Juan de Sosa, don Félix, don Beltrán, don Sancho, don Juan de Luna, Tristán, doña Jacinta, doña Lucrecia, Isabel (criada), Letrado, y corresponden al esquema teatral de la comedia áurea, eminentemente clasista: un mundo de amos arrogantes y vacuos, y de sirvientes y preceptores avisados, sensatos, agudos, que desembocan en el personaje del gracioso, típico de la comedia y que frecuentemente toman las riendas de la acción. En Madrid, donde el mentiroso don García conoce a Jacinta y a Lucrecia, aquél, personaje principal, cae enamorado de doña Jacinta y a fin de ganársela, inventa toda una red de mentiras que dan sentido a la historia pero acaban por devorarlo. Al final, don García reconoce sus errores y recibe un castigo por sus fantásticos embustes: tener que casarse con Lucrecia, a la que no ama, y no con Jacinta, objeto de su amor. Desenlace en verdad punitivo y cruel y, sin embargo, lógico en un ambiente en el que los jóvenes deben someterse a las premisas morales vigentes, impuestas por los viejos: padres prepotentes, el rey, etcétera. Para Willard F. King, que data la composición de la obra entre 1619 y 1620, es evidente que lo que más impresionó y más punzantemente lastimó a Alarcón fue la propensión a mentir en cuanto a los méritos propios y ajenos y que fue esto lo que lo movió, ya en 1619, a crear en *La verdad sospechosa*, su inolvidable retrato del mentiroso compulsivo⁸

⁸ King, p. 190.

Pudiera ser. La crítica tradicional la ha calificado de “moralista”, puesto que Alarcón condena abiertamente en ella el vicio de mentir, pero no ha profundizado en las razones de Alarcón al escribirla. Si nos remitimos a la biografía y traumática infancia alarconiana, nos damos cuenta de que el mismo Alarcón, como cualquier ser humano, debió mentir en ocasiones, en algunos casos por justificada necesidad. En principio la cuestión del lugar de nacimiento y la verdadera edad, fueron la mentira alarconiana usual. Los libros de matrícula de la Universidad de Salamanca que hemos podido examinar, consignan que al inscribirse se decía “natural de México, en Indias”, o natural de la Ciudad de México. Como vemos por la fe de bautismo, habría nacido en el mineral de Tetelcingo, Tlachco o Taxco. Ahora bien, para un novohispano que iba a la metrópoli a hacer fortuna, y para quienes lo recibieran, Tlachco no significaba nada. En cambio, la Ciudad de México encarnaba un ideal de suntuosidad y magnificencia —propalado entre otros por Bernardo de Balbuena en su *Grandeza mexicana*— que deslumbraría a aquellos que desearan cruzar el Atlántico. Hay que tomar en cuenta la desventurada condición física de Alarcón, su modesta economía y, por otro lado, sus pretensiones de hidalguía, manifiestas en el “don” que antepone a su nombre.⁹ Todo ello explica que le fuera más conveniente y acorde con sus planes decirse nacido en la prestigiada Ciudad de México que en el ignoto Taxco.

Por otra parte, respecto a la edad, Alarcón siempre fue ambiguo. Sus declaraciones oficiales solían ser del tipo “más de veinte y menos de veinticinco” años de edad, como lo atestigua una carta poder firmada en Salamanca en 1602. Por otro lado, sería un escamoteo necesario de la verdad —al ser descendiente de judíos conversos por parte de Leonor de Mendoza y el padre de ésta, Hernán Hernández de Cazalla, minero venido a Indias desde Sevilla—, ocultaría asimismo celosamente una ascendencia que lo habría puesto bajo la lente del Tribunal del Santo Oficio. Del mismo modo se tergiversó su concubinato, estado civil penado por la Inquisición, con Ángela de Cervantes, haciéndola pasar por ama de llaves. Pareciera que Alarcón, siempre identificado con sus criaturas teatrales, encarnara en la fastuosa imaginación de don García su propia propensión a la mentira y convirtiera ésta en un tópico que posteriormente pasó los Pirineos y le granjeó la admiración de los escritores y lectores franceses. Llama asimismo la atención que el protagonista responda al nombre de García, el del único hermano de Alarcón del que se

⁹ Documentos recientes que hemos podido localizar en archivos españoles dan cuenta de un pleito seguido por Ruiz de Alarcón nada menos que contra don Diego Hurtado de Mendoza posiblemente en los años de 1630, por colindancias de tierras y sus productos en alguna provincia cercana a Cuenca, en donde el padre de Alarcón y sus ancestros habían sido propietarios. De ahí que el “don” estuviera justificado.

ignora casi todo ¿Habría muerto acaso y bautizar así a un personaje teatral entrañablemente ligado al dramaturgo —Don García bien podría ser considerado una especie de *alter ego* del autor— sería una suerte de homenaje al hermano desaparecido? Es éste uno de los enigmas alarconianos a que nos referimos antes.

Podríamos leer *La verdad sospechosa* como una especie de cataris personal que al volverse letra escrita libera al creador del peso interior de una falta: la de mentir. Y quizás, también, la intención de difundir teatralmente la profusión de la mentira en un mundo como el del Madrid del XVII, donde de algún modo, vivir era mentir, en el sentido de “aparentar”.¹⁰ Y asimismo, escribe uno de los pasajes del teatro áureo más ricos en fantasía al describir la imaginada, inventada por don García, “Cena del Manzanares”. Mentira equivale también a deseo satisfecho, cumplido. Algo que dada su condición personal, Alarcón debió añorar, gozar escasamente.

La crítica anglosajona, que no deja de sonar un tanto puritana, se ha ocupado de esta obra aludiendo repetidamente a la moral alarconiana implícitamente de filiación cristiana, sin reparar en que Ruiz de Alarcón fue un dramaturgo básicamente laico quizás con rasgos heredados de la moral judaica.¹¹ No escribió comedias de santos y, mucho menos, autos sacramentales. Se alude a *La verdad sospechosa* como a una comedia que ensalza la virtud de la verdad, y así, ética por excelencia. Sin embargo, en años recientes, la visión se matiza con alusiones a su modernidad, reconocida por críticos contemporáneos.

La recepción de *La verdad sospechosa*. Imitaciones y plagios.

La calidad de la comedia, estrenada en 1623, fue la razón de que las imitaciones abundaran. Si *La cueva de Salamanca* tiene por ambiente la universidad y la ciudad misma, en *La verdad sospechosa* ambas son telón de fondo que se asoma de vez en cuando. Desde los primeros parlamentos se transparenta una situación que Ruiz de Alarcón debió vivir con frecuencia al instalarse en Madrid, al regreso de Indias: ser reconocido por antiguos condiscípulos como lo serían Gutierre Marques de Careaga (autor del *Desengaño de fortuna*, antecedido en la edición por un poema laudatorio de Ruiz de Alarcón); Diego de Astudillo Carrillo (organizador del certamen de San Juan de Alfarache, en 1604), Damián Salustio del Poyo (autor de comedias), cuyos nombres figuran en los libros de matrícula de la universidad entre 1600 y 1604. Es decir,

¹⁰ Añadimos: “Siempre ayuda la verdad”. Se trata de un tópico de moda en el teatro y en el Madrid barroco a través del cual, en este caso, el autor se limpia internamente de una propensión propia, se depura.

¹¹ Cfr. En este libro el artículo de Julio Ortega “Reminiscencias de una moral judaica en Juan Ruiz de Alarcón”.

ésta y Salamanca flotarán en el ambiente de la comedia más famosa de Alarcón, que fue reconocida en la península y más allá de los Pirineos. A tal reconocimiento me aboco, en el terreno documental y bibliográfico que nos coloca ante el fenómeno de las refundiciones de la pieza y la evidencia del plagio.

El *Catálogo de las piezas de teatro que se conserva en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de España*, t. 1, Madrid, 1934, consigna en la entrada 2 363 una de las comedias más disputadas de Alarcón, con falsa atribución a Lope de Vega. Dice así:

Mentiroso (El) o La verdad sospechosa.

Comedia de d. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Atribuida en este manuscrito a Lope de Vega, así se imprimió en la Parte 22 de las *Comedias* de éste, y en la parte 2^a. de las de Alarcón.

[Empieza]: Bel. Con bien vengas, hijo mío.

[Acaba]: ...es la verdad sospechosa.

Consta de 60 hojas en 4^o, letra del siglo XVIII. [Consignada] por [O]suna, 15.646.

Cabe señalar que se trata de la versión que inspirara a Corneille su famosa comedia *Le menteur*. Éste puntualizará en el prefacio a una de las ediciones de su obra, con un prurito de precisión que lo honra: “es de Juan Ruiz de Alarcón”, declaración que otorgará a Alarcón la autoría de la comedia y una suerte de salvoconducto a los países del otro lado de los Pirineos, determinando la amplia recepción de la obra en términos de traducciones a varios idiomas, y una amplia bibliografía.¹²

Resumiendo, las comedias de Ruiz de Alarcón fueron imitadas o plagiadas en su momento debido, seguramente, a que pasó largo tiempo antes de que se imprimieran; a que mediaron a veces años entre su representación y su impresión.

Ruiz de Alarcón fue, seguramente, apoyado también por un mecenas: don Ramiro de Guzmán, conde de Medina de la Torres, yerno del poderoso conde-duque de Olivares, a quien están dirigidas las dos partes ¿Habría influido en tal apoyo la virtual y para entonces ya lejana, lejanísima relación entre el escritor y el valido de Felipe IV durante la época estudiantil que ambos vivieron en la Universidad de Salamanca? Relación renovada quizás hacia 1622 indirectamente por virtual amistad de Alarcón con el joven don Ramiro, admirador del teatro alarconiano y escritor a sus horas.

¹² Una posible imitación manuscrita de la comedia alarconiana, consignada en la entrada 2362 del citado *Catálogo*... es: “*Mentiroso (La) verdad*. Comedia de Don Juan Bautista de Villegas [Empieza]: Duque. De vuestra mucha prudencia. [Acaba]: la mentiroso verdad”. Son 44 hojas en 4^o, letra del siglo XVII y 5^a. de [la colección de] Varios. Otra comedia de largo título pudiera también imitar la pieza alarconiana, consignada en la entrada 2359 del mencionado *Catálogo* con el título “*Mentir y mudarse a un tiempo. (El mentiroso en la Corte)*. Comedia de don José y don Diego Figueroa y Córdoba. 64 hojas, manuscrito autógrafo. Impresa en la Parte 14 y en la 29 [de la colección conocida como] Varios. [Existe] otro manuscrito de 45 hojas en 4^o, letra del siglo XVII, [reseñado en el catálogo de] [O]suna.” Pareciera, a juzgar por el título, una refundición de *La verdad sospechosa*, escrita a pocos años —catorce— de la comedia alarconiana, en 1648. Da la impresión de que en ella se fusionaran dos temas predilectos de Alarcón: la mentira y la mudanza Otra de sus comedias es *Mudarse por mejorarse*.

Quisiéramos creer en ello. Sería una raya en la agua en la difícil vida del dramaturgo, para quien siempre valió más “la industria”, en el sentido de trabajo, que “la suerte” en la acepción de “fortuna”. La obra ha sido objeto de atención por la crítica en general, y en particular por la corriente francesa del siglo XIX.¹³

La cueva de Salamanca

Al abordar *La cueva de Salamanca* que, de acuerdo con Antonio Castro Leal, debió escribirse entre 1600 y 1613 —posiblemente retocada con posterioridad hacia 1616, cuando el autor se había instalado definitivamente en Madrid— nos encontramos con que se trata de una comedia salmantina, universitaria y autobiográfica por los cuatro costados. Autobiográfica porque deriva en su totalidad de su propia experiencia de estudiante inmerso en la vida tumultuosa de la universidad española. Años de deambular por las calles de la ciudad; asistir a fiestas y convivios estudiantiles. Años de mirar desde lejos a los estudiantes ricos, al poderoso conde de Benavente, o al futuro conde-duque de Olivares, estudiantes también por la época en que Alarcón se afanaba memorizando las lecciones del *Digesto*, *Instituta*, *Derecho*.

El primer acto nos informa ya de uno de los hábitos dramáticos del autor: crear un personaje que es él mismo, al que dota de un disfraz relativo, de manera que podemos reconocerlo.¹⁴ La costumbre de retratarse en un personaje y de este modo introducirse en el ámbito de su comedia pasando de autor a protagonista, ha sido señalada por la crítica, y es de pensarse, respecto a *La cueva de Salamanca*, que Alarcón pudiera ser el personaje llamado don Juan, en la comedia un antiguo estudiante, ahora casado y tranquilo, que no quiere participar en la especie de “huelga” de los jóvenes. Este dato de “hombre casado y domesticado” ha permitido a Antonio Castro Leal deducir que la obra debió ser retocada hacia 1616, época en que Alarcón vivía ya en compañía de Ángela de Cervantes. Discrepo en este punto y me atrevo a sugerir que la comedia haya sido comenzada hacia 1604-1607, durante la primera estancia en la península y concluida en México, inmediatamente al regreso, con la visión de la Universidad aún en la retina, lo que da por resultado una de las obras más frescas de Alarcón.¹⁵ Vayamos a las alusiones universitarias en la obra.

La Universidad de Salamanca era un lugar al que acudían estudiosos de todas partes, ansiosos de obtener conocimientos diversos: teología, derecho, artes, astrología. El personaje de En-

¹³ Peña, p. 131.

¹⁴ El recurso aparece en comedias que han llegado a alcanzar gran popularidad, como *Las paredes oyen*, en la que se autorretrata como el discreto don Juan, hombre de mal talle pero lleno de virtudes morales, opuesto al calumniador y mendaz don Mendo, cuyo arquetipo bien pudo ser el conde de Villamediana, asesinado el 21 de agosto de 1622 en la Plaza Mayor de Madrid y a quien Ruiz de Alarcón dedicara por entonces unas nada piadosas décimas.

¹⁵ No se descarta que el mexicano pudiera haber llevado vida marital en Salamanca con alguna mujer que no debió ser Ángela. Recordemos que en esa primera estancia habitó largos ocho años en España, entre Salamanca y Sevilla, difíciles quizás de sobrellevar para un hombre con un defecto físico abrumador (una doble joroba en pecho y espalda); que requería cuidados especiales, ayuda, ¿y de quién mejor que de una mujer? Y con ocho años más de edad (nació en 1572 y no entre 1580/81) de lo que generalmente se ha supuesto: es decir un hombre que transitó en España de los veintiocho a los treinta y seis años. Traigo a colación asimismo el dato curioso de que en la segunda licencia que solicita Alarcón en Sevilla para pasar a Indias (1608), dos de los testigos presentados por él hacen hincapié en dos ocasiones, en que no es casado, no deja mujer (legítima, añadiríamos) en la península. Tal énfasis pudiera hacer sospechar exactamente lo contrario. Los testigos solían ser, generalmente, amigos cercanos de quien los presentaba. Todo esto, por lo que toca a lo dicho antes acerca de la proyección biográfica del dramaturgo en sus obras.

rico, “estudiante viejo” de origen francés, es sabio en cuestiones de magia y ha llegado a Salamanca a aumentar sus conocimientos. Vive en la famosa cueva cercana a la catedral y realiza “prodigios” de magia artificiosa: uno de ellos consiste en hacer que don Diego, el protagonista, desaparezca literalmente “como por arte de magia” cuando se halla en peligro. Se percibe en sus parlamentos el respeto por el saber, que debió profesar el propio Ruiz de Alarcón. Ha venido considerándose que pudo inspirarse para crear este personaje en el sabio Enrico Martínez, de ascendencia alemana, constructor del acueducto de Huehuetoca en la Nueva España a principios del siglo XVII y aficionado a la astrología, a quien el poeta debió conocer al regresar de la península en 1608. Si no es que también admiró el acueducto, hasta el que se desviaron quienes habían desembarcado en Veracruz: el arzobispo fray García Guerra y el escritor Mateo Alemán.¹⁶ Obra de ingeniería de Enrico Martínez de la que hace una elogio en otra comedia, *El semejante a sí mismo*. En cuanto a don Diego, el personaje que se dice “noble”, y se apellida Zúñiga y Guzmán vendría a ser en la realidad muy posiblemente, Gaspar de los mismos apellidos, futuro conde duque de Olivares, valido de Felipe IV, cuyo nombre se menciona en registros salmantinos por la misma época en que estudió el novohispano. Aunque la estrecha amistad entre don Juan y don Diego (Ruiz de Alarcón y don Gaspar de Zúñiga, respectivamente) sería mera fantasía del dramaturgo, obsesionado, como se sabe, por cosas como el linaje, la familia noble y el “don”. En el gracioso de la comedia, Zamudio, podemos detectar, quizás, a un condiscípulo del autor. Dentro de la matrícula de “estudiantes y bachilleres que dijeron ser en la Facultad de Leyes ... año de 1600”, en el f. 64, figura un Diego de Zamudio, natural de Bobadilla, de Calahorra, que había cursado el 4º año”. En la matrícula de Cánones del mismo año aparece el nombre de Alarcón dos veces, con una matriculación y un examen de bachiller. O sea, que ese Diego Zamudio va por el 4º de Leyes cuando el mexicano cursa el 5º de Cánones.¹⁷ Cuando escribe la comedia, tiempo después, pareciera que Alarcón desdobra, en una licencia teatral, el nombre, dando el de Diego a quien vendría a ser en realidad Gaspar de Zúñiga y Guzmán, el aristócrata; y el de Zamudio, estudiante, al criado, el gracioso de la obra ¡curiosa recuperación de la memoria!

La magia, en cuanto materia o “ciencia”, tiene su sede en una cueva próxima a la Universidad y es el imán que atrae a la ciudad no sólo al viejo sabio Enrico sino también a otro personaje, el joven Enri-

¹⁶ Una detenida referencia al acueducto aparece en el primer acto de *El semejante a sí mismo*.

¹⁷ Cfr. Peña, pp. 215-216.

que, marqués de Villena. Será protagonista de un debate a la manera salmantina. La escena xv del acto tercero coloca al espectador ante un debate universitario en el que participan el sabio Enrico, “con capirote y borla azul” por un lado y por otro, un fraile dominico, doctor, “con capirote y borla blanca”. El sabio Enrico propone la magia como algo “natural” —palabras, yerbas, caracteres, figuras, números, nombres, piedras— y después de una exposición con base en preguntas y respuestas, concluye que es buena. Siguiendo el procedimiento del debate se divide la magia en tres especies: natural, artificiosa y diabólica y tras una larga exposición el doctor termina condenándola en sus tres “especies”. Enrico se da por vencido. Subrayan el carácter universitario del debate los vótores de los estudiantes que escuchan ocultos, y la arenga del pesquisidor a los jóvenes, con la que se concluye:

Oíd, ilustre nobleza / estudiosa juventud / desta celebrada Atenas
/ como ser la magia mala / su dogmatista confiesa. / Esto que ha
ordenado / su Majestad por que vea / esta escuela la justicia / con que
estas artes condena, porque así no habrá ya alguno / que la estudie ni
defienda: / lo cual en todos sus reinos / prohíbe con grandes penas.¹⁸

“Escuelas” y “dogmatistas”, amén de doctores, togas y borlas eran parte de esa nueva y “celebrada Atenas”: la Universidad de Salamanca. El parlamento del pesquisidor, quien acaba condenando la magia ante la aparente rendición del dogmatista Enrico, aludiendo al castigo inquisitorial, pone de relieve asimismo la relación de la monarquía con la universidad; de Felipe IV con Salamanca: relación de sometimiento de la institución universitaria al poder real; del pensamiento y el conocimiento, a la ortodoxia religiosa vigente en el siglo xvii.

En cuanto a otros hechos en la comedia, forzar, o incluso, violar a una mujer (cosa que se repite en la comedia *Ganar amigos*), es la intención del galán, don Diego, respecto a la dama, doña Clara. Nos da la pauta de un ambiente “sobradamente libre” en la Salamanca universitaria que no debió disgustar del todo al dramaturgo. Como tampoco le disgustaban las artes mágicas, sobre las cuales escribiría varias comedias. Aunque se viera obligado, por cautela, por temor a la ortodoxia vigente, a condenar también la magia.

Respecto a la recepción de la comedia, Alphonse Royer, difusor de la obra alarconiana en Francia, realizó hacia 1865 una versión al

¹⁸ *La cueva de Salamanca*, en Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, t. 1, pról. de A. Millares Carlo, Ed., FCE, México, 1957 (Biblioteca Americana 33. Literatura Colonial).

francés del texto.¹⁹ Hay que lamentar tan sólo que en ésta las comedias hayan sido prosificadas.

En cuanto a la recepción en colecciones europeas, la hemos localizado en el acervo del Museo Británico dentro del fondo “John Rutter Chorley”, consignada como parte del Tomo I de las *Comedias* del autor, impresas en Madrid, 1628, por Juan González y Alonso Pérez.²⁰

En un trabajo²¹ realizado como una propuesta de representación escénica de la obra, David E. Garza Guerrero adelanta una tesis interesante sobre posibles influencias herméticas en la obra alarconiana.

Nos atrevemos a suponer, por lo demás, que la comedia pudo haber inspirado el entremés cervantino del mismo nombre (impreso en *Ocho comedias y ocho entremeses*, 1615). Si nos remitimos a W.F. King, Ruiz de Alarcón y Cervantes pudieron conocerse en el certamen de San Juan de Alfárrache de 1606, en el cual Cervantes, en su papel de secretario, supuestamente escribió una carta dirigida al organizador, Diego Astudillo Carrillo, en tanto que Alarcón actuó como fiscal. Eran los años en que el autor del *Quijote* abandonaba Valladolid, a raíz de la mudanza de la Corte a Madrid, y Alarcón, concluidos sus estudios en Salamanca, se preparaba para retornar a México. No dejan de sorprender los crípticos versos burlescos al final del entremés en los que Cervantes alude a un misterioso “bachiller Tudanca” que procede de Salamanca ¿el mismo Alarcón acaso?, tomémoslo como una mera conjetura.

Ganar amigos o Amor, pleyto y desafío, Lo que mucho vale, mucho cuesta, Quien priva aconseje bien. Las imitaciones de Lope de Vega

Esta comedia “de privanza”, pertenece, en sentido amplio, al grupo de la catalogadas por King como “sevillanas” por el lugar donde se desarrolla la acción. Coloca al lector y al crítico ante un reto, ya que se imprimió también con atribución a Lope de Vega con el título de *Amor, pleyto y desafío*. Se le conoce asimismo con otros superpuestos títulos: *Lo que mucho vale mucho cuesta, Quien priva aconseje bien*. Sucede lo que con *El examen de maridos*, que es también conocida como *Antes que te cases, mira lo que haces*, igualmente por apropiación de Lope. La variedad de títulos, en ambos casos, nos obliga a reparar en esos títulos “alternos” con el objeto de deslindar atribuciones, cada

¹⁹ Se ocupó, asimismo, de textos relativos al novohispano, como la “Carta de don Diego Astudillo Carrillo” en donde se da cuenta de la fiesta de San Juan de Alfárrache, el día de San Laureano, a la que considera “especie de relato satírico escrito en parte por Miguel de Cervantes”. Y es también quien deduce que por la participación de Alarcón con un décima en el preámbulo del *Desengaño de fortuna*, de Marques de Careaga, alternando con murcianos o valencianos, pudo haber vivido en Murcia hacia 1608.

²⁰ Peña, p. 152.

²¹ Garza Guerrero, David Ernesto, *La cueva de Salamanca de Juan Ruiz de Alarcón. Preparativos para una escenificación*. Tesina para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011. Apunta que en la comedia “el código [de la obra] es la alquimia.” Establece la relación entre *La cueva de Salamanca* y el *Libro de las Figuras Jeroglíficas* de Nicolás Flamel (1330-1417), reimpresso modernamente en Barcelona, 1977, Col. Obelisco, dividiendo la obra en trozos rítmicos correspondientes a las figuras del libro. Los personajes don Diego, don Juan, el marqués de Villena, el gracioso Zamudio, vienen a corresponder anecdóticamente a las figuras del tríptico diseñado por Flamel. Se establecen, por ejemplo, comparaciones de burlas de Enrico respecto a Zamudio con imágenes que mandara pintar. Se descubren nuevas posibilidades de escenificación, para pasar de la palabra escrita a la representación misma. Se nos revelaría, asimismo, la osadía, revestida de disimulo, de Ruiz de Alarcón, a lo largo de una comedia de tono claramente heterodoxo en tiempos de gran actividad del Tribunal del Santo Oficio, dado el caso que hubiera conocido la obra de Flamel.

vez que nos hallamos ante listas de comedias impresas en los siglos XVII y XVIII en catálogos diversos.

El argumento se desarrolla en torno a la justicia y al honor castellano vigente en tiempos del rey Pedro I. Un hombre noble, el marqués don Fadrique, debe vengar la muerte de su hermano y la deshonra de su familia, pero a la vez tiene que luchar con sentimientos de naciente amistad hacia el homicida. De por medio está la causante involuntaria de esa muerte: doña Ana, una joven cuyo atractivo ha dejado una estela de murmuración en la ciudad de Córdoba. Triunfará la amistad sobre la tentación de la venganza. Otros personajes centrales son don Fernando y don Diego. Se aboca el autor novohispano al tema de la hidalguía, uno de los códigos de conducta en el siglo XVII. Muy en su línea de moral a ultranza, Alarcón se pronuncia contra la ambición y la ausencia de escrúpulos de los hombres obsesionados con la obtención de poder y canonjías a cualquier costo, así como del deseo sexual sin control que pone a doña Ana en situación de ser abusada y hace de ella casi una heroína trágica. Hasta el final de la trama, los personajes mantienen sus rasgos característicos. Las mujeres del teatro alarconiano suelen ser personajes singulares: intensas pero también reflexivas, calculadoras, lo cual no las priva de encanto; básicamente racionales y por momentos, poco escrupulosas, dispuestas al disimulo (como casi todas las féminas del teatro áureo); atentas a su medro por encima del “qué dirán”. Doña Ana, *de Ganar amigos*, no es la excepción. Obra de madurez, *Ganar amigos* revela un notable progreso en la técnica dramática de Alarcón, en comparación con supuestas obras de juventud como *El semejante a sí mismo*.

Un amplio comentario dedica W.F. King a la comedia, cuya representación en las Habitaciones de los Reyes fue fechada en 1622. Destacamos aquí dos puntos. Cuando afirma: “Dos temas se traban en esta comedia bellamente construida. El de la amistad, que da su razón de ser a la vida privada del individuo; y el de la ley y la justicia, que da estructura y estabilidad al conjunto de la sociedad.”²² O cuando sagazmente deduce: “parece más que probable que Alarcón haya hecho explícito el paralelo entre Pedro I y su privado, y Felipe IV y el suyo, mencionando en la comedia favores recibidos por el [personaje del] marqués que se parecen mucho a los favores que en la realidad concedió Felipe IV a Olivares”. Conjetura King, asimismo que pudo haber sido el conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, quien escogió la obra para representarla ante la reina

²² King, p. 152.

Isabel de Borbón, —que solicitaba ver la comedia “del licenciado mejicano”— en función de algunas semejanzas entre aquél y Felipe IV con los personajes principales de la comedia, ideadas quizás intencionalmente por Alarcón mismo.²³

²³ *Loc. cit.*, p. 56.

La recepción, la imitación, el plagio

Para entender cabalmente el hecho concreto de la imitación de la obra alarconiana por el gran Lope de Vega, cabe resaltar el hecho de que entre ambos hubiera diez años de diferencia que permitirían a Lope estar al tanto de la producción reciente alarconiana, y no diecinueve —como sería, de tomar por buena la fecha de nacimiento de Alarcón en 1581—, que se ha venido manejando sin mayor sustento. El año de nacimiento de 1572 de Alarcón, acorta la distancia cronológica (Lope había nacido en 1562); explica la presunta enemistad de Lope hacia el mexicano, convertida en leyenda, así como el hecho de que Lope —o bien sus editores— tomara cuatro comedias del autor novohispano y las publicara como suyas con cambio de título. Son *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos*, *Ganar amigos* y *Los pechos privilegiados*, de Alarcón, atribuidas a Lope con los títulos respectivos de *El mentiroso*, *Antes que te cases mira lo que haces*, *Amor Pleito y desafío* y *Nunca mucho costó poco*. Nos detenemos en la tercera, *Ganar amigos*, que, como se dijo, figura en colecciones de sueltas con los títulos alternativos: *Amor, pleito y desafío*, *Lo que mucho vale mucho cuesta*, y *Quien priva aconseje bien*.

Hay que hacer notar que, fenómeno común en la escena y la bibliografía teatral de la época, era esta “apropiación” entre los autores, de obras ajenas exitosas, parafraseándolas, imitándolas o, simplemente, copiándolas y cambiándoles el título. Ruiz de Alarcón fue asimismo imitado por Fernando Zárate Castronovo, (seudónimo de Antonio Henríquez Gómez) en *Mudarse por mejorarse*; Antonio Zamora en una posible paráfrasis de *Don Domingo de don Blas*; Álvaro Cubillo de Aragón en *La industria y la suerte*.²⁴ En el Prólogo a la *Segunda parte* de sus obras (Sebastián de Cormellas, Barcelona 1634), Alarcón sugiere que las entrega a la imprenta para que no pasen a ser “plumas de otras cornejas”. Se refiere, sin duda, al plagio o a la imitación generados por años de escenificación en los corrales madrileños sin que mediara la versión impresa, que aparece cuando el novohispano ya se había alejado un tanto de la escena.

²⁴ Cit. por J.R. Chorley en Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica*, p. 154.

Importante para la datación de *Ganar amigos* es la referencia de Luis Fernández-Guerra y Orbe (el primer biógrafo de Ruiz de Alarcón, en 1871), citada por Agustín Millares Carlo que, apoyándose en los *Libros de la Cámara* del Real Palacio, afirma que en octubre de 1621 (no en 1622, como dice King) “la reina Isabel de Borbón quiso que se le representara en su cuarto la comedia [*Ganar amigos* ...], obra que llevaba cinco años ya de correr con aprecio por todos los teatros de España”. La conclusión de Millares Carlo es que “estos datos situarían hacia 1617 la fecha de composición de *Ganar amigos*”.²⁵ Ha sugerido asimismo Millares Carlo, editor de la obra completa de Alarcón, citando a Antonio Castro Leal: “la trama, la índole de los personajes y el diálogo de tono elevado permitirían calificar de heroica esta comedia, considerada, con razón, como una de las ‘más acabadas y perfectas del teatro clásico español’”.²⁶ La traducción al alemán por Ludwig Wegler, *So gewinnt mein freunde* (*Ganar amigos*), Halle, 1904, testimonia junto con las de *El examen de maridos*, *El tejedor de Segovia* y *La verdad sospechosa*, vertidas al alemán por traductores diversos, la aceptación del teatro alarconiano en Alemania en el siglo XIX y principios del XX.

Resultado de la búsqueda de la obra de Alarcón en forma de “seltas” en bibliotecas diversas es poder documentar la mención de *Ganar amigos*, con este título o con alguno de los títulos alternativos, en las listas de las comedias impresas del Siglo de Oro. Repasemos algunas de ellas aquí y en nota de pie, conservando su formato original salvo en las abreviaturas que se despliegan en cursivas, e intercalando ocasionalmente comentarios nuestros.

En la “Tabla de la Comedia Nacional de España” recopilada en Inglaterra por John Rutter Chorley en el siglo XIX, se consignan las siguientes versiones:

- [1] Amor, pleyto y desafío, ‘de Lope’ [Partes] XXII de *Lope* y XXIV. Zaragoza 1633-es un poco alterada la C. *Ganar amigos*.²⁷
- [2] *Ganar amigos* (II de *Alarcón*) o Lo que mucho vale mucho cuesta o, Quien priva aconseje bien, como de Lope en sus Partes XXII y XXIV, Zaragoza, 1633. con el título. Amor pleyto y desafío.

²⁵ Millares Carlo, p. 268

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Peña, p. 152. En la transcripción de fichas catalográficas se respetan, abreviándolos, los formatos originales, por lo que los títulos van en redondas.

[3] Lo que mucho vale mucho cuesta

[4] Quien priva aconseje bien. V. Ganar amigos.²⁸

Nos hallamos ante una amplia colección de “seltas” en varios volúmenes. No hay mucho que añadir sobre ambos ejemplares de *Ganar amigos* sino recalcar la importancia de los acervos visitados personalmente y del acervo sevillano, que pudimos revisar en el pasado gracias al apoyo de la Cátedra América de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Merecería, sin duda, una reclasificación y el establecimiento de un catálogo. El conjunto de los repositorios españoles da idea de la impresión y difusión de la obra alarconiana. Y el de Sevilla, además, de la acendrada bibliofilia del erudito Hazañas y la Rúa.²⁹

²⁸ En el Fondo Morel-Fatio de la Biblioteca Municipal de Versalles, con comentarios de A.M. Fatio:

[1] Lo que mucho vale mucho cuesta...ganar amigos. Madrid, T. de Guzmán, s/d. Se trata de una “suelta”.

[2] Comedia famosa: Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos. Forma parte de un tomo de comedias de Juan Ruiz de Alarcón impreso por J y T. de Orga en 1798: “Comedias de varios autores españoles [Ruiz de Alarcón] [Tomo 16]. En Valencia: Por Joseph y Tomas de Orga (MDCCXCVIII)”.

No ha sido consignada modernamente por Millares Carlo, quien llega hasta la edición de 1777 de los hermanos Orga, en su apartado “Bibliografía” de la comedia *Ganar amigos*, FCE, 1957.

3] C. F. de *Ganar amigos*.

Es la sexta de la Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza ...1634, Barcelona, Sebastián de Cormellas.

Ganar amigos, figura dentro de la Parte Segunda de las comedias de Ruiz de Alarcón, empastada junto con dos “seltas” en el tomo impreso por los hermanos Orga en 1798 ya mencionado. Es decir, aparece dos veces en un mismo volumen. Éste forma parte de un reducido grupo de tomos de comedias exclusivamente alarconianas existentes en algunas bibliotecas europeas. Extremadamente raro, el tomo lleva un índice al final, presenta un regular estado de conservación con algunas hojas manchadas, rotas o parcialmente restauradas. Se trata de una colección “de autor” que coexiste en el acervo Morel-Fatio con colecciones “misceláneas” de comedias de diferentes autores. En Alemania, *Ganar amigos* en el fondo Schaeffer-Baist de la Biblioteca de la Universidad de Friburgo (colecciones del hispanista Adolf Schaeffer y donaciones de los hermanos Gottfried y Tekla Baist) incluye en las listas de comedias:

[1] ‘Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos’. Madrid, Teresa de Guzmán, s.d.

[2] Lo que mucho vale mucho cuesta[...].Tabla de contenido manuscrita con comentarios posiblemente de la mano de Adolf Schaeffer, de cuya biblioteca procede según el exlibris: “...Biblioteca/Adolf Schaeffer/ No. 83”. Por contener casi exclusivamente comedias de Alarcón tanto este volumen como el mencionado de los hermanos Baist, que contiene dieciocho “seltas alarconianas”. En España, Universidad de Sevilla, se aloja la Colección Hazañas y La Rúa. *Ganar amigos* aparece como:

[1] Comedia famosa Lo que mucho vale mucho cuesta en ganar amigos. Madrid, s.i., s.a.

...

...[2] C. F. Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos. Madrid. Doña Theresa de Guzmán (Encuadernada junto con ‘La Virgen de Guadalupe’, de Agustín Moreto y Cabaña).

²⁹ El Catálogo Automatizado ARIADNA de la Biblioteca Nacional de Madrid consigna:

[1] *Ganar amigos* dentro de la *Segunda Parte de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.

[2] *De amor, pleyto y desafío*, atribuida a Lope de Vega. Parte veynete y quatro de las comedias del fénix de España Lope de Vega Carpio...En Zaragoza. Por Diego Dormer...1633. En la Biblioteca Histórica del Archivo Municipal de Madrid. Se consignan “seltas” con función de libretos teatrales, con ocasionales anotaciones didascálicas, nombre del director de escena, actores, etc., sobre las que se anotaba el juicio del censor en turno (Junta de Censura de los Teatros del Reino): “*Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos*. De don Juan Ruiz de Alarcón. Madrid. Doña Theresa de Guzmán”. Posiblemente de la misma edición madrileña sin fecha, avalada por el Correcor General por su Magestad, D. Manuel García Alesson, existente en el acervo sevillano de Hazañas y la Rúa, citada por Millares Carlo, inserta aquí en un volumen misceláneo conformado por cuarenta y seis “seltas” de diferentes autores, entre ellos Luciano Francisco Comella, Calderón de la Barca, Matos y Frago, Cáncer, Moreto, Juan Pérez de Montalbán y otros. A diferencia de muchas de las comedias revisadas, el texto alarconiano carece de adiciones manuscritas. Por su formato correspondería más bien a las “seltas” en colección mencionadas antes.

Resumiendo, son numerosos los ejemplares de la comedia *Ganar amigos* en ediciones diversas que hemos podido localizar en bibliotecas de cuatro países (Inglaterra, Francia, España y Alemania), dentro de los acervos de J.R. Chorley, Morel-Fatio, Schaeffer-Baist, Hazañas la Rúa, Biblioteca Nacional de España y Biblioteca Histórica del Archivo Municipal de Madrid, consignados en nota en este trabajo. Hay que reparar en que debe haber ediciones y ejemplares aún no explorados. Respecto a la Nacional de España, poseemos información sobre una extensa colección alarconiana y lo mismo en relación con el fondo del citado Archivo Municipal de Madrid.³⁰

Reparamos en que la recepción de *Ganar amigos* en colecciones europeas es una prueba de la amplia difusión que tuvo la comedia entre los coleccionistas de teatro del Siglo de Oro que vivieron en el siglo XIX. Aunque, hay que decirlo, no es la única obra del autor novohispano que hizo las delicias de estos amantes del teatro. Varias de sus comedias figuran en las colecciones citadas. Es de lamentar que en las bibliotecas de la Ciudad de México no contemos, hasta donde sabemos, con colecciones teatrales equiparables.

Para terminar: perseguir una determinada comedia o a un autor, en las bibliotecas y los archivos tiene algo de serpentino, como ingresar en un laberinto que no conoce fronteras, hallarse ante una serpiente de longitud insospechada. Las únicas pausas permitidas durante el recorrido del laberinto son las marcadas por la sorpresa y el hallazgo. Este ha sido el caso de las comedias mencionadas: algunos hallazgos respecto a *La verdad sospechosa* (porque circulaba bajo la autoría de Lope de Vega con un título trucado: *El mentiroso*) y *La cueva de Salamanca*; hallazgos varios, sorprendentes en cuanto a *Ganar amigos*, que a pesar de los títulos superpuestos, fue unánimemente considerada, ya desde el siglo XVII, obra de Ruiz de Alarcón.

Juan Ruiz de Alarcón, “monstruo de Indias”, como se le ha conocido en términos de sus exégetas; o bien, “Floripando Talludo, Príncipe de la Chunga”, como se nombrara a sí mismo en el histórico certamen celebrado en San Juan de Alfarache, riberas del Betis, en 1606.

³⁰ Unas calas en “El Buscón”, metabuscador de la Biblioteca Nacional de España desde Internet, arrojan como resultado diez ejemplares de *Ganar amigos*, impresos en el siglo XVIII con el subtítulo *Amor, pleito y desafío*, que le diera no el autor Alarcón, sino Lope de Vega en sus imitaciones, aparecidas en las prensas zaragozanas en el año de 1630 y siguientes. Grandes difusoras las zaragozanas, de las comedias de Lope, o de comedias atribuidas a él.

BIBLIOGRAFÍA

- Carranco, Cardoso, Leopoldo, *Juan Ruiz de Alarcón, el suriano vencedor de su propio destino*. Gobierno del Estado de Guerrero, 1974.
- Fernández- Guerra y Orbe Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, Madrid, 1871.
- King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, COLMEX, 1989.
- Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón*. CONACULTA. México, 2000.
- Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y los acervos documentales*, México, M.A. Porrúa, ed./UAM/BUAP, 2000.
- Peña, Margarita, *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. de J. E. Hartzenbsuch, 1857. Reimpr. T. xx BAE, Eds. Atlas, Madrid, 1946.
- Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. . . . Una bibliografía alarconiana*. Jornadas Alarconianas, V. Gob. del Edo. de Guerrero, México, 1992.
- Peña, Margarita, "Las amistades literarias: Luis Belmonte Bermúdez y Juan Ruiz de Alarcón". *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. Coordinación de Difusión Cultural, UNAM/Eds. del Equilibrista, México, 1992, pp. 177-186.

REMINISCENCIAS DE UNA MORAL JUDAICA EN JUAN RUIZ DE ALARCÓN

JULIO ORTEGA

La presencia de Juan Ruiz de Alarcón, en el contexto histórico en el que escribió su obra dramática, ha resultado, por diversas razones, singular. Al margen, por supuesto, de su condición física, por la que hubo de sufrir crueles ataques y burlas; de su necesidad de anteponer, no sin cierta candidez, el “don” a su nombre de pila; de su mexicanidad, anhelada por algunos críticos y rechazada por otros, Alarcón se ha destacado, además, por la autenticidad y originalidad de los temas morales tratados en sus comedias.

Las siguientes páginas tienen como propósito revisar dos aspectos de esta moralidad: el cuidado de las palabras y la nobleza de las acciones en *Las paredes oyen* y en *La verdad sospechosa*. Es dado conjeturar, gracias al hallazgo de ciertos documentos —el acta matrimonial de los padres de Alarcón y los procesos inquisitoriales que se efectuaron en contra de Hernando Hernández de Cazalla y Gaspar Ruiz de Alarcón, abuelo y hermano de Juan Ruiz, respectivamente— el muy probable origen judío del dramaturgo. A partir de estos datos parece pertinente la reflexión sobre las posibles reminiscencias de una moral judía en la obra de Alarcón, pues, si éste abrevó de ciertas tradiciones culturales judaicas, de alguna manera deben existir ciertos remanentes culturales o simbólicos heredados por las generaciones previas, no obstante la real o aparente conversión al cristianismo.

Una de las primeras impresiones que ofrece el estudio de la obra alarconiana es su carácter peculiar. El lector intuye o entrevé que hay algo diferente en Alarcón. Alfonso Reyes ha expresado con claridad, en su introducción a las *Obras completas* de Juan Ruiz, esta circunstancia al afirmar que:

En el mundo ruidoso de la comedia española, Alarcón da una nota en sordina, en tono menor. Donde todos, del gran Lope abajo, descuellan por la invención abundante y la fuerza lírica —aunque reduzcan a veces el tratamiento psicológico a la mecánica elemental del honor o de la intriga implícita en la comedia—, Alarcón aparece más preocupado de los problemas de la conducta, menos inventivo, mucho menos lírico; y crea la comedia de costumbres.¹

Si la obra de Alarcón se presenta como un pilar que sostuvo más tarde a la comedia francesa de costumbres (se sabe que Corneille escribió *Le menteur* parafraseando *La verdad sospechosa*), es porque existe en ella una clara preocupación por los temas morales. Esta preocupación puede verse en muchos momentos tanto en la obra como en la vida del autor.

Alarcón se presenta, ante los ojos de quien se acerca a su vida y a su obra, como un hombre paciente ante la adversidad, humilde y digno ante el rechazo y la pobreza, sabio y discreto frente a los ataques de sus competidores. En *Los pechos privilegiados*, Alarcón ofrece una muestra de su carácter moral cuando responde en verso a sus enemigos:

Dios no le da todo a uno;
que piadoso y justiciero,
con divina providencia
dispone el repartimiento.
Al que le plugo de dar
mal cuerpo, dio sufrimiento
para llevar cuerdamente
los apodos de los necios”.

Gracias a este tipo de versos, que abundan en sus comedias, Alarcón crea una obra que, como afirma Alfonso Reyes, “se apartaba un poco —un poco nada más, porque en nada era excesivo, pero lo bastante para asumir un matiz inconfundible— de las normas que Lope había impuesto al teatro de su tiempo”.² Este “matiz inconfundible” que se percibe en Juan Ruiz puede centrarse en la finura y en la precisión con las que el autor presenta la moralidad —aquellas costumbres y normas que Alarcón juzgaba correctas para honrar o vituperar la dignidad humana— de sus personajes.

Alfonso Reyes entiende que la sabiduría manifiesta en las comedias de Alarcón, que su actitud reflexiva frente las cosas del mundo

¹ Reyes, Alfonso, “Introducción” a *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, t. I, México, FCE, 1957, pp. XIII-XIV.

² *Ibidem*, p. XIV.

fue ocasionada “tal vez por su desgracia y sus defectos personales”.³ Hay otros que han sufrido lo mismo, o quizás menos, y su postura ante la vida es a veces la de meros resentidos. Esto no ocurre con Alarcón, el autor de *La verdad sospechosa* sabe cómo interpretar las veleidades de la fortuna, no asume el papel de juez ni víctima que califique y señale los errores ajenos: no hace rabietas; plantea, más bien, convencido de ella, una moral con la que propone el mejoramiento a través de la medida y el decoro de las acciones humanas.

³ *Ibidem*, p. xv.

En ningún momento encontramos en sus comedias más populares juicios o decretos contra aquellos que mienten, murmuran o engañan. *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* son, en este sentido y de algún modo, más cercanas a los *exempla* medievales o a los relatos talmúdicos, en los que el lector sabrá extraer la sabiduría de la historia relatada, en la que encontrará una ley o regla de vida.

Recordemos que los últimos versos de *Las paredes oyen* recitados por Beltrán son: “Y pues este ejemplo ven, / suplico a vuestas mercedes / miren que *oyen las paredes* / y, a toda ley, hablar bien”. Y Tristán concluye en *La verdad sospechosa* con los siguientes: “Y aquí verás cuán dañosa / es la mentira; y verá / el senado que, en la boca / del que mentir acostumbra, / *es la verdad sospechosa*”. En ambos finales se percibe claramente la intención moralizadora de Alarcón, lo mismo que en esas leyendas del Talmud en las que de una sosegada plática o de una breve historia, se extrae una regla de urbanidad para la convivencia cotidiana. Tal y como en esta breve parábola talmúdica que tiene más de un paralelismo con la vida y la obra de Juan Ruiz:

Josua, hijo de Hanania, era muy apreciado en la corte por su sabiduría; pero de aspecto feo, casi deforme. Un día, la hija del emperador, al pasar junto a él, exclamó:

—¡Oh, qué vaso tan feo para tanta sabiduría!

El doctor, sin descomponerse ni resentirse, entró en conversación con la princesa, y llevando la palabra sobre cosas domésticas, le hizo esta pregunta:

—Señora, ¿dónde conservas el vino?

—¿Dónde lo he de conservar? En vasijas de barro.

—¡En vasijas de barro! Es cosa demasiado vulgar: todos lo hacen así; pero para las personas de sangre real, las tinajas deberían ser de plata y oro.

—Ahora que lo pienso, tienes razón,— y en seguida fue a dar órdenes de que el vino fuese trasegado en vasijas de plata y oro.

Mas al poco tiempo el vino se torció. Sabedor de ello el príncipe grita, llama a su hija, se informa quien fue el extraño consejero, y manda venir al rabino.

—¿Qué raro consejo has dado a mi hija? ¿Por ventura quieres tu echar a perder mis cosas?

—¡Señor! He querido darle una lección. Tu hija no parecía hacer caso sino a la belleza exterior, y me despreciaba por mi figura. Sin embargo, la sabiduría va raramente acompañada de la belleza, porque las distracciones de ésta no le gustan.⁴

⁴ Rafael Cansinos-Assens, *Bellezas del Talmud*, Buenos Aires, Editor, 1988, pp. 139-140.

Al igual que el doctor de la leyenda, Alarcón cree en la razón y tiene fe en el mejoramiento del alma humana y por eso, lo mismo que el rabino, señala y alecciona a sus personajes sobre las acciones realizadas. Nunca afirma que los hombres malos *son* mentirosos o murmuradores, sino más bien que actos como murmurar o mentir pueden traer desagradables consecuencias. Puede decirse que ambas comedias juzgan no el *ser* sino el *hacer* de los hombres. Los versos que Don Beltrán le dice a Don García en *La verdad sospechosa* son un ejemplo de ello: “Luego en obrar mal o bien / está el ser malo o ser bueno”. A semejanza de la hija del emperador, don García y don Mendo actúan de forma tal que reciben una lección que acabará siendo una ley enunciada en los versos finales de cada historia.

Uno de los estudios más importantes sobre Juan Ruiz de Alarcón —el de Willard F. King, publicado en español por El Colegio de México, en 1989— parte del convencimiento de que “la vida da luz sobre las obras (partes significativas de la vida, y no milagrosamente cercenadas de ella) y de que las obras dan luz sobre la vida”.⁵ Y de esta manera, el primer capítulo del libro, “Antecedentes familiares”, sigue la pista de los padres y los abuelos de Juan Ruiz de Alarcón. Lo que aquí se lee es sumamente estimable, porque, a través de un puntual trabajo, nos enteramos de que ambos abuelos del dramaturgo mexicano pudieron pertenecer a familias de judíos conversos.

⁵ King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón. Letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, COLMEX, 1989, p. 11.

De acuerdo con Willard F. King, García Ruiz de Alarcón, abuelo paterno, o pertenecía a una casa noble o su familia adquirió el apellido durante la conversión, pues “en la España del siglo XVII muchas personas [...] llevaban los famosos apellidos de Alarcón o de Mendoza simplemente por haber nacido en esas poblaciones, o porque los habían recibido en el momento de su conversión a la fe cristiana”.⁶ Si bien, parece ser que en México el apellido de Alarcón era considerado limpio, Willard F. King, anota la siguiente aclaración: “excepto, quizá, en

⁶ King, Willard F., “La ascendencia paterna de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, 1970, pp. 49-86.

opinión de los que conocían a fondo la historia manchega”,⁷ con lo que deja abierta la posibilidad del origen judío del dramaturgo. En cuanto a Hernán Hernández de Cazalla, abuelo materno de Juan Ruiz, se puede afirmar que en Sevilla el apellido Cazalla pertenecía a una familia de mercaderes conversos, aunque, al parecer, desapareció en la segunda mitad del siglo, “sin duda porque los procesos inquisitoriales de varios prominentes conversos de ese nombre (procesos iniciados hacia 1525 y proseguidos hacia 1558) hicieron ver que lo más cuerdo era abandonarlo del todo”.⁸ El mismo Hernández de Cazalla se vio implicado en un proceso en el que se le acusa de judaizante y de estar amancebado con una india, con la que tuvo una hija.

Además de esto, Margarita Peña ha registrado, en su libro *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica*, un hallazgo documental realmente importante para nuestra reflexión: ciertas acusaciones que delatarían algunos rasgos de judaísmo en el cura Gaspar Ruiz de Alarcón, hermano de Juan Ruiz, en las que un tal Pedro Sarmiento afirmaba que Gaspar había dicho que:

La sangre estaba apartada del cuerpo, y que para dar a entender esto sacó por comparación que en tiempos pasados estando dos pueblos en contra, dos a dos linajes, que para hacerse amigos mataron a un buey y lo desangraron muy bien y que después dijeron que así como aquella sangre estaba apartada del cuerpo, así sus rencillas se apartaban de ellos. Y luego dijo que así como la sangre está apartada del buey, así estaba apartada la sangre del cuerpo de Cristo en el Sacramento.⁹

Estas analogías delatarían en Gaspar Ruiz de Alarcón cierto hebraísmo porque, quizás sin proponérselo, estaba echando mano de su capital cultural para explicar algo que a él pudo haberle resultado claro. El asunto del buey recuerda dos aspectos de la ortodoxia judía: una de las leyes de *Kashrut* (que prohíben al judío comer la sangre de los animales por considerarla impura) y las ofrendas *Shelamin* (o Sacrificios de paz), que consistían en sacrificar un buey y tenían como propósito restablecer la armonía y alcanzar la paz entre las partes involucradas, a través de la satisfacción de sus necesidades.¹⁰

Y una denuncia más, de un tal Andrés Girón, en la que se acusa a Gaspar Ruiz de comer carne siempre (viernes, sábado y cuaresma) y de que no la dejaba ni aún el viernes santo; que en la casa de su beneficio, tanto en Pilcaya como en Nochtepeque, “no tenía cruz ni imagen de nuestro señor Jesucristo ni de nuestra señora, ni de sus

⁷ King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón. Letrado y dramaturgo*, p. 18.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, UAM /BUAP, 2000, pp. 261-262.

¹⁰ *Cfr.*, *Levítico* 3, 1.

santos, ni cosa de la que los demás cristianos usamos para nuestro consuelo y guarda”.¹¹ Ambas acusaciones aluden a costumbres judaicas, aunque la más importante sería la que insinúa que Gaspar, como buen judío que era, seguía la prohibición de adorar imágenes.

Tanto las conjeturas de Willard F. King, como los documentos registrados por Margarita Peña, señalan que, aún en la generación de Juan Ruiz y sus hermanos, permanecían ciertos remanentes de tradición judía. Si bien, quizás de forma indirecta, pero continuaba algún grado de hebraísmo en la formación cultural e intelectual de los Ruiz de Alarcón, el cual quisieron, por razones obvias, mantener oculto o al margen; o, como hiciera Hernando Ruiz de Alarcón, condenando las costumbres gentiles que no fueran las suyas. Recordemos que él fue el autor de un *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*, publicado en 1629.

Más que el *Antiguo Testamento*, que en cierta forma fue asimilado y adaptado armónicamente por la ideología de la ortodoxia cristiana, ha sido el libro del *Talmud* —desde su nacimiento en el siglo IV, pasando por el medioevo, hasta la actualidad— el que ha cohesionado la cultura judía. Hay quienes ven en él un símbolo que sustituye al Templo de Salomón. Rafael Cansinos-Assens, en su presentación a las *Bellezas del Talmud*, libro en el que recoge importantes fragmentos, afirma que ciertas “circunstancias históricas han hecho del *Talmud* [...] el libro hebraico por excelencia, [...] templo escrito, edificado para sustituir al templo derruido, túmulo erigido con las sagradas piedras de la patria, para servir de lazo entre los hermanos dispersos”.¹²

Dado que la palabra hebrea “talmid” significa alumno, la palabra “talmud” tiene el sentido de “enseñanza recibida por un discípulo”. El *Talmud* trata sobre las doctrinas, costumbres, leyes e historias del pueblo judío; lo conforman dos partes: la *Mishná* (repetición, enseñanza o estudio) y la *Gemará* (aprender). La *Mishná* es el corazón del texto y la *Gemará*, los comentarios que completan el *Talmud*. De tal manera que, si se han de indagar sedimentos judaicos en la obra de Juan Ruiz de Alarcón, las referencias deben buscarse en el *Talmud*, que no en la Biblia.

Dos de las comedias más importantes de Alarcón, *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*, tratan, entre otras cosas, los problemas morales del cuidado de las palabras y la nobleza de las acciones. Ambos temas están presentes en la edificación simbólica y cultural de la moral judía, tal y como es concebida en la *Mishná* y la *Gemará*.

¹¹ Cfr., Margarita Peña, *op. cit.*, p. 263.

¹² Rafael Cansinos-Assens, *op. cit.*, p. 8.

Los siguientes fragmentos talmúdicos son apenas una pequeñísima muestra de la importancia y la insistencia moral sobre el cuidado de las palabras y la nobleza de los actos. Están los relatos que advierten sobre el buen o mal uso de la lengua:

—Tráeme el mejor bocado que encuentres en la carnicería— decía un señor a su siervo. Este le trajo una lengua.

—Tráeme — le dijo otra vez — el bocado más ordinario que encuentres en la carnicería.— El siervo le trajo de nuevo una lengua.

—¿Qué quiere decir esto? — preguntó el señor, estupefacto. Repuso el sabio esclavo: — La lengua es cuanto hay en el mundo de mejor y de más malo. Si es buena, nada hay mejor; si es maledicente, nada hay peor.¹³

¹³ *Cfr.*, Rafael Cansinos-Assens, *op. cit.*, p. 187.

Están los aforismos que enseñan que el silencio es un signo de aristocracia: “De dos que riñen, el primero en callar es, ciertamente, el de más noble familia”;¹⁴ los que señalan el buen uso de las palabras como una de las costumbres del sabio: “Siete costumbres tiene el sabio contrarias a otras tantas del necio: no habla delante de quien es superior a él en ciencia y en años; no interrumpe los discursos ajenos; no está impaciente por contestar; pregunta y responde oportunamente; guarda orden en sus discursos; cuando no comprende, confiesa no haber comprendido; cede ante la verdad”.¹⁵ Como puede verse en estos fragmentos, existe en la moral talmúdica una necesidad constante de vincular el habla con la sabiduría o la necedad, lo mismo que en los siguientes versos de Alarcón: “Más soy tan aficionado / a una mujer que calla / que bastó para juzgalla / más hermosa haber callado”.

¹⁴ *Ibidem*, p. 128.

¹⁵ *Ibidem*, p. 133.

Hay también las sentencias en las que se afirma que la nobleza sólo se alcanza a través de las acciones realizadas:

Dios creó en el principio. Con este orden de palabras comienza la historia de la Creación. Los príncipes mortales, aun antes de haber creado en el propio reino instituciones útiles, se llaman reyes, y aun antes que sus nombres, pregonan los títulos de sus grandezas.¹⁶

¹⁶ *Ibidem*, p. 21.

Esta afirmación, en cierto modo, contiene gran parte del concepto en que la moral talmúdica tiene a las acciones. Los actos humanos, las costumbres, son aquellas que ofrecen o no la honra, el mérito,

el nombre, la nobleza. Desde la perspectiva judaica, lo importante son los actos, no la herencia familiar o la prosapia, sino las acciones, pues si “Dios crea [...] primero, después se llama Señor; primero crea el bien de sus criaturas, después se da a valer”¹⁷ con mayor razón el hombre, que es un ser mortal.

En las obras de Alarcón que nos interesan encontramos sin duda ambos temas. En *Las paredes oyen* don Mendo, que “es bello y rico mancebo”, pero cuya costumbre es hablar mal de las personas, difama de diversos modos y por razones distintas a los personajes que lo rodean. En *La verdad sospechosa*, don García, que “es magnánimo y valiente / es sagaz y es ingenioso / es liberal y piadoso”, tiene un sólo defecto que es “no decir siempre la verdad”, actitud que lo llevará a deshonorar, además de su padre, a otros personajes. Ambos protagonistas serán escarmentados por estos actos y constituirán un ejemplo que previene al lector sobre las consecuencias de actuar de modo semejante.

Esta preocupación alarconiana es también una de las más constantes en la *Mishná*. En el libro talmúdico *Pirkei Avot*, Ética de nuestros padres, en el que se recoge el cuerpo más importante de la *Mishná*, puede leerse la siguiente sentencia con respecto al mal uso del habla: “*Mishná* 11. Avtalión dice: Sabios, sean prudentes con sus palabras; no sea que se hagan merecedores del exilio y sean exiliados a lugar de aguas amargas, beban los discípulos que los sucederán, mueran y sea por ello profanado el nombre del Cielo”.¹⁸ Recordemos que para la cultura hebrea, cuya retórica filosófica suele inclinarse a la función poética, la connotación es predominante en el discurso; de tal manera que el exilio al “lugar de aguas amargas” debe interpretarse como una metáfora.

Al final de *Las paredes oyen*, don Mendo, después de haber sido expuesto como un maledicente, afirma —para nuestros propósitos, diremos que desde el exilio—: “¡Todo lo he perdido! / ¿Para qué quiero la vida?”; y don García, que ha sido descubierto como un mentiroso, en *La verdad sospechosa*, pierde a la mujer que ama, y se ve obligado a tomar por esposa a Lucrecia. Puede decirse que ambas comedias están basadas en el aforismo ético de la *Mishná* 11, pues don Mendo y don García, descuidan de forma distinta el uso que le dan a sus palabras y ambos son exiliados al lugar de aguas amargas. En un verso de *La verdad sospechosa* Alarcón expresa por boca del prudente don Beltrán esta ley de la siguiente forma: “de mentir, / ¿qué se saca sino infamia y menosprecio?” El desfavor y la pérdida de honra

¹⁷ *Ibidem*, p. 1.

¹⁸ *Pirkei Avot*, México, Editorial Jerusalem, p. 7.

serían la consecuencia lógica de actos tan imprudentes como mentir y hablar mal de los otros.

Uno de los aspectos que más destacan en el judaísmo es la transmisión de la sabiduría a través de la oralidad. La Creación se hace a través del lenguaje y el hombre, a través del lenguaje, puede reunirse con las fuerzas de la creación, pues “Cada palabra que sale de Dios crea un ángel”.¹⁹ De ahí la insistencia con la que aborda las enseñanzas éticas y morales sobre el cuidado de las palabras, preocupación que también puede encontrarse en Alarcón. Veamos algunos otros ejemplos y paralelismos entre las obras de Alarcón y el judaísmo talmúdico:

En la *Mishná* 9 se lee: Shimón ben Shétaj dice: “Interroga extensamente a los testigos y sé prudente con tus palabras; no sea que a partir de ellas se les facilite mentir”.²⁰ Toda la intriga en *La verdad sospechosa* parece estar basada en el rompimiento de esta regla pues es Tristán, el sirviente, quien propicia la confusión al decir, sin detenerse a interrogar con paciencia al cochero, que la más bella de las damas es llamada Lucrecia, y don García, que no es prudente con sus palabras, asume inmediatamente que quien le ha gustado, es decir, la más bella, es Lucrecia, en verdad Jacinta. La imprudencia y falta de información propician una serie de mentiras iniciadas por don García y en la que pronto se ven todos los personajes involucrados.

En la *Mishná* 15 se lee: “Haz tu Torá constante, habla poco y haz mucho, y recibe a todo hombre de buen talante”,²¹ y la *Mishná* 1, ya en el capítulo II, del *Pirkei Avot*, dice: “Reflexiona sobre tres realidades y no caerás en transgresión: sabe lo que hay arriba de ti: que un ojo te ve y un oído te escucha, y que todos tus actos se escriben en un libro”.²² Estas dos enseñanzas tienen cierta resonancia en las palabras con que Don Beltrán aconseja a Don García cuando le dice: “habla poco y verdadero; / mira que estáis a la vista / de un rey santo y perfecto”. La urbanidad en el uso de la palabra con que Beltrán alecciona a don García es más que un simple consejo, es una ley que debe aplicarse en todo momento, pues, al igual que en la enseñanza talmúdica, el habla, lo que los seres humanos dicen, siempre ha de ser juzgado por otros o por una deidad que está al pendiente de cada uno de nuestros actos.

En la *Mishná* 5, del capítulo segundo del mismo libro, se encuentra una enseñanza que, de alguna manera, aunada a las dos

¹⁹ Rafael Cansinos-Assens, *op. cit.*, p. 45.

²⁰ *Pirkei Avot*, p. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 8.

²² *Ibidem*, p. 10.

anteriores, aparece también como base moral de *Las paredes oyen*: “Hillel dice: [...] no digas cosa alguna que no sea posible escuchar, pues terminará por ser oída”.²³ En la obra de Alarcón vemos que doña Ana y Celia escuchan, resguardadas por una celosía que se encuentra en lo alto de una ventana, las maledicencias de don Mendo, quien, cuando hacia el final de la comedia ha sido expuesto como calumniador, cada vez que pregunta sobre cómo se enteraron la respuesta que le dan es: “Las paredes oyen”. Además, que, a lo largo de la comedia, don Juan repite esta idea talmúdica; por ejemplo, cuando reprende a su criado Beltrán, en el momento en que éste afirma que él sólo dice lo que siente. Don Juan le reprocha: “Lo que siente el pensamiento, / no siempre se ha de explicar.” Y más adelante: “Que calles te digo, / y ten por cosa segura / que tiene aquel que murmura / en su lengua su enemigo”. La insistencia en el cuidar lo que se dice es un ejercicio recurrente y de gran importancia para la tradición judía, los libros talmúdicos abundan en preceptos de ésta índole porque el habla es una expresión directa del alma, que es divina, tal y como se lee en estos versos de *La verdad sospechosa*: “Veré sólo rostro y talle; / el alma, que importa más, quisiera ver con hablalle”. De alguna manera, existen estas analogías en la obra de Alarcón y la tradición talmúdica, pues en ambos casos gran parte de la moral está cimentada en el uso de las palabras.

²³ *Ibidem*, p. 12.

Otro rasgo de la moral alarconiana es la nobleza que se alcanza gracias a las acciones y que tiene su expresión más directa en el siguiente fragmento de *La verdad sospechosa*:

BELTRÁN: ¿Sois caballero, García?
 GARCÍA: Téngome por hijo vuestro.
 BELTRÁN: ¿Y basta ser hijo mío
 para ser vos caballero?
 GARCÍA: Yo pienso, señor, que sí.
 BELTRÁN: ¡Qué engañado pensamiento!
 Sólo consiste en obrar
 como caballero al 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.

Como ya antes se ha dejado ver, en la moral talmúdica también se subraya la importancia de un actuar correcto, cuya bondad debe reflejarse en las obras acometidas por los hombres. Un ejemplo de ello es la siguiente *Mishná*: “Shimón ben Gamliel dice: Todos los días de mi vida crecí entre sabios y no encontré nada mejor para el cuerpo que el silencio; no es el estudio lo esencial, sino las obras, y todo aquel que prolifera las palabras conduce al pecado”.²⁴ Esta enseñanza podría ser una síntesis de las preocupaciones morales que Alarcón despliega en ambas obras.

²⁴ *Ibidem*, p. 9

Tanto en *La verdad sospechosa* como en *Las paredes oyen* el lector asiste a dos ejemplos que parecen confirmar que son los actos los que ofrecen o impiden la nobleza a los seres humanos. Para Alarcón, la nobleza no es una calidad innata e inherente al hombre, sino que éste debe alcanzarla a través de sus acciones, pues “lo que importa es desmentir / la fama con los hechos”. De esta forma, toda nobleza, todo gran nombre, es el resultado de un trabajo moral, de un obrar bien, “porque las gracias del alma / son alma de las del cuerpo”, y “en el hombre no has de ver / la hermosura y gentileza, / su hermosura es la nobleza / su gentileza, el saber”, tal y como afirman Don Juan y luego Celia en *La verdad sospechosa*.

Si la “lengua honrosa” es sinónimo de un “noble pecho”, como se lee en *La verdad sospechosa*, para Alarcón será una condición necesaria que un caballero, si en verdad lo es, posea ambas cosas. No importa que Don Mendo y Don García sean jóvenes apuestos y elegantes, si, a lo largo de la trama, sus acciones van degradándolos y sustrayéndoles la dignidad y la nobleza que presumen en un principio. Recordemos que ambos personajes se ven repudiados por don Beltrán y por doña Ana como consecuencia de las mentiras y las maledicciones cometidas. Doña Lucrecia cuestiona por esto mismo justamente la prosapia de don Mendo: “traidor, fingido, embustero, / engañoso, ¿a ti te dan / apellido de Guzmán / y nombre de caballero?” Existe justamente un aforismo talmúdico que describe cabalmente un retrato moral de estos personajes: “Quien tiene buen aspecto y honores y habla obscenamente es semejante a bellísimo palacio dentro del cual hubiese una fétida tenería de pellejos”.²⁵

²⁵ *Los caminos de los justos*, México, Editorial Jerusalem, 2008, p. 132.

Dado que, desde la perspectiva de la moral talmúdica, las acciones son las que deben ser juzgadas y no los seres humanos, un hombre honesto será aquel cuyas acciones así lo demuestren, y sus actos de nobleza harán de él un hombre sabio y bello ante los ojos de

la comunidad. Todos aquellos que, lejos de actuar de forma digna, rompan estas leyes de urbanidad se harán despreciables ante sus semejantes.

Don Juan, en cambio, aunque “hombre tan pobre y feo y de mal tallo”, es un personaje que siempre habla con verdad, incluso si ésta lo perjudica. Al final de la obra, encontramos que doña Ana, que es, ciertamente, una dama noble y bella, descubre en don Juan tal belleza que “no hay Narciso que lo iguale”, por lo que lo tiene en más alta estima que a don Mendo, quien se ha vuelto ante sus ojos despreciable, porque, debido a su habla obscena ha descubierto la tenería de pellejos que escondía el bellissimo palacio que para ella representaba don Mendo al inicio de la trama.

Esta misma concepción de nobleza de acciones, mas no de nombre, se presenta en ambas obras en la figura de los graciosos: Beltrán y Tristán. Ambos, a pesar de sus humildes papeles de sirvientes, son representantes de cierta dignidad, avalada por sus respectivos patrones. Esta concepción, sin duda, debió parecer un tanto novedosa en la época que Alarcón escribiera, quizás las costumbres del propio Alarcón estuvieran justificadas por esta concepción y, por ello, su insistencia en anteponer el “don” a su nombre y por el cual fue más de una vez molestado.

A diferencia de los elementos dramáticos que exaltan el dinero, la fortuna y la presencia de la mitología griega en estas obras de Alarcón —y que son más tópicos de la época que rasgos propios de una estética—, la presencia de una moral que se fundamenta en las palabras y en los actos, en cuya base radica ganar o perder la dignidad y nobleza de los personajes, es, este sí, un aspecto singularmente alarconiano.

Y a diferencia de la moral cristiana cuyos valores son la caridad, la esperanza y la fe en los misterios implicados en la transustanciación, en la trinidad y en la conducta del sabio que, para el cristianismo, es aquel que, como quería fray Luis de León “huye del mundanal ruido / y sigue la escondida senda”, la sabiduría de Juan Ruiz, tal y como la presenta en estas obras, no puede ser alcanzada sino en la interacción social; quizás por esto algunas de sus obras tienden a ser de corte urbano. Esto recuerda a la moral talmúdica, comunitaria y práctica, más que a la cristiana.

En el libro *Los caminos de los justos*, en hebreo *Séfer Orjot Tzadikim*, libro de ética y moral judía que empezó a circular en el siglo xv y que forma parte del gran cuerpo de comentarios a la *Mishná* talmúdica, se encuentra una larga serie de juicios éticos sobre la maledicencia,

de la cual resultan útiles para este momento los siguientes: “El que habla chismes, repite su vileza. Diez o más veces humilla y causa vergüenza a la gente, además del daño que provoca a quien cae víctima de su boca”.²⁶ Y en otra parte, “es difícil [para el mentiroso] retornar al buen camino, ya que se ha acostumbrado a su pecado y ha adiestrado a su lengua para hablar falsedad”.²⁷

Ambas sentencias tienen sus paralelismos y sus ejemplos en las obras de Juan Ruiz. En *Las paredes oyen*, cuando el duque pide a Don Juan y a Don Mendo “acompañadme los dos / advertidme lo que ignoro, / decidme el nombre, el estado / y la calidad de todos”, mientras Don Juan habla bien de aquellos a quienes se refiere, don Mendo señala sus defectos y los humilla, y Beltrán afirma atinadamente: “su lengua en efecto es / la que a nadie perdona”; y en *La verdad sospechosa* encontramos a Tristán sorprendido porque don García “hoy en término de una hora / echó cinco o seis mentiras”, que van de fingirse perulero hasta afirmar que él fue quien ofreció la fiesta a Jacinta, por lo que don Juan siente celos y lo llama a un duelo. Ciertamente, don García está tan acostumbrado a mentir, que, en más de una ocasión convence a sus interlocutores, incluyendo a don Beltrán, su padre, y al propio Tristán. En *Los caminos de los justos* se puede leer una descripción de este tipo de mentirosos:

Quando alguien dice de un árbol que es de oro, tal falsedad es obvia; pero si alguien dijera que el cobre bruñido es oro, hay que examinarlo para saber si se trata de una mentira, pues el aspecto de ambos metales es similar, y hay falsificadores que logran que el cobre se parezca al oro, a tal grado que incluso los expertos no pueden distinguirlo más que con gran dificultad. Lo mismo se aplica al pensamiento. Hay gente ingeniosa que puede inventar razonamientos para validar la mentira, de tal forma que parece verdad.²⁸

Es muy probable que si Juan Ruiz, como conjeturamos al inicio de este texto, abrevó, de forma indirecta o no, cierta tradición judaica a través de ambos abuelos (si bien, quizás no desde la ortodoxia del dogma y los ritos judíos: fiestas y tradiciones como la celebración del Shabat o Pésaj) exista en sus obras la expresión (quizás velada) de una herencia cultural, que hubo de ser recibida como capital intelectual y simbólico. Las indiscreciones y descuidos de Gaspar Ruiz de Alarcón, hermano de nuestro dramaturgo, posiblemente respondan más a este

²⁶ *Los caminos de los justos*, p. 425.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 373.

capital cultural abrevado en el seno familiar que por una insistencia en el dogma judío propiamente, o una actitud judaizante.

Si esto fuera así, entonces la obra de Alarcón podría responder en sus rasgos morales más que a una simple “actitud de reflexión frente a la vida”, como dijera Reyes, sino que estaría tradicionalmente unida a ciertos moldes culturales heredados que responderían a una cultura en que gran parte de la moralidad (las costumbres que un hombre debe tener en lo social y lo individual) tiene uno de sus pilares más importantes es el cuidado de las palabras y en el contacto de los hombres con su comunidad. Esto explicaría en cierta medida el hecho de que ambas comedias aquí comentadas se construyan en un ambiente social y urbano, y el tema sea el de la palabra.

Alfonso Reyes consideró que la obra de Alarcón, por lo menos en sus aspectos moral y filosófico, respondía a los diversos sufrimientos causados por su aspecto físico y por la pobreza. Willard F. King, por otra parte, considera que la influencia de su infancia en Taxco, en contacto con las minas y los indios, cuyas creencias mágicas y costumbres gentiles persiguió su hermano, fueron expresados en comedias como *La cueva de Salamanca*. Si podemos encontrar en la obra de Alarcón diversos aspectos de la vida del autor reflejados en sus obras, vale la pena, para la mejor comprensión de este autor, buscar las reminiscencias culturales de esta tradición judía que, de alguna manera, ha quedado soslayada.

BIBLIOGRAFÍA

Cansinos-Assens, Rafael, *Bellezas del Talmud*, Buenos Aires, Editor, 1988.

King, Willard F., “La ascendencia paterna de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, 1970, pp. 49-86.

King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón. Letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, COLMEX.

Tzadikim, Orjot, *Los caminos de los justos*, México, Editorial Jerusalem, 2008.

Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, UAM/BUAP, 2000, pp. 261-262.

Reyes, Alfonso, *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, t.I, México, FCE, 1957.

SA, *Pirkei Avot*, México, Editorial Jerusalem, s/f.

LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE UNA NUEVA VISIÓN DEL MUNDO EN JUAN RUIZ DE ALARCÓN

EUGENIA REVUELTAS

Juan Ruiz de Alarcón es considerado, por nosotros los mexicanos, como el dramaturgo novohispano más significativo; en España por mucho tiempo se le vio como un dramaturgo del Siglo de Oro de importancia menor, por detrás de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Hombre entre dos mundos, cruzó tres veces el océano Atlántico, y finalmente este español de América vivió y murió en la Península.

Hasta la fecha es un escritor sobre el cual se tienen dudas, no sólo por su identidad nacional sino también porque en sus más importantes obras —las que se alejan del canon dominante en España, y que resultaban de alguna manera molestas o inquietantes— el público con cierta frecuencia se sentía agredido por las formas siempre oblicuas pero agudas e incisivas con las que el dramaturgo novohispano veía a la sociedad peninsular. Hay una serie de dudas acerca de algunos datos biográficos, como el lugar y el año de su nacimiento, y se arguye en ocasiones de que tal vez prefería cambiar su terruño (Taxco) por la ciudad capital de la Nueva España porque eso le daba mayor prestigio, y que también cambiaba su edad porque quizá de niño se ocultó su existencia debido a su trágica figura. Sea esto cierto o no, creo que si uno analiza el perfil espiritual de Juan Ruiz de Alarcón, las luces y las sombras de su carácter, atribuidas por sus escasos amigos y abundantes enemigos, nos pondrían en el grave conflicto de aceptar de una u otra manera estas digresiones.

Lo que sí es cierto es que es un hombre entre dos mundos, que avizora el futuro a través de sus personajes, y que ensueña un universo, una utopía en la que los valores que mueven a la sociedad son los de la amistad, la inteligencia, el ingenio, la igualdad radical entre los hombres; donde no se valora a los individuos por su condición social sino por su lealtad, honradez y capacidad de trabajo, como en *El dueño de las*

estrellas, don Domingo de don Blas y aun en *El tejedor de Segovia*; un lugar habitado por mujeres inteligentes, responsables, gentiles, amables, dotadas de sensatez y dignidad, como la Inés de *Examen de maridos*, la Aurora de *La amistad castigada* y Alima de *La manganilla de Melilla*.

Los temas que trabaja son los mismos que configuran el canon de la comedia española de los Siglos de Oro, pero su perspectiva y visión son distintas. Todavía en historias generales de la literatura, se habla del carácter moralino, didáctico y tedioso de las obras de Juan Ruiz, pero el análisis de sus textos y sobre todo una lectura distinta nos ofrecen una visión del “indiano escritor” más profunda y sugerente.

Juan Ruiz de Alarcón es histórica, política y culturalmente un novohispano, esto es, un hombre que pertenece a la cultura hispánica, —en una nueva situación: la americana—, que asume como propia, porque lo es. En ese momento histórico, para los criollos, ambas patrias lo son de igual manera: la trasatlántica, ensoñada y admirada, aunque a veces, por no decir casi siempre, se comporta como madrastra con sus hijos americanos; y la patria americana, la que los vio nacer, entrañable en su diversidad y complejo perfil sociohistórico.¹

Una de las ausencias más notables en la obra de Juan Ruiz de Alarcón, en apariencia, es la de la patria, que aparece muy escasamente en la obra de nuestro autor; posiblemente la más explícita es la referencia a México en *El semejante a sí mismo*, obra datada aproximadamente en 1606; el parlamento de Leonardo acerca de las maravillas del mundo habla de México y el tajo de Nochistongo. El diálogo se establece entre tres personajes: don Juan, el seductor, el que crea una serie de engaños; el criado que le sigue el juego, y Leonardo, viajero, conocedor del mundo y leal amigo. Resulta interesante observar cómo este último habla desde la experiencia, no desde la visión despectiva que don Juan tiene del mundo americano y de las mujeres. Juan Ruiz de Alarcón sabe de aquellos peninsulares que desde España hablan sin conocer el mundo americano, que si bien lo ven como “el cuerno de la abundancia” del cual buscan beneficiarse, miran a la humanidad que lo habita con menosprecio, como si se tratara de salvajes. Alarcón, que se sabe esconder tan bien, deja escapar esa flecha que da en el centro.

Leonardo: México, la celebrada
cabeza del mundo,

¹ Eugenia Revueltas, *Lexicón alarcóniano. Eros y Ethos: 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991, p. 7.

que se nombra Nueva España,
 tiene su asiento en un valle,
 toda de montes cercada,
 que a tan insigne ciudad
 sirven de altivas murallas.
 Todas las fuentes y ríos
 que de aquestos montes manan,
 mueren en una laguna,
 que la ciudad cerca y baña.
 Creció este pequeño mar
 el año que se contaba
 mil y seiscientos y cinco,
 hasta entrarse por las casas;
 o fuese que el natural
 desaguadero, que traga
 las corrientes que recibe
 esta laguna, se harta;
 o fuese que fueron tales
 las crecientes de las aguas,
 que para poder bebellas
 no era capaz su garganta... (vv. 54-76)²

El parlamento de Leonardo, como ya lo he señalado en otros trabajos, muestra algunos perfiles característicos en la obra de Juan Ruiz de Alarcón: la ironía y el juego del que hacen gala los dialogantes de *El semejante a sí mismo*. Cuando se proponen hablar de las maravillas del mundo, señalan entre burlas y veras lo que es maravilla en Sevilla y en general en España: una mujer que no pida; un caballero sin ramo de mercader; un calvo alegre de serlo y que no arrastre el pelo; una doncellita que no quiera casarse; mujer fea que los años no se quite, etcétera. Frente a esta mirada descalificadora y sarcástica de esa sociedad que por aquel entonces presumía de ser la flor de España, Leonardo —el que viene de América— señala como verdadera maravilla del mundo una obra ingenieril novohispana, producto de la inteligencia de una sociedad enfrentada a una naturaleza indómita; así, los campos lagunares no sólo inundaban la Ciudad de México en la época de lluvias, sino que eran focos de plagas que asolaban a la población. La alusión a la obra de Enrico Martínez, que construye el Tajo de Nochistongo, no deja de ser una exaltación de la superioridad de la creación humana sobre la naturaleza, muy

² Juan Ruiz de Alarcón, *El semejante a sí mismo*, (reproducción digital a partir de) *Parte primera de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez, 1628, f. 68v. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Barcelona, Institut del Teatre, 2013.

característica del inicio de la época moderna. No es una obra suntuaria sino una que se hace con una intención social, hecha para el beneficio y el confort, que por aquellos años tanto le interesaba a Velasco “el Mozo”, virrey de la Nueva España.

La otra ausencia notoria en la obra de Juan Ruiz de Alarcón es la de Dios; sólo tiene una presencia firme en dos de las obras menos apreciadas de este autor: una, *El Anticristo*, en la que necesariamente la presencia divina forma parte medular de la construcción dramática de la obra, y otra, *La manganilla de Melilla*. La palabra *manganilla* nos remite al significado de “treta”, “engaño”, e “ingenio”; por medio de esta característica ciertos individuos pueden lograr sus no siempre honestas intenciones. La historia narra las complicadas relaciones que se dan entre un grupo de soldados españoles que siguen a Pedro Vanegas de Córdoba, su capitán, en funciones de galán, y una serie de jóvenes moros galanes que enamoran a unas damas de su mismo origen. Los españoles en el texto cumplen el papel de antagonistas, porque en realidad, sobre todo los dos soldados, Pimienta y Arellano, aparecen como unos redomados pícaros que tratan de aprovecharse de las jóvenes; éstas, para salir de estos asedios, van realizando una serie de complicados engaños para escapar de los acosos, sobre todo de Pimienta.

A lo largo de la obra —y eso es lo que me importa señalar—, unos y otros se refieren a Dios, pero cada grupo a una divinidad distinta, sin que el narrador haga diferencias entre el dios musulmán y el cristiano. Esta actitud de tolerancia, de otorgar el mismo trato respetuoso a ambas deidades, llama la atención en la obra de una época en la que se desdenaba cualquier religión que no fuera la católica y se castigaba las creencias heréticas incluso con la muerte. Podría pensarse que el hecho de que Juan Ruiz de Alarcón provenía por el lado materno de una familia judía, —los Cazalla, apellido que se quitan para posteriormente sólo dejar Ruiz de Alarcón—, y que esta raíz no cristiana tal vez lo hiciera más comprensivo y tolerante ante creencias ajenas. Esta condición, al mismo tiempo, ocasionó que se le viera con profunda desconfianza, y que fuera blanco de críticas y burlas de parte de algunos de sus prominentes colegas literarios, fundamentalmente Lope y Quevedo, quien escribe versos satírico-burlescos sobre Juan Ruiz, y que eran la comida de su tiempo.

¿Quién es poeta juanetes,
siendo, por lo desigual,

pieza de cirio pascual,
hormilla para bonetes?
¿Quién enseña a los cohetes
a buscar ruido en la villa?
Corcovilla.
¿Quién tiene cara de endecha
y presume de aleluya?
¿Quién, porque parezca suya,
no hace cosa bien hecha?
¿Quién, porque parezca suya,
no hace cosa bien hecha?
¿Quién tiene por pierna mecha
y torcida por costilla?
Corcovilla [...] ³

La trama de *La manganilla* suele ser muy complicada, como es característico en estos juegos de amor y engaño, aumentados en este caso por la contienda entre amados, amantes y acosadores que son de diferentes religiones. Pimienta y Arellano, soldados cristianos y acosadores; Azén y Muley, moros galanes; Amet, el morabito, viejo grave, y Alima, Arlaja y Daraja, damas moras, van armando un tejido de verdades y mentiras, amores y desamores, en el cual queda en evidencia la virtud de las doncellas, la fidelidad de los moros y la lujuria y la deshonestidad de Pimienta y Arellano.

El entrecruzamiento del discurso amoroso y el sociohistórico no deja de producir desconcierto en el lector, pues el segundo muestra una profundidad y el deseo de analizar y ponderar las complicadas relaciones entre tres culturas que han permanecido en contacto durante siete siglos. Moros, judíos y cristianos han dado origen a la cultura española, a partir de una serie de rupturas y encuentros sociales, ideológicos, políticos y culturales que se han ido transformando a lo largo del tiempo, en función del papel dominante o marginado que han ocupado unos y otros durante este tiempo. Así sabemos todos que cuando los moros llegan a España, para congraciarse con la población ibérica, le ofrecen que aquéllos que se vuelvan musulmanes recibirán los beneficios económicos y sociales que se deriven de su nueva condición religiosa; pero al mismo tiempo, van a permitir que los que no lo hagan, conserven su religión, sus ritos y sus espacios sagrados.

³ Francisco de Quevedo, "Contra Juan Ruiz de Alarcón", citado por Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, COLMEX, 1989, p. 250

En *La manganilla de Melilla* la situación sociohistórica y la política han cambiado. Es la época de Felipe II, con el empoderamiento total de los españoles cristianos y el catolicismo. En la obra hay un solo personaje, Salomón, que admite que de las tres religiones la suya es la que ocupa el papel más marginado. Pero astuto e inteligente, se resguarda de uno y otro grupo cumpliendo su venganza contra Pimienta a través de una política de mentiras e ingenio. El problema amoroso en esta obra puede ser considerado solamente como un disparadero en el que se muestran las luces y las sombras de la convivencia entre cristianos y musulmanes frente al amor, el respeto a sus dioses, el ejercicio del poder, que en el mundo alarciano siempre es puesto en tela de juicio, como sucede en *La amistad castigada*, en *El dueño de las estrellas*, *Don Domingo de Don Blas* y en *La manganilla de Melilla*. En estos textos se revela cómo el rey, el alcalde, el señor feudal o el noble ambicioso son capaces de traicionar la amistad, el decoro de las mujeres o el bien del pueblo, con tal de satisfacer su codicia, su lujuria y hasta blasfemar contra su dios.

Azén, amante apasionado se deja llevar por sus fieros instintos y amenaza a Amet, el morabito, de modo tal que él le reprocha su violencia:

Amet: ¿Al morabito Amet, a quien el suelo
venera, y de quien tiembla el libio adusto
y el scita de temor, más que de hielo,
se atreverá a ofender tu imperio injusto?
¿Conoces el poder y valor mío,
mi heroico pecho y corazón robusto?
Pues porque enfrenes el incauto brío
y temas tu ruina, y la sentencia
dañada mude ya tu pecho impío,
de parte del rigor y la potencia
inexhausta de Dios, te exhorto y cito
que de tus culpas hagas penitencia.
A Dios has blasfemado; tu delito
conoce y llora, Azén; perdón le pida
tu poder limitado al infinito
o verás brevemente convertido
en humo vil tu indómita braveza,
y en polvo leve tu arrogante vida.
Y porque siempre el cuerpo en la cabeza

padece, tocará a toda tu gente
el castigo también de tu fiereza.⁴

La larga cita anterior obedece a que de alguna manera en estos diálogos se dirimen varios puntos interesantes: uno de ellos es la manera en que Juan Ruiz combina dos estrategias teatrales que habitualmente en las comedias de capa y espada no era frecuente encontrar: la mezcla entre “comedia afantasia” y “comedia anoticia”. Sabemos que la segunda partía de un hecho histórico troquelado en la memoria tanto docta como popular, y la comedia afantasia, como su nombre indica, a la invención literaria. En el caso de *La manganilla*, se sabe que “el famoso capitán Pedro Venegas de Córdoba, alcalde de Melilla, durante el reinado de Felipe II, fingió que abandonaba la plaza, y cuando los moros se precipitaron dentro del primer recinto de la ciudad, cayó sobre ellos y los deshizo,⁵ noticia histórica citada por diversos cronistas de su tiempo. Lo sugerente es que Alarcón, a partir de esta manganilla histórica muestra en su obra, por un lado, que el capitán cristiano y sus soldados son los autores de tal trampa, y a lo largo del texto vemos cómo el dramaturgo va reelaborando no sólo la noticia histórica sin la leyenda que en torno al acontecimiento el pueblo realiza de la astucia de los cristianos en contra de unos aparentemente ingenuos musulmanes, puesto que el morabito de la leyenda popular creía que porque había orado a Alá, éste protegería a los soldados musulmanes a quienes había mandado sin armas. El juego ideológico que hace Juan Ruiz al transformar a soldados, capitanes y héroes de ambos bandos en galanes le permite mostrar su simpatía a aquellos hispanomusulmanes, que aunque de diferente religión, estaban dotados de virtudes, tanto de inteligencia como de afectos, y aún más, ya que como hemos señalado líneas atrás, Pimienta, que aparece como segundo del capitán Venegas, al contrario, es un traidor, falso y acosador de las damas moras.

En la escena x del acto I, de la que forma parte la cita, el diálogo se inicia entre Amet, el morabito, y Azén; en éste el primero trata de convencer a su interlocutor de que modere su furor contra Muley, al que le debe tantos beneficios por su indudable valor, fidelidad e integridad, y a quien en un exceso de furia ha encarcelado, y lo llama a la continencia y al ejercicio de la justicia, porque el enojo, del que su corazón ha hecho presa, lo va a llevar a la ruina. Amet explica que con la crueldad ejercida contra Muley ha insultado a Dios. Aquí lo que llama la atención es el uso de la palabra “Dios”, ya que lo puntual sería decir “Alá”. O será que de alguna manera este cambio es similar

⁴ Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, en *Obras completas II. Teatro*, 2ª ed., México, FCE, 1979 (Literatura colonial), p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

al que señala sor Juana Inés de la Cruz en la loa de *El Divino Narciso*, entre el señor de las semillas de la mitología indígena y el verdadero Señor de las semillas, es decir, una entidad divina que es igual para los cristianos, los judíos y los musulmanes, a quien se ofende cuando se traiciona la amistad, la justicia, la benevolencia, etcétera.

Azén, por su parte, no puede tolerar las reprensiones que el morabito le hace y que anticipa la desgracia que va a acontecer a su pueblo, en los tres últimos versos del parlamento de Amet: “bañada se verá el África ardiente/ por ti de tanta sangre sarracena/ que a Neptuno las ondas acreciente.” Líneas más adelante, cuando Azén quiere aprehender al morabito y ejecutarlo, súbitamente hace un juego de birlibirloque y juntos Amet y su hijo Muley, salen volando por tramoya, detalle que no deja de ser irónico y antiaristotélico.

A partir del acto II, se sigue el esquema típico de la comedia de capa y espada en el campo del juego amoroso: A ama a B, pero B ama a C, etcétera; las funciones actanciales se cumplen rigurosamente: el desfase amoroso entre los amados y amantes, o galanes y damas, fluye conforme a los cánones de la comedia.

Vanegas (modificado el nombre histórico del alcalde) se enamora —claro— de Alima, dama mora, igual que Azén, que contempla el duelo amoroso entre ambos galanes. De pronto el tema religioso vuelve a formar parte de la discusión, en la que una declaración de fe se transforma dentro del texto, por un lado, en una estrategia amorosa, porque muestra la firmeza o la fragilidad de los amantes; por otro, como expresión del poder, porque Vanegas, para justificar la aceptación del rescate y la lealtad que debe al rey, está dispuesto a entregarla, razón por la cual le señala cómo su declaración de fe es falsa, y sólo lo hace Alima para evitar ser entregada a Azén.

Alima, que es como Sherezada y sabe luchar por lo que desea, demuestra cómo ha oído a los cristianos hablar de los maravillosos efectos de Dios:

que a los cautivos cristianos
de quien siempre me serví,
de vuestro Dios les oí
mil efectos soberanos.⁶

⁶ *Ibid.*, p. 237.

Alima es sin duda un personaje que forma parte de la galería —tal vez utópica— de esas mujeres alarconianas en papel protagónico que difieren totalmente de las apasionadas, insensatas y enloquecidas

mujeres de Lope o de Tirso, y de las cuales Juan Ruiz de Alarcón hace una deliciosa representación en *La verdad sospechosa* cuando don García, para evitar el matrimonio que su padre ha concertado, inventa una falsa boda con una tal doña Sancha. Las mujeres alarconianas son equilibradas, amables, pero orgullosas, dignas, inteligentes y hasta uno podría decir que des enamoradas, incapaces de rebajarse en perseguir a los amantes, diríamos que cumplen perfectamente su sitial de *amadas*.

Lo singular de los versos citados anteriormente es que pareciera que, tanto en voz del morabito como de Alima, Dios es uno para todos, pese a que se le denomine con cualquiera de sus infinitos nombres, como dice Eco en *El péndulo de Foucault*. Con habilidad se refiere a los diversos milagros de la fe que Dios hace, como el de san Pablo y de otras muchas conversiones, y así finalmente cierra su argumentación:

Luego en mí bien puede ser
 el gran aborrecimiento
 que tengo a Azén, instrumento
 de que usa Dios para hacer
 esta cierta conversión;
 demás que a los hombres toca
 juzgar sólo por la boca,
 y a Dios por el corazón.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 238.

La lectura de *La manganilla*, si se hace no como un texto de capa y espada sino como una obra que profundiza en el problema de choque de culturas —cuando su autor mismo procede de una situación transcultural—, podemos advertir que todos los personajes para su sobrevivencia realizan manganillas para evitar perderse, para lograr que, por ejemplo, moros y cristianos no caigan una vez más en el derramamientos de sangre o en las posiciones de irreverencia frente a la divinidad, como en el caso del morabito, o del propio Juan Ruiz de Alarcón, que utiliza en varias ocasiones en esta obra los efectos de tramoya y magia,—cuando por su formación no creía en ella, y tanto la crítica en *La cueva de Salamanca* o en *La prueba de las promesas*—, no deja de ser testimonio y de la ironía oblicua del humor del dramaturgo, que de entrada le quitaría el carácter moralino que se le atribuye.

Como lo hemos dicho en páginas anteriores, la lectura de Juan Ruiz de Alarcón ofrece una serie personajes y situaciones en las que desenmascara muchas de las convenciones de la sociedad española,

más frecuentes en siglos posteriores que en los siglos áureos, puesto que son muchos los escritores que en el libre ejercicio de su vocación literaria ya señalaban ciertos vicios de esa sociedad.

Ejemplos maravillosos de esta aguda mirada desenmascaradora los tenemos en Quevedo, Cervantes, Calderón, Tirso y en Alarcón. Pareciera a veces que hay autores que sólo muestran una imagen impoluta de la sociedad, en donde el honor, la honra, la castidad, la religiosidad son paradigmáticas, y otros que nos muestran un mundo más complejo, conflictivo, espléndido y a la vez terrible en su crueldad, en su pobreza; de la suma de estas dos vertientes se integra un mundo fascinante, paradójico y pleno de lo que es la condición humana. Por ejemplo, nos hemos deleitado con las apasionadas mujeres de Lope de Vega, o con Semíramis de *La hija del aire*, o Mencía de *El médico de su honra*. Frente a ellas aparece una extraña y distinta mujer que huye de las convenciones amorosas de su tiempo en *Examen de maridos*, cuando ella decide casarse y escoger por marido no a aquél que se desvele amoroso afuera de su casa, que le envíe recados y regalos y promesas, sino uno que se someta a un examen, en el cual ella valore sus virtudes y defectos. Y allí recordamos cómo en boca de Inés Juan Ruiz modula un viejo refrán novohispano: “cuando te cases, mira lo que haces”, y que Inés recompone: “cuando te cases, mira *bien* lo que haces”.

A diferencia de las mujeres tipo de la comedia de capa y espada al uso, Inés no es una apasionada del matrimonio, y menos del matrimonio por amor, porque no quiere ver a su alrededor un ruedo ibérico de galanes, ni el que usa gorguera para ocultar chirlos y escrofulosis, prenda que según el conde duque de Olivares, en España para lavarla, plancharla y encañonarla, se gastaba dinales; ni galanes que hablan y presumen de bienes que no tienen y así sucesivamente. La aduana que tendrá que salvar el elegido para casarse con ella será que apruebe un examen.

Inés misma reconoce que esto puede parecer locura, pero será “locura de mujer honrada”. El mismo refrán, que será utilizado por la carta que su padre le escribe, forma parte de una visión prejuiciada de la inteligencia femenina, porque, respecto al amor y el casamiento se piensa que “ligereza, falta de juicio y ofuscamiento amoroso son atributos inherentes a la condición femenina, decide dar un mentís radical a tal prejuicio y dar muestras de tal cordura, rigor y juicio, que dice a Beltrán su consejero y amigo:”⁸

⁸ Eugenia Revueltas, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1999, p. 239.

[...] que elegir esposo quiero
con tan ajenos sentidos
y con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen
el *Examen de maridos*.⁹

⁹ Juan Ruiz de Alarcón, *Examen de maridos*, en *Obras completas II*, p. 921.

Por último, quisiera hablar de la conciencia de extranjería y de libre albedrío y, por otro lado, del rechazo a la vieja tradición de estar signado por el hado o los vaticinios que el novohispano sostiene cuando escribe *El dueño de las estrellas*. La historia narra cómo Licurgo, en función de galán, es invitado por el rey de Creta a cumplir el vaticinio del oráculo, ya que, consciente de su inexperiencia y juventud, sabe que no podrá ser un buen gobernante y necesita de su experiencia y apoyo.

La obra cobra una gran importancia cuando se lee como un texto que va enmascarando la España que le toca vivir al autor.

Pues Júpiter ordena soberano
que yo en la edad de joven floreciente
el cetro mueva en la inexperta mano,
que dilata su imperio en el oriente.¹⁰

¹⁰ Juan Ruiz de Alarcón, *El dueño de las estrellas*, en *Obras completas II*, p. 13.

La analogía que se da con la situación referencial en la que el joven Felipe IV asume el poder como el joven rey de Creta, es evidente. En ambos casos, los jóvenes reyes, el literario y el histórico, necesitan de la guía del sabio: en el caso literario, Licurgo; en el histórico, el conde-duque de Olivares, y aun podríamos añadir, forzando un poco la mano, la relación de Nerón con Séneca, en la que Séneca cumple el difícil papel de tutor del joven emperador. Si atendemos a la propuesta de Steiner en *La gramática de la creación*, podríamos decir que Nerón y Séneca representan el pasado; el conde-duque y Felipe IV, el presente de Juan Ruiz; Licurgo y el rey de Creta, el futuro, la posibilidad del modo subjuntivo.

En el nivel profundo del texto, Juan Ruiz propone tras la máscara de Licurgo leer de otra manera el vaticinio del oráculo, y así Licurgo es el conde-duque de Olivares, y el rey es el joven Felipe IV, en donde el árbol de oliva se multiplica en árboles y frutos de los Olivares. ¿Qué es lo que une a Licurgo y Olivares, como antes a Licurgo y a Séneca?

La necesidad que tiene el poder de aprovechar las cualidades del sabio, y al mismo tiempo, la posterior ingratitud del rey.

Las redes de sentido que vinculan a estos tres personajes se van entretejiendo de una manera singular [...] ¹¹

Si se reflexiona acerca de la época histórica en que vivieron Séneca, el conde-duque de Olivares y el personaje Licurgo, se puede reconocer que existe una situación común: el mundo de cada uno de ellos es de aparente esplendor y el poderío para el reino que representan, pero, como ya lo habían señalado otros pensadores, había ya un inicio de decadencia en las raíces de esas sociedades, que propició que tanto los dos personajes históricos como el fictivo de Licurgo trataran de enderezar la nave criticando los defectos de los poderosos y proponiendo leyes que mejoraran esas sociedades. Tanto en los casos referenciales como en el fictivo las críticas de estos hombres resultaron tan insoportables para el poder que marcaron no sólo la pérdida de su relación con el gobernante sino con la muerte o el desprestigio de los críticos.

A lo largo del texto, es evidente la afinidad que se establece entre el dramaturgo y sus personajes, el enmascarado y los reales. Él también es un extranjero crítico y agredido por la inteligencia en el poder.

¹¹ Eugenia Revueltas, "Tradicón y ruptura en *El dueño de las estrellas*", en Ambrosio Velasco Gómez (coord.), *Significación política y cultural del humanismo iberoamericano en la época colonial*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2008, p. 495-496.

BIBLIOGRAFÍA

- King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, COLMEX 1989.
- Revueltas, Eugenia, “Tradición y ruptura en *El dueño de las estrellas*”, en Ambrosio Velasco Gómez (coord.), *Significación política y cultural del humanismo iberoamericano en la época colonial*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2008, p. 485-510.
- Revueltas, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1999.
- Revueltas, Eugenia, *Lexicón alarconiano. Eros y Ethos: 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *El semejante a sí mismo*, en *Parte primera de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez, 1628. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Barcelona, Institut del Teatre, 2013.
- Ruiz de Alarcón, *Obras completas II. Teatro*, 2ª ed., México, FCE, 1979 (Literatura Colonial).

UNA VERDAD SOSPECHOSA: JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y SU TEATRO (MENTIRA, METAMAGIA Y METATEATRO)

JESÚS PERULLES

Durante mucho tiempo, y todavía para gran parte de la crítica, la fecha de nacimiento de Juan Ruiz de Alarcón es la de 1580 en la Ciudad de México, pero según Margarita Peña y Carranco Cardoso,¹ quien publicó en 1974 la fe de bautismo, Alarcón nació en Real de Minas, el treinta de diciembre de 1572. Sus padres se habían casado el domingo nueve de marzo del mismo año. Va a ser el primero de sus hijos, y no el tercero como se solía creer. La pregunta que surge es: ¿cómo siendo el primogénito no llevó el nombre de su padre, Pedro? La respuesta que propone Margarita Peña es que el hecho tiene que ver con su malformación congénita, lo cual hacía lógico pensar que sucumbiría tempranamente y prefirieron guardar el nombre del padre para el hijo siguiente, que pasaría a ocupar el lugar del primogénito. Cualquiera que sea la respuesta, lo que queda claro es que un hijo deforme no era un feliz suceso para la familia ni para el interfecto: “Alarcón —dirá Valbuena Prat— era una figura extraña, casi grotesca; corcovado, pequeño de cuerpo, barba bermeja,² con una cicatriz de una herida en la mano.”³ Tal deformación física condicionaba por completo su desempeño social, era, para su época, muchísimo más que un impedimento (se le negó una plaza en la Universidad de México por su aspecto físico), su joroba simbolizaba incluso, una marca que Dios le impuso. Dice Valbuena Prat:

En la amable finura se podía esconder una repulsa por el sentimiento de impotencia, originando una moral, una leve ironía envenenadas. El «inconsciente colectivo» de Jung, obraba en el poeta, llenando de pliegues un alma aguda e inteligente. Lope, en una carta, con extraordinaria dureza y a la vez sagacidad psicológica, atisba una interpretación del espíritu del autor, generalizando sabiamente el motivo: «Cuánto nos debemos guardar de los que señaló la naturaleza,

¹ King, Willard F., Juan Ruiz de Alarcón, *letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, Trad. de Antonio Alatorre, México, COL-MEX, 1988, p. 145.

² Leopoldo Carranco Cardoso, *El suriano mexicano vencedor de su propio destino*, Taxco, Ayuntamiento Municipal/Fundación Cultural Juan Ruiz de Alarcón, Gobierno del Estado de Guerrero, 1974, 2ª ed., 1991, pp. 21-22.

³ *Ibid.*, pp. 49-50.

nos muestran varios ejemplos y la experiencia. Las partes por quien se conoce el ingenio están delineadas de la naturaleza del rostro, y así la envidia y los demás vicios. Generalmente se ha de tener que los miembros que están en su proporción natural, cuanto a la figura, color, cantidad, sitio y movimiento señalan buena complexión natural y buen juicio; y los que no tienen debida proporción y las demás referidas partes, que la tienen perversa y mala».⁴

Independientemente de la envidia que suele achacársele a sus detractores, hay que reconocer que vivió una época llena de valores culturales fundados en la intolerancia, sobre todo, religiosa. El destino le impuso ese sino pero él, lejos de resignarse a convertirse en una figura de circo, decidió, simplemente, conquistar el mundo; el mundo decimos, si consideramos que España era en ese momento efectivamente el ombligo del mundo. Lo cierto es que sus contemporáneos jamás pudieron soportar la competencia artística de alguien con sus características y venido de otras tierras. Curiosamente, Alarcón será atacado pero no en su obra; Lope no se ofendió jamás de que le achacaran obras que no eran de él sino de Juan Ruiz, y si lo atacaban era para boicotearlo; ambas actitudes hablan de que se tenía en estima su dramaturgia lo cual, obviamente producía gran infelicidad en los talentos menores, y, ciertamente envidia, en los de la talla de Lope o Quevedo. De esta suerte, escarnecido en donde era más débil: en su físico. Cristóbal de Monroy escribirá: “A un corcovado de pecho y espalda, llamado Alarcón”:

Con una corcoua atrás
y adelante Alarcón vienes
y así a decirte es demás
adonde te corcobás
o adonde te corcovienes⁵

Ahora bien, él tampoco era un mártir cristiano que ofreciera el cuello a su victimario, entendía las armas del contrario y se defendía de la misma manera; contra Quevedo escribió:

¡Oh, Musa! Dime: ¿quién es
la infamia de cuanto vive?
¿Quién contra todos escribe,
escribiendo con los pies?

⁴ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, t. III, Siglo XVII, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981, p. 621.

⁵ Margarita Peña, *op. cit.*, p. 235.

Y aquel que ofende, ¿cuál es
a todo viviente en suma,
con infame lengua y pluma,
a quien nunca el agua moja?
Pata-coja.⁶

Esto demuestra que lo hoy llamamos *bullying* ha existido siempre, pero en esa época no era violencia física sino lucha de ingenios, y en este sentido tal vez no era *bullying*, pues, cuando menos con Alarcón era una lucha entre iguales; todos, en suma, se atacaban y se defendían por igual; hay quien ha visto en ello algo curioso de una época de un brillo intelectual sin precedentes. En este sentido, —nos preguntamos— ¿qué tanto caemos en un melodrama paternalista al cuidar a nuestro jorobadito de esos “burlones” cuando, tal vez, era sólo un código de iniciación para poner a prueba las dotes de ingenio del otro; todos participaban de él y cada cual respondía según sus capacidades y temperamento. Seguramente Quevedo mucho más acre y provocador, mientras Cervantes más discreto, pero todos, en fin, estaban adentro. Con lo cual, de nuevo, Alarcón sale muy bien librado, pues tenía talento para competir; si no, ni siquiera lo hubieran tomado en cuenta. Con esto no intento justificar los ataques de sus contemporáneos, simplemente quisiera poner las cosas en contexto. Hoy en día resulta que los autores más maravillosos de la historia de la literatura, como Shakespeare, no son sino una caterva de antisemitas, racistas y misóginos.

Juan Ruiz sabía dónde se metía y sabía que podía competir en ese mundo; no se le ocurrió la milicia, ni tampoco andar en galanteos. Y creemos que esa es una de sus enseñanzas: saber trascender sus debilidades en favor de su fortaleza. Alarcón demostró ser grande entre los grandes (a despecho de ellos), no por sus jorobas, tampoco por ser mexicano, sino por su literatura.

Es sumamente curioso cómo un hombre que exhibía ese aspecto físico se esmerase tanto en demostrar, en gran parte de su producción literaria, lo engañoso de las apariencias, lo relativa que puede ser la verdad. En sus obras nos recuerda que no hay que confiar demasiado en la verdad tal cual ésta se nos presenta en una primera instancia, y tampoco hay que desconfiar del todo de la mentira, y en esta breve dicotomía teje la delicada urdimbre de las complicadas conductas humanas.

⁶ Francisco de Quevedo tenía una pierna rígida a causa de una herida causada en un desafío.

II. La mentira

¡Qué fácil de persuadir
quien tiene amor suele ser!

Y, ¡qué fácil en creer
el que no sabe mentir!

J.R. Alarcón. *La verdad sospechosa*. vv. 1744-1747

Ponernos aquí a dilucidar lo que es la verdad y la mentira nos llevaría bastante tiempo y esfuerzo filosófico, teológico. Y, habida cuenta de que lo que nos importa es el teatro, la literatura, la poesía, en suma, la ficción, la frontera entre la verdad y la mentira se torna difusa. Como titulara Calderón una de sus comedias: *Todo es verdad y todo es mentira*. Como si ambas sustancias compartieran un lazo indisoluble, a la manera de la noche y el día. Visto así, creemos que la verdad en el teatro alarconiano no sólo es sospechosa, sino que adquiere un claro estatus de relatividad. Dice don García:

Dichosamente se ha hecho
persuadido el viejo va:
ya del mentir no dirá
que es sin gusto y sin provecho,
pues es tan notorio gusto
el ver que me haya creído,
y provecho haber huido
de casarme a mi disgusto.
¡Bueno fue reñir conmigo
porque en cuanto digo miento,
y dar crédito al momento
a cuantas mentiras digo! (vv. 1732-1743)

Es decir, qué bueno que mi padre me reprenda por mentir, pero mejor aún es que siga creyendo mis mentiras. En *La verdad sospechosa*, Alarcón cuenta la historia de un joven galán, don García, que tiene un gusto especial por mentir, de hecho crea todo un mundo alrededor de la mentira; al final, el enredo lo hace perder a la mujer que ama: ése será su castigo. Don García es un indiano⁷ presuntuoso sin blanca en el bolsillo que le franquea una platería entera a su amada, es la realidad española de su momento. Mientras que el teatro de la escuela de Lope intenta levantar el ánimo de una nación deprimida y conflictuada, a través del barroquismo y grandes historias heroicas de honor perdido

⁷ Sebastián de Covarrubias, "Indiano el que ha ido a las Indias, que de ordinario éstos vuelven ricos". *Vid.*, *Tesoro de la lengua castellana y española*.

o de reivindicaciones teológicas, Alarcón expone la moral dudosa de una sociedad en decadencia. Nos muestra una verdad de la que hay que sospechar, el mismo don García dice: “¡Verdades valen tan poco!” (vv. 2142). A la vez, don García cifra su seguridad en las mentiras. ¿Qué nos está queriendo decir Alarcón? Que la verdad encierra una ambigüedad de la que hay que sospechar, tanto como la mentira encierra esa misma ambivalencia; es decir ¿la verdad no es tan verdad y la mentira no es tan mentira?

En *El semejante a sí mismo*, trama que Alarcón teje, hasta cierto punto, a partir del *Curioso impertinente*, novela inserta en la primera parte del *Quijote*. Doña Ana, prima de don Juan ha llegado a vivir a su casa, ambos se han enamorado, pero el padre de don Juan pretende un matrimonio más ventajoso para ella y tal vez sospechando el peligro que corre al permanecer cerca de su hijo, envía a éste a hacer una diligencia a las Indias. Don Juan intenta asegurar el amor de su prenda amada, a la vez que pone a prueba su fidelidad, firmeza y virtud, a través de un engaño:

Mil engaños fabrico en un momento;
y al fin uno resuelve que la fama
quite al griego Sinón, y a mí el tormento:
viviré con mi padre y con mi dama,
sin ser del uno u otro conocido;
que se atreve a emprender tanto quien ama. (vv. 294-300)

Don Juan, pues, va a fingir ser su propio primo: don Diego de Luján. En este punto, Juan Ruiz se acerca un poco más a la trama cervantina, pues doña Ana termina por enamorarse del primo fingido, que no es otro, como ya dijimos, que el mismo don Juan, pero todo esto da materia para múltiples reproches y celos infundados. Hacia el final, una vez descubierto el engaño, doña Ana dirá:

Don Juan, sin razón me culpas,
que con su persona mesma
no te puedo yo ofender:
deja vanas sutilezas.
Con tu sujeto me dio
natural correspondencia
el cielo; mudarte el nombre
no muda naturaleza:

y así seguí ciegamente
la inclinación de mi estrella:
de que sacarás que a nadie
podré amar, que tú no seas.
Y ya que de hablar verdades
la ocasión forzosa llega,
sabe que desde aquél día
que don Diego en esta tierra
y en esta tu casa entró,
supedél, y más, quién era;
perocallélo, porque él
el secreto me encomienda:
y así siempre te he querido
por don Juan: testigo sea
don Diego que está presente. (vv. 2891-2913)

Lo más curioso, es que, precisamente, cuando doña Ana dice que ha llegado la ocasión de decir verdades, lo que sigue, es mentira, ella nunca reconoce por completo a don Juan, ni tampoco habla con don Diego sobre esto. De esta suerte, Alarcón, de nuevo cierra el círculo en el que a través de una serie de mentiras llegamos a otras tantas verdades.

III La magia

Uno de los temas recurrentes en Alarcón es el de la magia, especie de desdoblamiento de la relación verdad/mentira, vuelto ahora realidad/ilusión. Como dice Eric Bentley: “Crear en la magia es confiar en el máximo poder de las palabras: pues, si los encantamientos son válidos, las palabras, entonces, han de poder mover las montañas.”⁸ En otra obra, *Quien mal anda mal acaba*, el personaje de Román, completamente carcomido por la pasión de la lujuria demanda la ayuda de las fuerzas oscuras para cumplir su propósito de poseer a la mujer, objeto de sus deseos:

¿Hay algún demonio que escuche
estas quejas, estas voces,
y por oponerse al cielo
dé remedio a mis pasiones? (vv. 165-168)

⁸ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1995, pp. 78-79.

Hay que recordar que en la tradición cristiana es la fe la que mueve las montañas; en todo caso, la magia materializa esa fe en las palabras.

De inmediato se le presenta un demonio para cumplir sus peticiones; lo primero que hará es transformarlo físicamente para que no sea reconocido y lo hace pasar por médico. A partir de este momento, opera una serie de ilusiones y fingimientos a manera de juego de máscaras. La dama doña Aldonza, se siente atraída por el médico fingido y comienza a verle todos los defectos al que, hasta entonces era el amor de su vida, y reniega de éste, entonces, la tacha de liviana, y de traidor a su mejor amigo; Alarcón saca a flote la infinita debilidad humana ante sus pasiones y sentimientos. Al final todo vuelve al orden, y de nuevo, merced a la mentira, nos muestra la verdad oculta de las conductas humanas.

En *La prueba de las promesas*, Alarcón toma el tema de un cuento de *El conde Lucanor*,⁹ “Exemplo xi, De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Illán, el grand maestro de Toledo”. Don Illán, mago, sabio, virtuoso y recatado, a través del hechizo mágico, va a convertir en realidad todas las ambiciones del personaje de don Juan; en el transcurso de la obra se nos desvela la falsedad y la honestidad de los personajes. La magia es, pues, un mundo donde la verdad se vuelve aún más sospechosa, y la mentira deviene el ambiente que envuelve al proceso mágico. Dice don Illán hacia el final de la obra:

⁹ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Madrid, Edaf, 2004.

Don Illán: ¿Luego tuvistes por cierto
ser marqués y presidente
y privado? Todas fueron
fantásticas ilusiones,
que en sola una hora de tiempo
que tardó en aderezar
Pérez el Hijo del Fuego,
os representó mi ciencia
sin salir deste aposento,
para conocer así
las verdades de los pechos. (vv. 2684-2695)

Es decir, ¿para descubrir la verdad de un pecho tengo que valerme de un velo mágico, de una ilusión; en suma, de una mentira?

IV Metateatro

La última arista en estos dobleces sobre la mentira y la verdad es expuesta por Juan Ruiz mediante una estrategia dramática llamada “metateatralidad” que, en primera instancia, es la representación de una ficción dentro de otra ficción que es en sí la pieza dramática. Siguiendo la línea que hemos trazado con Alarcón, es una mentira dentro de una verdad. Según Lionel Abel,¹⁰ la autoconciencia del personaje o del autor es la esencia del metateatro. La conciencia del personaje de ser parte de una ficción no es otra cosa que una conciencia metafísica de su condición ficcional; no importa si hay una subrepresentación o una historia dentro de otra, el punto es que el personaje comparte con el espectador un conocimiento de sí mismo que otros personajes no tienen. Lo mismo ocurre con Segismundo en *La vida es sueño*, según Tomás Segovia:

Una vez que hemos descubierto que es sueño, tenemos que vivirla exactamente igual que si fuera real. Como todo buen filósofo, Segismundo descubre que si *todo* es ilusorio, es exactamente igual que si todo fuera real: la diferencia sólo podría establecerse por referencia a algo que precisamente no fuese ilusorio.¹¹

El metateatro es una obra que representa al público; o sea, una ilusión dentro de una realidad ficcional con referencia a una realidad real. Un tanto esquizoide todo esto. Como la historia del taoísta Chuang-Tszé¹² que anoche soñó que era una mariposa y ahora no sabe si es un hombre que soñó ser mariposa o es una mariposa que sueña ser hombre. Así, la experiencia literaria-teatral nos envuelve en un mundo de conjeturas donde la realidad que vivimos como verdad, tal vez sea, a su vez, la mentira de un mago como Illán, que juega a ponernos a prueba. La metateatralidad cumple la función de permitir el juego de roles ficticios para, a la vez, desenmascarar las verdades ocultas de los personajes. Hamlet prepara su puesta en escena para descubrir el asesinato de su padre. Basilio en *La vida es sueño*, elabora el montaje para evidenciar el potencial monstruoso de Segismundo. Todos, en fin, intentan descubrir la verdad que encierran los demás personajes. Como recuerda don Illán:

¹⁰ *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1964, pp. 40 y ss.

¹¹ *Poética y profética*, México, FCE, 1989, pp. 399-400.

¹² Juan Marín, *Lao-Tszé o el universo mágico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 88.

Todas fueron
fantásticas ilusiones
[...]
para conocer así
las verdades de los pechos. (vv. 2686-2694)

¿Qué nos quiere decir Alarcón al descubrirnos verdades sospechosas, magia que encierra mentiras igualmente sospechosas o estrategias metateatrales que proponen mentiras para demostrar verdades? Entre otras cosas, creemos, le urgía demostrar que detrás de un aspecto monstruoso, la verdad se encierra en su pecho. Mucho en la vida de Juan Ruiz de Alarcón está matizado por un velo de misterio: siempre soterró su ascendencia judía, su fecha de nacimiento, la historia de su familia, sus relaciones amorosas. Alarcón es, pues, una figura que nos demuestra que se puede vivir armónicamente en la contradicción y en la relatividad de la verdad y de la mentira. Y es precisamente esa misteriosa antítesis la que nos convida a apropiárnoslo, pues nos refleja con claridad meridiana el oxímoron primario que nos constituye como humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1964.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 1995
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana y española*, Madrid, Castalia, 1995.
- Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Madrid, Edaf, 2004.
- Marín, Juan, *Lao-Tszé o el universo mágico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 88.
- Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, BUAP/UAM, 2000.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas*, Introducción de Alfonso Reyes, Edición, prólogo y notas de Agustín, Millares Carlo, México, FCE, 1957.
- Segovia, Tomás, *Poética y profética*, México, FCE, 1989.
- Valbuena Prat Ángel, *Historia de la literatura española*, t. III, Siglo XVII, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981.

LAS “ANOMALÍAS” MÉTRICAS EN LA DRAMATURGIA DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

Poco después de su segunda llegada a España en 1613, Juan Ruiz de Alarcón se había instalado en Madrid, donde existía una intensa vida teatral, dominada en ese entonces por el “Fénix de los Ingenios”, Lope de Vega, cuyas comedias eran presenciadas por un público que aplaudía con entusiasmo la llamada *Comedia nueva*. La fórmula seguida por esta escuela dramática había comprobado su éxito en los corrales;¹ a ella se habían unido Tirso de Molina, Mira de Amescua y Vélez de Guevara, entre otros dramaturgos, cuyas obras eran, asimismo, solicitadas por las compañías teatrales.

De acuerdo con Willard King, cuando Alarcón se instaló en Madrid, seguramente estaba escribiendo o incluso revisando algunas comedias escritas años antes, con las que entraría a formar parte del grupo de comediógrafos que competían en el mercado del espectáculo teatral.² Entrar en esa competencia implicaba ajustarse a un patrón dramático estructural y formal de comprobado éxito.

Una de las características del texto dramático era la polimetría: estaba escrito en diversas formas métricas provenientes de la poesía tradicional española y de la poesía italiana, de tal manera que en el esquema formulado por Lope de Vega los aproximadamente tres mil versos de la comedia eran mayoritariamente octosílabos agrupados en redondillas y romance, más un porcentaje menor de décimas, octavas reales, tercetos, liras y sonetos, entre las más utilizadas. La combinación de estas diversas formas, lejos de ser arbitraria, trataba de relacionar cada tipo de estrofa con el contenido dramático, de manera que cada parte de la trama fuera conducida por el metro más adecuado.

Si bien es posible hablar de un esquema polimétrico en la *Comedia nueva*, los usos fueron evolucionando a lo largo del tiempo, a la vez

¹ José María Diez Borque, *El teatro del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 90.

² Willard F., King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, trad. de Antonio Alatorre, COLMEX, México, 1989, p. 86.

que los dramaturgos iban marcando su propio estilo al dar preferencia a unos metros sobre otros.

Juan Ruiz de Alarcón adoptó las normas y convenciones de esta dramaturgia, pero también imprimió a su obra ciertas particularidades, así demostró que dentro de este teatro, que algunos han llamado “colectivo”, había margen para lo individual,³ por lo que hay que buscar en cada autor lo específico y original.

Walter Poesse, entre otros críticos, observó que Alarcón redujo las amplias posibilidades de la polimetría lopesca, y que fue un versificador poco imaginativo: utiliza, en general casi todos los tipos de estrofa de la *Comedia nueva*, pero muchos aparecen poco, y la gran mayoría de los casi cincuenta y ocho mil versos de sus comedias auténticas son octosílabos, de los cuales, el 65% son redondillas.⁴ Por su parte, Alfonso Reyes también apuntó la sobriedad y aun austeridad de Alarcón, el “tono menor” —entre otros aspectos— de su versificación. En 23 comedias auténticas puede observarse lo siguiente: en la mayoría, utiliza solamente entre 3 y 5 formas; con excepción de la redondilla y el romance, suele incluir solamente un pasaje escrito en alguna de las otras formas métricas castellanas, como son las quintillas y las décimas. Lo mismo sucede con las formas italianas: tercetos, octavas, silva y soneto aparecen en una sola ocasión. En cuanto a la manera de comenzar y finalizar las jornadas o actos, casi siempre empiezan en redondillas y finalizan en romance, aunque no son pocas las que terminan en redondillas. Sin embargo, un análisis cuidadoso de la versificación dramática de Alarcón nos descubre peculiaridades, a las que he llamado “anomalías” porque ponen de manifiesto cómo el dramaturgo a veces deja de lado sus propias reglas versificadoras, aquellas por las que lo han calificado de “sobrio”, y decide “experimentar”, rebasando sus propios límites.

Para examinar los casos que he identificado como “anomalías” métricas en Juan Ruizde Alarcón, me he enfocado en algunas de sus comedias,⁵ porque reúnen características que las hacen salir de lo ordinario, las cuales comento a continuación.

“1ª Anomalía”. Se refiere al número de formas métricas utilizadas

En la composición de *La prueba de las promesas*, Ruiz de Alarcón utilizó nueve diferentes metros, lo que convierte a esta comedia, fechada en 1618, en la más variada desde el punto de vista de la versificación,

³ Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*, edición de Margit Frenk, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. xviii.

⁴ Walter Poesse, *Juan Ruiz de Alarcón*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972, p.103.

⁵ Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, edición de Agustín Millares Carlo, México, FCE, 1979, 3 vols.

pues en la mayoría de sus obras Alarcón usa solamente entre tres y cinco. Esta riqueza métrica es un aspecto que, por otra parte, contrasta con la sencillez de la trama. Existen otras tres comedias que salen de lo ordinario porque Alarcón empleó para su composición ocho formas —*El semejante a sí mismo* (1611-1614)— y siete en *La cueva de Salamanca* (1617-1618) y en *Los favores del mundo* (posterior a 1618).

“2ª Anomalía”. Consiste en la utilización de un mismo metro en más de una secuencia

Con excepción hecha de la redondilla y del romance, que en la *Comedia nueva* son el vehículo principal de los diálogos dramáticos y, por tanto, se encargan de varias secuencias en todas las comedias, las demás estrofas suelen aparecer una sola vez. Pero *La prueba de las promesas* es una de las pocas comedias en que Alarcón escribió más de una secuencia en una forma métrica minoritaria: incluye en ella dos pasajes en quintillas, dos en silva y dos sonetos. Solamente en *El Anticristo* encontramos también dos pasajes en silva, mientras que *Los favores del mundo* contiene tres pasajes en quintillas y dos sonetos.⁶ Merecen subrayarse como notoria “anomalía” las cuatro secuencias en décimas de *Las paredes oyen*, que Alarcón empleó para textos epistolares.

La utilización de más de una secuencia en un mismo metro puede implicar el uso de ciertas formas métricas como apoyo en la estructuración dramática. Éste parece ser un recurso técnico poco usado por Alarcón, pero no debemos afirmar nada categóricamente hasta no estudiarlo con cuidado cada una de sus obras. No obstante, es posible referirse a una obra en la que sí lo utiliza, y aunque ya he escrito sobre el tema,⁷ lo comento aquí brevemente, ofreciendo sólo unos ejemplos. La obra en cuestión es *La prueba de las promesas*, cuya trama está conformada de una historia inserta “tiempo imaginario” en otra historia marco o tiempo “real”.⁸ En esta pieza tenemos tres secuencias escritas en romance: una en la primera jornada y dos en la tercera. El romance de la primera jornada cumple una función estructural importante: marca el paso del tiempo “real” al tiempo “imaginario” que con su magia crea don Illán para probar las promesas hechas por el noble don Juan. En la tercera jornada,⁹ con el mismo metro se da fin a la ilusión en la que el caballero había ido experimentado un notable ascenso en la jerarquía social, para después, abruptamente volver a la realidad en la que sigue siendo

⁶ Ruiz de Alarcón nunca empleó formas como la canción petrarquista, las sextinas, las estancias y el romance heptasílabo. Solamente una vez utilizó tiradas de endecasílabos sueltos y pareados en *Siempre ayuda la verdad* (de fecha imprecisa).

⁷ Juan Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas*, edición de Leonor Fernández Guillermo, Ciudad Juárez, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.

⁸ Véase el detallado estudio de Lillian Von der Walde: “La estructura dramática de *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón”, *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1 (2007), pp. 203-217. En línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01.html>

⁹ No trato aquí con detalle de las funciones que internamente cumple el romance en las diferentes partes de las mencionadas secuencias, sino solo el papel estructurante que juega este metro. Para ver un análisis detallado de la métrica en *La prueba de las promesas*, remito a dos trabajos míos: “La métrica como apoyo de la estructura dramática en *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón”, en *Alarcóniana. Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, Ysla Campbell ed., Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013, pp. 141-150. Y “Función dramática de la silva en *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón” en *Alarcóniana. Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, Ysla Campbell ed., Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015, pp. 65-80.

sólo un caballero. Para destacar la función estructuradora que Alarcón le asigna al romance hay que decir que, siendo habitual terminar los actos de la comedia en este metro, aquí no lo hace, subrayando así que su propósito en esta comedia es otro: señalar la entrada al tiempo imaginario:

DON ILLÁN

Darle quiero, por encanto
y mágicas apariencias,
riquezas, honras y oficios
para probar sus promesas *Escribe un papel*
y con estos caracteres
efeto quiero que tenga. (I, vv. 823-828)

Y señalar la salida de él para volver al tiempo “real”:

DON ILLÁN

Bastante prueba
de tu ingratitud he hecho:
los caracteres deshago. *Borra unas letras en un papel.* (I, vv. 2674-
2676)

En cuanto a las décimas de *Las paredes oyen*, se utilizan para los textos de las cuatro cartas que don Mendo escribe a doña Lucrecia y luego a doña Ana. Estas cartas en décimas sustentan el juego amoroso que don Mendo entabla con ambas damas. Hay que notar la deliberada intención de Ruiz de Alarcón de contrastar métricamente los diálogos entre los personajes con los mensajes escritos, con excepción de la primera secuencia, en que el diálogo que sigue a la lectura del papel se continúa en décimas. La carta del segundo acto abarca exactamente una décima:

Doña Lucrecia

“El que sin oír condena *Lee*
oyendo ha de condenar;
y esto me obliga a pensar
que es sin remedio mi pena.
Ya que el cielo así lo ordena
dadme sólo un rato oído,
que si culpado lo pido,
para más pena ha de ser,
sino que os daña saber
que jamás os he ofendido.” (vv. 2637-2646)

Es claro que al utilizar siempre las décimas para las misivas amorosas, Alarcón está aplicando la métrica como apoyo para la estructuración dramática. En este caso, pone en práctica una técnica que yo he identificado en el teatro de Lope de Vega como “Formas asociadas con el desarrollo de un aspecto específico: exposición y seguimiento de un tema en particular”.¹⁰

“3ª Anomalía”. Se refiere a los metros utilizados para comenzar y para finalizar las jornadas o actos

En el esquema típico de versificación de la *Comedia nueva* puede observarse que las dos formas métricas usuales para comenzar y finalizar las jornadas son las redondillas y el romance, respectivamente. El empleo de estos metros para iniciar y concluir actos no es gratuito, sus características los hacen idóneos para ajustarse a la exposición lógica de la trama: al principio un planteamiento de la situación, y al final un desenlace, sea provisional —en los actos primero y segundo— o definitivo en el tercero. No obstante, para ninguno de los dramaturgos del Siglo de Oro, comenzando por Lope, fue ésta una regla inamovible.¹¹ En *La prueba de las promesas*, Alarcón cierra el segundo acto con dos sonetos¹² y comienza el tercero en tercetos,¹³ lo que no hace en ninguna otra comedia.

Hay otras tres comedias cuyos finales de primeros actos son métricamente “raros”: en *La cueva de Salamanca* termina en silva la discusión turbulenta entre doña Clara y don Diego, la cual conduce a la separación de la pareja; en *La manganilla de Melilla* finaliza en tercetos, con la tensa escena en que Amet reclama a Azen el duro trato a Muley, así como la cruel reacción de Azen, que ordena su encarcelamiento. En *La crueldad por el honor*, las octavas cierran el primer acto, en que todos los nobles deciden dar su apoyo al impostor que se hace pasar por el rey Alfonso de Aragón, y sólo Sancho acepta apoyar a la reina en favor de su hijo, el príncipe. La gravedad de situaciones que cierran actos en estas dos comedias, se subraya con estrofas generalmente utilizadas para “asuntos graves”: el terceto se ocupa de “cosas graves”, y la compacta y densa octava realzan la fuerte tensión en que queda la acción dramática.

En seis comedias, Alarcón cierra uno de los actos (casi siempre el segundo) en décimas: *El semejante a sí mismo* (acto II), *Quien mal anda en mal acaba* (acto II), *Los favores del mundo* (acto I), *El dueño de las*

¹⁰ Véase Leonor Fernández Guillermo, “La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega”, en *Estudios de teatro español y novohispano, Memorias del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo eds., Buenos Aires, Instituto de Filología Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 153-162.

¹¹ Durante toda su carrera como dramaturgo, Lope de Vega utilizó la redondilla y el romance para comenzar y finalizar la gran mayoría de los actos en sus comedias, pero prácticamente ninguna forma métrica estuvo exenta de estas funciones, aunque algunas las usara muy esporádicamente. De acuerdo con Morley y Bruerton, durante la primera década del siglo XVII, la estrofa favorita para comenzar y terminar una jornada fue la redondilla, seguida del romance y la quintilla. Sin embargo, llama la atención el empleo constante de la octava en la terminación de actos, hasta 1625. Morley, S.G. y C. Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 201-208.

¹² Lope utilizó el soneto para abrir, y sobre todo para cerrar alguna jornada, en algunas de sus comedias fechadas entre 1599 y 1604. Posteriormente, esta forma poética parece no haber cumplido más con esta función. Morley, S.G. y C. Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 201-208.

¹³ Práctica regular en Lope, que también solía comenzar actos en tercetos; esto es notorio en comedias no posteriores a 1618. Morley S.G. y C. Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 201-208.

estrellas (acto II), *El anticristo* (acto II) y *Examen de maridos* (acto I). Si tomamos en cuenta que son 23 las obras estudiadas, seis finales de acto en décimas tal vez no sean para Alarcón un uso anómalo de las redondillas para este propósito.¹⁴

“4ª Anomalía”. Se refiere a la excepcional utilización de algunas formas métricas

Una de las formas métricas que Alarcón utilizó excepcionalmente es el romance hexasílabo o romancillo. En el primer acto de *La prueba de las promesas* (vv.315-350) este metro sirve de vehículo al monólogo con fuerte carga emotiva en que Blanca expresa su pena porque su padre pretende casarla con don Enrique, a quien ella no ama. Se presenta a sí misma como una víctima de las circunstancias y pide a su criada, en un tono muy dramático, que le ayude: “o afila un cuchillo/ o traza un remedio” concluye la dama (vv. 349-350).

El romancillo aparece sólo una vez más en *El tejedor de Segovia* (1634?), con una función muy similar a la que cumple en *La prueba de las promesas*, pues también sirve para comunicar la tristeza, aquí la de doña Ana, quien relata las penurias que ha sufrido y que la han obligado a ocultar su verdadera identidad, viviendo como villana en un aldea apartada (vv. 11480-1727).

DOÑA ANA

Esta vil corteza,

este rudo traje,

nubes son del sol

y del oro engastes.

No es la vez primera

que fieros combates

de fortuna obligan

a ocultos disfraces (vv. 1480-1487)

Hay que observar que el tema que ocupa al romancillo en estas comedias de Alarcón es el del sufrimiento de las figuras femeninas, que expresan el dolor emocional causado por las circunstancias que han vivido. Mientras que en *La prueba de las promesas* el romance hexasílabo se usa exclusivamente para el monólogo lírico de Blanca, el cual destaca el conflicto que vive la dama, en *El tejedor de Segovia* se utiliza en un pasaje más largo, pues se prolonga en el diálogo

¹⁴ En Lope la décima fue regularmente utilizada tanto para iniciar como para finalizar actos a partir de 1609. En las comedias fechadas entre 1620 y 1625, el comienzo de acto en décimas alcanza un 35%.

que doña Ana sostiene con don Fernando. En mi opinión, al usar el mismo metro en el diálogo que sigue al monólogo de Ana, y no acotar su función lírica, el dramaturgo disminuye la carga emotiva del discurso de esta dama. Por tanto, en *La prueba de las promesas* el romancillo cumple su función dramática con mayor efectividad.

A diferencia de las octavas, los tercetos y la silva que no faltan en prácticamente ninguna obra alarconiana, la canción alirada (liras de seis versos), que aparece en el primer acto de *La prueba de las promesas* (vv. 475-516, esquema abbaC), se incluye en sólo seis comedias más: *La industria y la suerte* (anterior a 1605), *La cueva de Salamanca* (1617-1620), *Las paredes oyen* (1617-1618), *Ganar amigos* (1617), *La crueldad por el honor* (1621-1622) y *El Anticristo* (representada a fines de 1623). Aunque las lirras se ocupan básicamente de monólogos líricos que aluden a la belleza de la dama o a las atenciones que el galán prodiga a ésta, suelen extenderse —como sucede en *La prueba de las promesas*— en el diálogo que registra las reacciones de los personajes a lo expresado en el parlamento de tono poético.

Es interesante mencionar la inclusión —verdaderamente insólita en Alarcón— de una forma popular compuesta para ser cantada: la seguidilla. Alarcón, más preocupado por la conducta de sus personajes y ocupado en la cuidadosa elaboración de discusiones apacibles de problemas morales discretos, como señaló Alfonso Reyes,¹⁵ no gustó de crear escenas con música y canto. Por ello, los dos breves pasajes en seguidillas merecen ser comentados.

¹⁵ *Op. cit.* p. 14.

En la segunda jornada de *Las paredes oyen*, doña Blanca recorre en coche el camino de Alcalá a Madrid, perseguida por don Mendo, quien, temeroso de perder a la dama, con alarde de altanería obliga al vehículo a detenerse para después tratar de abusar de ella. Pero antes, a manera de introducción de esta escena, aparecen recorriendo el mismo camino una mujer y tres arrieros que van cantando unas seguidillas (vv. 1902-1920), la primera de las cuales dice:

UN ARRIERO
 Venta de Viveros,
 ¡dichoso sitio,
 si es cristiano el ventero,
 y es moro el vino! (vv. 1902-1905)

Por otro lado, en *El tejedor de Segovia*, cuando don Fernando y sus compañeros bandoleros están en el campo, detienen a un villano que pasa por ahí cantando una seguidilla que dice:

La mujer flaca y vieja
con muchos huesos
es un juego de bolos
en su talego.(vv. 1125-1128)

Más adelante, una segunda escena con música y canto lo conforma la jácara —género compuesto en romance octosílabo— que canta, ya hacia el final del segundo acto (vv. 1798-1827), el personaje llamado simplemente “un pasajero”. La jácara alude directamente a Pedro Alonso y sus compañeros, quienes habiendo escapado de la cárcel de Segovia se han vuelto salteadores de caminos. Don Fernando, encubierto bajo la identidad del tejedor Pedro Alonso, ordena interceptar al “pasajero” para sacarle información.

Tanto en *Las paredes oyen* como en *El tejedor de Segovia*, las seguidillas y la jácara conforman una especie de preludeo a las escenas posteriores, ubicando al lector espectador en un espacio dramático con un ambiente específico con intervenciones de los protagonistas, las cuales resultan fundamentales para la trama. El canto y la música contribuyen a crear una atmósfera ligera y distendida que contrasta con el dramatismo de las escenas subsiguientes.¹⁶

Por último, no podemos dejar de considerar como “anomalía” la escritura de todo un acto de comedia en una sola forma métrica. Resulta una práctica anómala, porque Alarcón la realizó sólo dos veces: una en *Los empeños de un engaño* y otra en *No hay mal que por bien no venga*, cuyas primera y segunda jornadas, respectivamente, están compuestas sólo de redondillas. ¿Por qué Alarcón decidió componer todo un acto en redondillas?¹⁷ Para contestar esta pregunta y tratar de caracterizar esta particularidad métrica en dos comedias, ambas escritas entre 1621 y 1625, haría falta analizarlas en detalle para identificar las conexiones entre cada uno de los elementos dramáticos y los diversos momentos (o escenas) que se suceden a lo largo de la trama.

En resumen, hablar de “anomalías” métricas en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón supone que, si bien nuestro dramaturgo se ciñó a las “normas” de la *Comedia nueva*, como todos los comediógrafos de su época, también supo crear su propio “patrón” en lo que

¹⁶ En oposición a Alarcón, las escenas con música, canto y baile abundan en las comedias de Lope y de Tirso y otros dramaturgos contemporáneos, e incluso, las partes cantadas juegan un papel preponderante en la estructura dramática de las piezas teatrales. Al respecto, véanse Alín, José María y Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997; Gitlitz, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1980; Gustavo Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of Their Dramatic Function*, Londres, Tamesis, 1975 (Serie A, Monografías, 46); Fernández Guillermo, Leonor, “Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”, *Teatro de Palabras, Revista sobre teatro áureo* (2), 2008. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02.html>>, consulta: mayo de 2008.

¹⁷ Morley y Bruerton consignan solamente dos obras de Lope de Vega con actos enteramente escritos en redondillas: *El hijo venturoso* (1588-1595) y *La pobreza estimada* (anterior a 1604). Véase la Tabla 1, Comedias auténticas fechables en orden cronológico. *Op. cit.*, pp. 42-43 y 56-56.

a versificación se refiere; un “patrón” bastante sencillo del cual se permitió desviarse algunas veces para imprimir en ciertas piezas rasgos de originalidad que las distinguen dentro del conjunto de su obra. Considero que *La prueba de las promesas* constituye un caso especial dentro de la dramaturgia alarconiana, porque además del desusado número de formas que la componen —nueve—, la rica y variada versificación contrasta con una trama bastante sencilla. El hecho de incluir en esta comedia más de una secuencia en una misma forma métrica, como hace con las quintillas, con la silva y con el soneto, denota la aplicación de una técnica de estructuración dramática apoyada en la métrica que, evidentemente, no pasó inadvertida para nuestro dramaturgo, sino que, por el contrario, lo muestran como un creador consciente de las posibilidades que la polimetría le ofrecía.

BIBLIOGRAFIA

- Alín, José María y Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997.
- Diez Borque, José María, *El teatro del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- Fernández Guillermo, Leonor, “La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega”, en *Estudios de teatro español y Novohispano, Memorias del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo (eds.), Buenos Aires, Instituto de Filología Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 153-162.
- Fernández Guillermo, Leonor, “Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”, en *Teatro de Palabras*, Revista sobre teatro áureo (2), 2008. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02.html>
- Frenk, Margit, Prólogo a Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*, Margit Frenk (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Gitlitz, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1980.

**“ABATA EL QUE AMA EL LEVANTADO VUELO”:
APUNTES PARA LA HISTORIA ESCÉNICA DE *LA PRUEBA
DE LAS PROMESAS* (MÉXICO, 1953-2013)**

EMILIO MÉNDEZ

En sesenta años, el teatro institucional de México ha promovido tres puestas de *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón. ¿Cuántas producciones podemos imaginar que ha emprendido la Royal Shakespeare Company, ya no digamos de *Hamlet*, sino de cualquier otra comedia de Shakespeare, por ejemplo *Trabajos de amor perdidos*? ¿Cuántas veces ha montado la Comédie Française *El misántropo* de Molière? Este contraste permite reconocer el déficit en la atención escénica que le hemos prestado a nuestro “primer mexicano universal”, como distingue Alfonso Reyes a Alarcón. En vez de imitar las fastuosas producciones de otras culturas teatrales, el teatro mexicano podría trabajar en avances de la crítica y la investigación literaria mediante puestas en escena que nos permitan explorar cabalmente la riqueza del repertorio alarconiano. Es necesario dimensionar la obra de Alarcón como literatura dramática y como teatro.

Casi de manera insólita, en la primavera de 2012, la cartelera teatral de la Ciudad de México nos hacía sentir como en Londres (capital teatral en la que en una misma semana es posible ver *Como les guste* de Shakespeare en el Globe o en el National Theatre), en abril de 2012, un espectador de la Ciudad de México podía presenciar dos versiones de *La prueba de las promesas*: la primera a cargo de Fénix Novohispano, una compañía independiente que cuyo trabajo se sumó a la historia de las escenificaciones de este texto. La segunda, la Compañía Nacional de Teatro (CNT) que eligió *La prueba de las promesas* como su primer Alarcón del periodo en el que Luis de Tavira fue director artístico. Así, ganó Alarcón y ganó el público.

En este artículo, esbozaré algunos apuntes que contribuyan a la historia escénica de *La prueba de las promesas*. Me enfocaré en las producciones institucionales y subsidiadas. Se trata de una exploración

sobre las decisiones escénicas y recursos de producción de la puesta más reciente (2012-2013), que tiene a su cargo la CNT.

Quiero abonar una revisión de algunos de los aspectos antes mencionados en dos casos de la segunda mitad del siglo xx: uno, el polémico montaje dirigido por Gurrola para la inauguración del Teatro Juan Ruiz de Alarcón en 1979 y dos, la puesta en escena de Salvador Novo para el Teatro Universitario en 1953. Como se puede ver, *La prueba de las promesas* lleva ya más de sesenta años en los escenarios de México; dos de las contribuciones a esta historia escénica fueron promovidas por la Universidad Nacional Autónoma de México.

I

En 1953, la entonces llamada Facultad de Jurisprudencia de la UNAM cumplió 400 años. Para los festejos, apoyados por el rector Nabor Carrillo y por el director de la Facultad, licenciado Mario de la Cueva, se encomendó al Teatro Universitario, presidido por Carlos Solórzano, la escenificación de una obra de Ruiz de Alarcón. A decir de la prensa las razones para la selección del autor eran claras: Ruiz de Alarcón fue aquel estudiante de la Universidad de México, que en los últimos cuatro años del siglo xvi cursó materias de cánones, como anunciaba *El Universal*, días antes del estreno, “se convirtió en el máximo exponente mexicano del teatro de todos los tiempos”.¹ En el rotativo, Jorge Avendaño consideró que Alarcón resultaba “un símbolo para los futuros abogados”.²

El Teatro Universitario invitó a Salvador Novo para dirigir la puesta conmemorativa que tuvo lugar en el Teatro de la Comisión Federal de Electricidad ubicado en Ródano 14. El propio Novo cuenta en sus crónicas cómo, a fines de mayo de 1953, el doctor Solórzano, en compañía de su inseparable esposa, Beatriz, fue a La Capilla, teatro que el cronista de la Ciudad de México había inaugurado a principios de ese mismo año para encargarle una puesta de Ruiz de Alarcón. Novo seleccionó *La prueba de las promesas*, porque de entre todas las obras de Alarcón, ésta le parecía “la que puede producirse de una manera interesante y moderna”.³ En esos tiempos la ubicación de La Capilla (calle Madrid, Coyoacán), se consideraba como a las afueras de la ciudad, Novo estaba por estrenar ahí *Lázaro* de André Obey, por ello trató de negociar con Solórzano la posibilidad de no tener que “trasladarse a México”⁴ para ensayar, sino que

¹ Jorge Avendaño Inestrillas, “Mundo Universitario: Ruiz de Alarcón, alumno de leyes y gloria del teatro”, *El Universal*, México, 18 de junio de 1953, Segunda sección, p. 13.

² *Idem.*

³ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, CONACULTA, 1996, p. 130.

⁴ *Loc. cit.*

el elenco del Teatro Universitario fuera a La Capilla; confiaba en poder ensayar *La prueba* en las mañanas y seguir con la preparación de la obra de Obey en las tardes. Fue un periodo de gran intensidad para el Novo director: “Por mí no hay cuidado”, señaló, “A mí lo que me agota es la inacción, y lo único que me divierte es el trabajo”.⁵ Finalmente no fue posible coordinar el traslado del reparto y Novo tuvo que desplazarse desde Coyoacán hasta la ciudad, para los ensayos que comenzaban a las siete de la noche.⁶

La forma versificada de la comedia presentó dificultades para el reparto de Novo. Seis actores “no comerciales”, como hizo notar Armando de María y Campos,⁷ encabezaron el elenco: José Neri Ornelas como el nigromante don Illán; como su hija, doña Blanca, Beatriz San Martín; Julio Monterde hizo el papel de don Juan que será puesto a prueba; Ángel Merino el de su rival, don Enrique. El triángulo amoroso de los criados estuvo a cargo de Rosa María Moreno, como Lucía; Ángel Casarín como Tristán y Roberto Lago como Chacón. Desde el principio, Novo se quejó de la falta de entrenamiento que tenían algunos de sus actores en la interpretación de textos versificados:

Nunca se lamentará bastante lo perdido que está en la educación actual de los muchachos el cultivo del verso. Con eso de que los poetas modernos ya no se miden —en ningún sentido—, ya nadie sabe oír ni pronunciar los versos, y con una obra como ésta, el trabajo del director se multiplica. Hay que desentrañarles el sentido, ponerse los en prosa, andar a caza de las sílabas que se comen, perseguir las pausas que destruirían el verso, desatarles los diptongos, vigilar los hiatos. Luego, es incomprensible para uno que digan que les parece más difícil memorizar los versos que la prosa. Pero es que les falta esa educación del oído que si la hubieran recibido a tiempo, haría tan fácil su memorización cuanto clara su enunciación y el sentido de lo que ahora dicen como pericos.⁸

Conforme avanzaron los ensayos Novo reportaba:

ya la obra está casi completamente memorizada por todos. Apenas les he hecho unos cuantos breves cortes a los parlamentos excesivamente largos para hoy. Los sonetos con que principia el tercer acto (*sic*), si salen bien, los dejo, si no, ya sé dónde empezar sin ellos.⁹

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 134.

⁷ Armando de María y Campos, *Veintiún años de crónica teatral en México*, Vol. I, segunda parte, México, Comp de Beatriz San Martín Vda. de De María y Campos, Ed. de Martha Julia Toriz, CITRU, INBA/IPN, 1999, p. 1124.

⁸ Salvador Novo, *op. cit.*, pp. 134-135.

⁹ *Ibid.*, p. 147.

Los oídos de la crítica se dividieron. F.M. en su columna “Arte lírico y dramático” juzgó que los actores del Teatro Universitario: “a pesar de que no se han formado dentro de la tradición, casi olvidada, del teatro escrito en verso clásico, superaron los escollos que la dicción presenta, y dieron la claridad y ligereza debidas a la comedia”.¹⁰ El columnista que firmaba como “Chanfalla”, en *Cine mundial*, difería; como el montaje se tuvo que emprender en menos de un mes, anotó: “Salvador Novo dirigió esta obra con un poco más de prisa de lo en él acostumbrado y cuidando de todo, pero teniendo necesariamente que descuidar algo, se resignó a dejar que los versos fueran dichos por los actores de una manera que les saca del paso, pero no va un ápice más allá de eso”.¹¹ Para Armando de María y Campos, Rosa María Moreno destacaba como Lucía, pues: “en la confidente vivaracha y sutil en achaques de psicología amorosa, dijo sus partes graciosa e insinuante, tuvo su mejor momento al susurrar el soneto: Tristán, amor se precia de humildades”.¹²

En el ámbito de lo visual, la apreciación fue dispareja. Por un lado, F.M. apreció “explicables reminiscencias del Greco”¹³ en la escenografía de Miguel Prieto. Novo, sin embargo, reportó dificultades con la luz, pues atestiguó cómo Prieto mismo intentó “prodigios de iluminación con el equipo paupérrimo” de que disponía el teatro de la CFE, “seis *spots* por todo, en un teatro construido por los sabios de la electricidad, cuando en la humilde Capilla tengo dieciocho funcionando en *Lázaro*. No hay un solo *dimmer*; los cambios de luces entran bruscamente, los pocos que se pueden hacer”.¹⁴

A pesar de esas dificultades, “el estreno mundial”, según afirmaba María y Campos,¹⁵ de esta obra alarconiana fue bien recibido por el público que ocupó alguna de las trescientas butacas del Teatro de los Electricistas. Aunque Novo lamentó la poca explotación por el ángulo publicitario del así llamado “estreno mundial”, para que los críticos reparasen en ello, se sintió satisfecho:

Así que éste era el estreno mundial, la conmovedora ocasión en que un autor mexicano ilustre del pasado recibía en su tierra de origen el póstumo homenaje de que se le estrenara una obra escrita tres siglos atrás... Por mi parte, me dio gusto saberlo y comprobar que he tenido la fortuna de exhumar y dar vida —nuevos *Lázaros*— a ya varios autores mexicanos del pasado olvidado o difícil, o desconocido, de nuestro teatro: [...] Gorostiza, sor Juana, y ahora Ruiz de Alarcón.¹⁶

¹⁰ F.M., “Arte lírico y dramático”, *El Universal*, México, 22 de junio de 1953, Primera sección, p. 4.

¹¹ Chanfalla, “La prueba de las promesas[sic]. Un gran acierto del teatro universitario”, *Cine Mundial*, México, 29 de junio de 1953, p. 12.

¹² Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 1124.

¹³ F.M., *op. cit.*, p. 4.

¹⁴ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵ Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 1123.

¹⁶ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 155.

II

Empezaba el año de 1979 y la Universidad Nacional Autónoma de México se preparaba para inaugurar, nada más y nada menos, que el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario. Luego de considerar a diversas personalidades del teatro para encomendarles la dirección de la puesta en escena inaugural, Hugo Gutiérrez Vega, entonces coordinador de Difusión Cultural, confirmó el compromiso con Juan José Gurrola, *enfant terrible* del teatro mexicano. El propio Gurrola recuerda la proposición, en entrevista con Alegría Martínez para sus *Memorias* publicadas por El Milagro:

porque de pronto, entre que sí y que no, íbamos a estrenar el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, o sea, el edificio de concreto nuevecito, pero Hugo Gutiérrez Vega se hacía como que no y que sí, hasta que de pronto dijo: ‘¡Sí lo haces!’ Y teníamos veinte días para poner la obra por culpa de ellos.¹⁷

Otra apresurada escenificación de *La prueba de las promesas* pues, al igual que *Novo*, Gurrola y sus colaboradores contaron con menos de un mes de ensayos para montar esta comedia de 2743 versos.¹⁸ El director también repasó ese proceso de descubrimiento e invención:

Una de esas noches estábamos jugando ajedrez Alejandro Luna [el escenógrafo] y yo y llegaba Pedro García, que es productor de teatro de la UNAM, y nos preguntaba: “Bueno, ¿qué van a hacer?”

Espérate, ¿no? Entonces pasó un conejo que le había regalado Ludwik Margules a Fiona [Alexander, diseñadora del vestuario]. Y no sé qué dijimos, pero nos llegó la idea: ¡un conejo! ¡Sí, pero de 15 metros! Pero papucho, ¿eh?, ¡cachondón! Una pinche liebre que ¡llenaba el puto teatro!

“¿Y qué más?”, decíamos: “Vamos a meter una concha” [...] porque unos actores no se sabían los parlamentos y había que soplárselos [...]”¹⁹

A estas decisiones escénicas se acumularon: un frontón de *jai alai* y refrigeradores de carnicería sobre el escenario; mujeres con anafres vendiendo tamales y quesadillas; Tristán, interpretado por Alejandro Aura, caracterizado como taquero; el sabio don Illán ya presentado ya como carnicero, ya con una fisonomía que evocaba la de Alarcón, con gorguera y joroba, pero desnudo de la cintura para abajo.

¹⁷ Alegría Martínez, *Memorias: Juan José Gurrola. Conversaciones con Alegría Martínez*, México, El Milagro/CONACULTA, 2007, p. 52.

¹⁸ Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y notas Agustín Millares Carlo, 2ª ed., t. II. México, FCE, 1979, p. 823.

¹⁹ Alegría Martínez, *op. cit.*, p. 52.

Para la investigadora Angélica García, Gurrola “dejó que los pensamientos intuitivos y espontáneos fueran construyendo un intrincado discurso alternativo a la obra misma, una obra dentro de la obra que obedecía sus propias leyes”.²⁰ Otros testigos y críticos diferían. Gutiérrez Vega recuerda: “Era una puesta en escena personalísima. En parte afortunada, en parte deshinchada, no muy clara en su planteamiento pero, en fin, importante”.²¹ Fernando de Ita la juzgó “una tomada de pelo, porque era un cúmulo de ocurrencias y no una lectura jugosa, cachonda, radicalmente cómica del texto clásico”.²² Para Gabriel Careaga, ese texto “mal dicho por los actores, corría paralelo a escenas que no tenían nada que ver” y, a su juicio en esta puesta “repentinamente ‘el desorden’ intelectual de Juan José Gurrola se reflejó de una manera patética en su anarquía en el escenario... ahora se repetía de una manera mecánica y fácil. Sus bromas parecían malos chistes en contra de sí mismo”.²³ El director llegó a reconocer las dificultades en la interpretación del verso, otro rasgo compartido con la puesta de Novo:

Debo decir que, a pesar de todos mis desmadres —¿cómo se llama este que se cree poeta?—, ¡Alejandro Aura! y Rosenda [Monteros] cuidaron bien el texto, es decir, son de las dos o tres gentes que sí saben decir el verso español hablado bien, como se debe decir, porque todos los demás lo que pronuncian son puros hiatos y estupideces.

Entonces se dijo bien la obra, pero yo decidí: ahora tiene que haber tamales, garchas, lo peor ¿no? ¡Ya te imaginas a Laaa Academiaaaaa!²⁴

III

En 2012, Luis de Tavira, director artístico de la CNT, invitó a Carlos Corona a dirigir una obra de Alarcón, quería un texto clásico que se ocupara del teatro dentro del teatro.²⁵ Esta escenificación de la comedia alarconiana fue representada en la íntima sala Héctor Mendoza, ubicada en la sede de la Compañía en Coyoacán. También se exhibió en la amplitud del Palacio de Bellas Artes y en el escenario a cielo abierto de la Corrala del Mitote, espacio escénico trashumante modelado en el Globo de Shakespeare y que ha permitido presentar *La prueba de las promesas* lo mismo en la Plaza Ángel Salas del Centro Cultural del Bosque que en la Plaza Borda de Taxco, en el marco de las XXVI Jornadas Alarconianas.

²⁰ Angélica García Gómez, “La prueba de las promesas” [sic], en *El teatro de Gurrola (1957-2000)*. Dirección escénica y arquitectura teatral. CD-ROM, México, CONACULTA / INBA, FONCA, CITRU, 2002. (Biblioteca Digital: Creadores y personalidades).

²¹ Hugo Gutiérrez Vega, [Testimonio] “La prueba de las promesas” [sic] en Alejandro Luna. *Escenografía. Cuatro décadas de teatro en México 1959-2000*, Coord. de David Olguín, Tolita Figueroa y Gabriel Pascal, México, El Milagro/CONACULTA/INBA/Festival Internacional Cervantino, 2001, pp. 103-104.

²² Fernando de Ita, “La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980”, en *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la universidad*, Coord., concepto gráfico y ed. fotográfica de Mónica Raya, Coord. editorial de Luz Emilia Aguilar Zinser, México, UNAM, 2007, p. 90.

²³ Gabriel Careaga, *Sociedad y teatro moderno en México*, México, Joaquín Mortiz, 1994, p. 113.

²⁴ Alegría Martínez, *op. cit.*, p. 53.

²⁵ Juan Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas*, Versión de Carlos Corona, Comp. de Alegría Martínez, México, CONACULTA, CNT, 2013.

La escenificación de Corona incluyó un prólogo en el que títeres debatían en torno a la magia con pasajes de la jornada tercera de *La cueva de Salamanca*, y un epílogo que, en opinión de Olga Harmony era “un estupendo *collage* con textos de autores tan dispares como Shakespeare, Corneille, Peter Brook y Antonio Machado”.²⁶ Entre las decisiones escénicas se contó con músicos en escena, éstos remataron el primer acto al enfatizar el debate (escrito en sonetos) en torno al amor en palabras los criados Lucía, acompañada de una flauta y Tristán, de una guitarra. Este clímax asonetado ganó, para la Compañía, el primer aplauso del público y acaso evocaba las coplas de Jorge Negrete y Pedro Infante en *Dos tipos de cuidado*.

Las evocaciones escénicas que persiguen a esta reciente puesta de *La prueba de las promesas* convalidan las intenciones del director de pensar el teatro haciendo teatro y se alimentan de esta misma historia escénica. Corona afirmó en el programa de mano:

Para Juan Ruiz de Alarcón en *La prueba de las promesas*, la manera de llegar a [la] verdad está en el teatro; que con su magia o ciencia es capaz de mostrarnos la verdadera naturaleza de la gente, con tal eficacia que logra mover nuestra voluntad...las ilusiones no ocultan, por el contrario: develan.²⁷

Esa develación puede examinarse con dos ejemplos de quienes integraban el reparto de la CNT: Rosenda Monteros como “Un caminante” y el Conejo vivo que, según el programa, era interpretado por Juan José. La misma Rosenda que, para Gurrola en 1979 “[...] espléndida, se subía a esa chingaderota [de conejo] y crecía hasta allá y, ¡puta! Estaba sabrosísima!”,²⁸ traía a la escena en el montaje de Corona otro mundo, acaso otra tradición teatral: la que representan Seki Sano, Enrique Ruelas o Álvaro Custodio, figuras fundamentales del teatro mexicano a quienes Monteros reconoce como sus maestros.²⁹ Olga Harmony notó el vínculo de Monteros con aquella segunda *Prueba*, y observó en su caminante un “personaje andrógino que recorre el escenario con excéntrico vestuario, y que es una especie de espíritu que une magia y teatro en el añadido epílogo”.³⁰

La historia escénica de *La prueba de las promesas* puede estudiarse a la luz de consideraciones teóricas sobre la relación entre el teatro y la memoria. De acuerdo con el teórico norteamericano Marvin Carlson “todo en el teatro, los cuerpos, los materiales utilizados, el lenguaje, el espacio mismo es y siempre ha sido asediado por la

²⁶ Olga Harmony, “La prueba de las promesas” [sic], *La Jornada*, México, 5 de abril de 2012, Consulta web.

²⁷ Carlos Corona, *La prueba de las promesas*. Nota al Programa de mano, Palacio de Bellas Artes, agosto, 2013, México, CONACULTA/INBA, CNT.

²⁸ Alegría Martínez, *op. cit.*, p. 55.

²⁹ “Rosenda Monteros”, *La prueba de las promesas*. Programa de mano, Palacio de Bellas Artes, agosto 2013, México, CONACULTA/INBA, CNT

³⁰ Olga Harmony, *op. cit.*

memoria y ese asedio ha sido una parte esencial del sentido del teatro y la recepción de sus públicos en todos los tiempos y lugares”.³¹ En su libro *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* Carlson llama a este fenómeno “ghosting”, “fantasmeo” si lo traducimos literalmente, lo cual implica que el teatro “es una actividad cultural profundamente involucrada con la memoria y asediada por la repetición”.³² Para Carlson el “fantasmeo” “no es algo creado durante la experiencia teatral por el actor, sino que depende de la contribución específica del público”.

Rosenda Monteros parece fantasmear con sus gestos y su corporalidad en el Caminante de Corona a la Blanca de Gurrola. Si bien la actriz omite consignar su participación en *La prueba* de 1979 en su semblanza del programa de mano de la CNT, sí reconoce haber trabajado con Gurrola. De acuerdo con Carlson, dado que cada elemento físico de una escenificación puede y suele usarse varias veces en puestas subsecuentes, al público se le presentan múltiples oportunidades de llevar consigo recuerdos de usos previos de los elementos físicos a escenificaciones nuevas, lo cual afecta la recepción de éstas en modos diversos.³³ El ejemplo más familiar de dicho fenómeno, señala Carlson, es la aparición de una actriz o un actor, a quien se recuerda de actuaciones previas, en un nuevo personaje. Un investigador, aunque no haya visto la puesta de 1979, puede descubrir gestos que se comunican, al comparar imágenes de Rosenda Monteros en ambas puestas; lo que la actriz hacía en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón con las piernas, simulando un abrazo con sus extremidades inferiores sentada en una mesa de taquero mientras equilibraba su peso apoyando sus manos en el mueble,³⁴ en la puesta de la CNT Monteros lo hacía las extremidades superiores, sugiriendo un abrazo abarcador con el que enmarcaba un modelo de los astros en movimiento que aparecía en escena.³⁵

Carlson considera que este tipo de fantasmeo no es exclusivo de los espectadores asiduos o de los críticos teatrales; casi cualquier espectador, señala en *The Haunted Stage*, puede rememorar situaciones en que el recuerdo de haber visto a un actor antes en otro y otros personajes permanece en la mente para asediar [*haunt*] una escenificación subsecuente.³⁶ En el caso de Monteros, el programa de las funciones en Bellas Artes, le recordaba al espectador tanto la experiencia teatral de la actriz como sus incursiones en el cine (medio que diversifica los accesos a las evocaciones comentadas, a través de las generaciones).³⁷ Ahí radica la potencia metateatral

³¹ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, USA, 2004, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ Véase en las imágenes incluidas en Angélica García Gómez, *op. cit.*

³⁵ Véase en la galería de imágenes de la puesta en “La prueba de las promesas, Temporada 2012”. *Compañía Nacional de Teatro*, INBA, 2015. *Web*. 8 de septiembre de 2015.

³⁶ Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 10.

³⁷ Monteros consigna su actuación en las cintas *María la voz* dirigida por Julio Bracho, *Nazarín* de Luis Buñuel, *Las siete cuclas* de Felipe Cazals y *La casa de Bernarda Alba* de Gustavo Alatriste; en “Rosenda Monteros.” *op. cit.*, pág. 13.

del “ghosting” y su contribución a las intenciones que declaró el director Carlos Corona pues, como el teórico señala, el fantasma puede ser “una fuente de distracción, un valioso instrumento interpretativo o una fuente de enriquecimiento y placer profundo”.

El segundo ejemplo del “fantasma” en la puesta de la CNT, que pareciera un guiño dirigido a quienes también fueron espectadores de la puesta de Gurrola, es la presencia del Conejo Juan José. En el epílogo, Andrés Weiss, que interpretaba a Chacón, se dirigía al público y, llegado el momento, hacía aparecer al conejo de un globo terráqueo presente en el escenario. Para Carlson el cuerpo del actor es tan sólo una parte de la dinámica de reciclamiento que afecta la experiencia teatral y que el juzga central para la recepción teatral; esa dinámica incluye, para él, recursos escénicos como el vestuario, la iluminación, el sonido y el resto de elementos de producción que rodean y condicionan el cuerpo de los actores individuales.³⁸ El guiño, con la historia escénica, y el posible influjo en la recepción de la puesta de Corona, están mediados por la lectura del programa de mano. Juan José Gurrola parece prestarle su nombre al Conejo de la representación de la CNT ¿Acaso un homenaje a la libertad interpretativa que el teatro de México hereda de figuras como Gurrola?

Configurar la historia escénica de la obra de Juan Ruiz de Alarcón ofrece una rica veta para el estudio de otro ámbito de la crítica alarconiana: la crítica teatral y el periodismo cultural. Por ejemplo, las reseñas de las representaciones permiten revisar la discusión sobre la poesía alarconiana. Chanfalla, en *Cine Mundial*, aseguró: “Alarcón fue más comediógrafo que poeta y prueba de ello son sus sonetos, que nunca llegó a hacer bien, todo lo cual ya está dicho y juzgado y que nosotros no hacemos sino repetir para explicar, acaso, una razón para que sus versos sean más difíciles de bien oír que los de otros de sus contemporáneos”.³⁹ El periodista parece coincidir con Luis Fernández-Guerra y Orbe, que caracterizaba al novohispano como “siempre difícil, oscuro y premioso el lírico poeta, cuanto fácil y galano el dramático”;⁴⁰ y con lo que Octavio Paz señaló en su “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, un año antes de la puesta de Novo, al designar a Alarcón “gran dramaturgo” y “mediano poeta lírico”.⁴¹ En *El Universal*, F.M. difiere en su experiencia de oyente-espectador, confrontada ésta con la del lector, de una obra alarconiana. En su revisión de *La prueba de las promesas* escenificada por el Teatro Universitario, en 1953, señaló: “la magia —que hace de don Illán un próspero toledano— contribuye, con la

³⁸ Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 10.

³⁹ Chanfalla, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Luis Fernández-Guerra y Orbe, *D[on] Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Extracto con nuevos documentos*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1988, p. 111.

⁴¹ Octavio Paz, “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, 1952, en *Obras completas*. Vol 4. *Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*, México, FCE, 1994, p. 37.

gracia del verso todavía impregnado de esencias gongorinas en algunos pasajes, a acentuar la poesía, por el libre vuelo de la imaginación, que hace pasar a los personajes de Toledo a Madrid, sin cambiar de sitio”.⁴²

F.M. apuntala dos consideraciones críticas en su espacio periodístico: por un lado, la necesidad de examinar el funcionamiento dramático y escénico de la poesía alarconiana, pues esta guarda relaciones con la trama y la experiencia del espectáculo; y, por otra parte, sugiere ejercicios de comparatismo al abrir un diálogo entre el Próspero de *La tempestad* de Shakespeare y don Illán en *La prueba de las promesas*, ambos padres que se valen de sus saberes mágicos para proteger a sus hijas. Se antoja que el propio novohispano, en voz de su don Juan de *Las paredes oyen*, nos pide atención sobre las variedades de funcionamiento de su trabajo poético-dramatúrgico: “a un poeta le está mal / no variar, que el caudal / se muestra en no repetir” (vs. 1191-1193).⁴³ El caudal de su repertorio sigue en espera de que diversifiquemos las tentativas escénicas para abordarlo.

Actualmente, contamos con antecedentes para la construcción de la historia escénica alarconiana. Margarita Peña en su bibliografía alarconiana *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica*, incluye en la primera parte la sección “Puestas en escena de obras de JRA” en la que incluye fichas de las escenificaciones que pudieron conocerse “a través de programas de mano, o de referencias bibliográficas completas”⁴⁴ entre 1960 y 1992. Se suma el examen de algunas decisiones de actuación y dirección que Eugenia Revueltas incluye en *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, allí comenta aspectos como la fisonomía de las actrices y la relación entre ellas, además de su figura como objeto de deseo, en la puesta de *Mudarse por mejorarse* dirigida por José Luis Ibáñez en 1965; también valora las “entonaciones, cadencias, gestualidades” que enfatizaban el “sentido político”⁴⁵ de *La amistad castigada* en el montaje de Héctor Mendoza. Si bien hay críticos de teatro que acuden a fuentes filológicas para enriquecer su revisión de alguna puesta, también los hay que aportan exámenes y algunos juicios sobre la dimensión elocutiva, dramática y teatral del repertorio alarconiano al experimentarlo desde la butaca.

Las tres escenificaciones que hemos comentado reconocen a Juan Ruiz de Alarcón como un clásico del repertorio de la literatura dramática universal y como un clásico del teatro mexicano en particular. Es una convicción personal que las dimensiones de nuestro clásico se enriquecerán si sus puestas en escena se intensifican, pues ello per-

⁴² F.M., *op. cit.*, p. 4.

⁴³ Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y notas Agustín Millares Carlo, 2ª ed. t. I. México, FCE, 1979, p. 295.

⁴⁴ Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1992, p. 147.

⁴⁵ Eugenia Revueltas, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación*, México, El Colegio de Michoacán, 1999, p. 176.

mitiría apreciar cabalmente su relación con el mundo que vuelven teatro y cómo ese mundo las necesita constantemente.

BIBLIOGRAFÍA

- Avendaño Inestrillas, Jorge, “Mundo Universitario: Ruiz de Alarcón, alumno de leyes y gloria del teatro”, *El Universal*, México, 18 de junio de 1953, Segunda sección, p. 13.
- Careaga, Gabriel, *Sociedad y teatro moderno en México*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Harbor, USA, The University of Michigan Press, 2004.
- Chanfalla, “La prueba de las promesas[sic]. Un gran acierto del teatro universitario”, *Cine Mundial*, México, 29 de junio de 1953, p. 12.
- García Gómez, Angélica, “La prueba de las promesas”[sic], en *El teatro de Gurrola (1957-2000). Dirección escénica y arquitectura teatral*. CD-ROM, México, CONACULTA/INBA, CITRU, 2002. (Biblioteca Digital: Creadores y personalidades).
- F.M., “Arte lírico y dramático”, *El Universal*, México, 22 de junio de 1953, Primera sección, p. 4.
- Gutiérrez Vega, Hugo, [Testimonio] “La prueba de las promesas” [sic] en *Alejandro Luna, Escenografía. Cuatro décadas de teatro en México 1959-2000*, Coord.de David Olguín, Tolita Figueroa y Gabriel Pascal, México, El Milagro/CONACULTA/INBA/Festival Internacional Cervantino, 2001, pp. 103-104.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Extracto con nuevos documentos*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1988.
- Harmony, Olga, “La prueba de las promesas”[sic], *La Jornada*, México, 5 de abril de 2012, Consulta Web.
- Ita, Fernando de, “La mayoría de edad. Teatro Universitario 1970-1980”, en *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la universidad*, Coord., concepto gráfico y ed. fotográfica de Mónica Raya, Coord. editorial de Luz Emilia Aguilar Zinser, México, UNAM, 2007.
- María y Campos, Armando de, *Veintiún años de crónica teatral en México*, Comp de Beatriz San Martín Vda. de De María y Campos, Ed. de Martha Julia Toriz, Vol. I, segunda parte, México, CITRU, INBA/IPN, 1999.
- Martínez, Alegría, *Memorias: Juan José Gurrola. Conversaciones con Alegría Martínez*, México, El Milagro/CONACULTA, 2007.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Prólogo de Antonio Saborit, Vol. I, México, CONACULTA, 1996.
- Paz, Octavio, “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, 1952, en *Obras completas. Vol 4. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*, México, FCE, 1994.

Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1992.

Revueltas, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación*, México, El Colegio de Michoacán, 1999.

Ruiz de Alarcón, Juan, *La prueba de las promesas*, versión de Carlos Corona, Comp. de Alegría Martínez, México, CONACULTA, CNT, 2013.

Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas*, edición y notas Agustín Millares Carlo, 2ª ed. t. II. México: FCE, 1979.

[Rosenda Monteros], *La prueba de las promesas*. Programa de mano, Palacio de Bellas Artes, agosto 2013, México, CONACULTA/INBA, CNT

NOMBRES Y LINAJES EN *EL ANTICRISTO*, DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

DAVID DE LA GARZA GUERRERO

Esta obra es famosa por su estreno fallido,¹ a causa de los adversarios de Alarcón. Lope de Vega y Mira de Amezcuea, enterraron una redoma hedionda en el centro del escenario poco antes del estreno y Diego de Vallejo, el actor principal, se rehusó a usar la maroma² al final de la obra. Además de las dificultades a que se enfrentó Alarcón en la presentación inicial, *El Anticristo* es una obra muy compleja.

La acción se lleva a cabo en distintos lugares, *grosso modo*: la primera jornada en el desierto entre las ruinas de Betzaida y Corozain;³ la segunda, en Babilonia y la tercera, en Jerusalem. Los lugares corresponden a la ruta histórica de la salida del pueblo judío de Egipto, el regreso a Canán, un nuevo exilio en Babilonia y, finalmente, la ocupación de Jerusalén como capital del Reino.

La anécdota es la siguiente: el Anticristo, concebido por una violación incestuosa, viola y asesina a su madre. Posee, por intervención demoniaca, diversos saberes y poderes. Toma a Elías Falso, un ladrón, como profeta, éste lo proclamará Mesías.

El personaje central es también diferente a los protagonistas canónicos. El Anticristo es, obviamente, un antihéroe; una de sus principales características es el engaño, durante el primer acto se finge humilde para ganar súbditos; en el segundo, ya asumido como rey de los judíos, deja ver con mayor claridad su naturaleza maligna; en el tercero, muestra cínicamente su maldad y falta de moral: comete genocidios, blasfema y tiene encuentros sexuales desmesurados.

Sofía es la contraparte del Anticristo. Se trata de una mujer cristiana, sabia y mesurada que nunca cae en las mentiras del protagonista; éste intenta seducirla y, al ser rechazado, le retira el habla. Ella trata de evidenciar la verdadera esencia del Anticristo ante sus seguidores pero no lo logra; sin embargo, se mantiene

¹ La obra se estrenó en diciembre del 1623.

² *Maroma*: maquinaria teatral que, por un mecanismo de poleas permitía la ilusión de que los actores volaban.

³ Ciudades de Palestina.

firme en su fe y persiste en la defensa de los valores cristianos. En el tercer acto finge aceptar la corona que el Anticristo le ofrecía a cambio de entregarse a la lujuria, pero lo desenmascara y lidera a los cristianos para luchar contra él y derrocarlo. Al final muere convertida en mártir, pero su muerte no es en vano pues logra vencer al Anticristo con ayuda de Dios. Cuando el Anticristo intenta huir, un ángel lo ataca con una espada y lo hace caer al infierno acompañado del falso Elías.

Como ya se dijo, se trata de una de las obras más polémicas de Juan Ruiz de Alarcón. Hay discrepancia entre los estudiosos sobre las fuentes de *El Anticristo*: algunos lo relacionan con el *Apocalipsis* pero, como lo demuestra la gran discusión de la segunda jornada, la fuente principal es el *Libro de Daniel* del *Antiguo Testamento*.

Otro de los puntos de discusión de la crítica es el género. Millares Carlo inicia su análisis diciendo que se trata de una tragedia. González Ruiz la coloca dentro de las comedias bíblicas y también hay quien la considera una comedia de magia por la gran cantidad de ilusiones escénicas: personajes que vuelan, la cabeza de un muerto que habla, la aparición de un ángel, la apertura de la Tierra para tragarse a los personajes. Sin embargo, la revisión del *dramatis personae* nos puede ayudar a aclarar la cuestión. En las comedias de tema religioso y, mayormente, en los autos sacramentales se representan antropomórficamente distintos conceptos. Es así que Fe, Esperanza y Caridad, las virtudes teologales, por ejemplo, pueden ser representadas como tres personajes, por lo que la inclusión de este tipo de personajes en el *dramatis personae* nos puede indicar si se trata de una historia anecdótica o simbólica.

Los personajes

Éstos son el Anticristo, Elías Falso, judíos 1º, 2º y 3º, Balán (pastor judío), Patriarca (judío), moro, gentil, cristianos 1º y 2º, hermano de Sofía (cristiano), caminante (judío), Elías, profeta verdadero (judío) Eliazar (judío), Sofía (cristiana), madre del Anticristo, una egitana,⁴ una líbica, una etiopisa,⁵ un cristiano, una judía, un ángel, judíos, gente y música. Es evidente la necesidad del autor de diferenciar los orígenes étnicos de sus personajes, pero es mayor la necesidad de diferenciar entre sus creencias. Los judíos configuran una mayoría. ¿Se refiere entonces la obra a un problema judío? Nombres judíos, lugares judíos ¿Y quiénes son los judíos que sí tienen nombre propio?

⁴ *Egitana*: forma arcaica para “egipcia”.

⁵ *Etiopisa*: forma arcaica para “etíope” en femenino.

Iré en orden inverso al de los personajes en el reparto. *Eliazar* lleva una grafía distinta del nombre “Eleazar” que probablemente haya sido seleccionada por el autor para facilitar la métrica del verso.⁶ Eleazar, en el “Libro de Josué” del *Antiguo Testamento*, es el primer sumo sacerdote del pueblo hebreo. Fue el tercer hijo de Aarón, por lo tanto, es sobrino de Moisés y recibió la investidura porque sus hermanos mayores fueron castigados por promover la adoración del llamado “becerro de oro”. Eliazar, en la obra, es quien da las llaves de Jerusalén al Anticristo para simbolizar el poder político que ha alcanzado. El sumo sacerdote confirma el poder del rey, a la usanza cristiana.

Tenemos a los dos Elías, el autor hace distinción entre ellos como el falso y el verdadero. Elías, en los “Libros de los Reyes” del *Antiguo Testamento* es un profeta que no muere, sino que es elevado al cielo en un carro de fuego. Por esta condición es que algunos intérpretes de las Escrituras sostenían que Elías debía preceder al Mesías, para anunciarlo; los exégetas identificaban a Juan el Bautista con dicha función. Los intérpretes del “Apocalipsis” también sostenían que Elías vendría a enfrentar al Anticristo y moriría al hacerlo. En la obra, Elías falso es el encargado, por el Anticristo, de predicar su presencia como si fuera el mesías. El Elías verdadero es quien lo confronta para negar su naturaleza como tal. Más de la mitad de los versos de la segunda jornada están dedicados a la discusión entre Elías y el Anticristo a fin de para probar si es o no el mesías. Elías habla, casi exclusivamente, en endecasílabos, lo que hace aún mayor la cantidad del tiempo dedicado a su discurso.⁷

Lugares judíos, personajes judíos, discusiones sobre quién es el Mesías. Vayamos a los personajes.

Balán o Balaam, el gracioso. En el libro de “Números” del *Antiguo Testamento*, encontramos a un personaje con dicho nombre. No es judío pero habita justamente en el desierto nombrado en la primera jornada y se le reconoce como profeta. ¿Un profeta gracioso? La historia que se narra sobre él tiene tintes jocosos. El rey de Moab lo busca para maldecir a los judíos que vienen de Egipto. Balán consulta a Dios y éste se lo prohíbe pero le ordena que acuda al llamado del rey. Su trayecto es interrumpido, en tres ocasiones, por un ángel que provoca que la burra en que viaja se salga del camino, se golpee contra el muro y se detenga, respectivamente. Balán golpea a la burra y ésta, antes de morir, le reclama que la maltrate; justo en ese momento, ve al ángel. Una vez que ha llegado ante el rey, éste le insiste en que maldiga a los judíos. Balán

⁶ “Eleazar” tiene cuatro sílabas a diferencia de las tres en “Eliazar” por el diptongo *ia*.

⁷ Según las propuestas de Tomás Navarro Tomás en *El arte del verso*, un verso endecasílabo se dice en cuatro tiempos y el octosílabo en dos.

organiza los sacrificios y, en lugar de maldecir, bendice al pueblo israelita y termina vaticinando un futuro funesto para los moabitas. Balán, el gracioso de la obra, también se lastima cuando intenta volar invocando al Anticristo al ir a su encuentro. Al igual que el personaje bíblico, el personaje dramático parece errático en su relación con la divinidad; pero termina dando el mensaje de Dios, aunque sea contrario al discurso pretendido por el poder.

Hay tres personajes que no poseen nombre propio en el *dramatis personae*. Dos se determinan por su parentesco respecto a los principales: la madre del Anticristo y un hermano de Sofía y el otro se determina por su cargo: el patriarca judío de Babilonia al que la comunidad hebrea llamaba “rey” aunque tal uso estuviera restringido a la autoridad babilónica. Las Escrituras anunciaban que el mesías sería hijo de una virgen perteneciente a la tribu de Judá, a la cual pertenecía el patriarca. Por ello, el Anticristo se presenta ante él como el hijo de su hija que murió virgen. Al hacerlo, lo llama “Joas” y nombra como “Ester” a la hija de éste (su supuesta madre). En el “Segundo Libro de Crónicas” del *Antiguo Testamento* se narra la historia de Joas, rey de Jerusalem perteneciente a la tribu de Judá, quien, aconsejado por un sacerdote, remodeló el templo y, luego, por consejo de su mujer, abandonó el culto a Dios y por ello su ejército fue derrotado por los sirios y fue asesinado en su cama en represalia por haber ordenado la ejecución de Zacarías (éste le recordó que habían abandonado a Dios). El personaje dramático tiene una breve aparición, muere tras creer haber conocido al mesías, pero lo justifica ante el pueblo hebreo como tal.

El caso de la madre del Anticristo es también interesante. Al igual que con el patriarca, es nombrada cuando se refiere al origen del Anticristo; pero esta vez es Elías verdadero quien lo hace al demostrar que no procede de la tribu de Judá, la elegida, sino de la tribu de Dan, la maldita.

Pues éste (no os engañe) incestuoso
hijo fue de Manzer, que apedreado,
en castigo murió de su pecado.
Éste a su madre Abá, a quien torpemente
gozó, vil matricida, en una obscura
sima le dio en Betzaida sepultura.
Éste, de Dan stirpe, falsamente,
de Judá se publica descendiente.⁸

⁸ Juan Ruiz de Alarcón, *El Anticristo v.v.* 1357-1364.

Abá no aparece como un personaje bíblico, pero tiene un significado en hebreo: padre.

Centrémonos ahora en el Anticristo. El personaje dramático no tiene nombre propio y esto queda veladamente inferido cuando Elías verdadero demuestra la naturaleza mesiánica de Jesús a partir del oráculo de la sibila Cumea que predecía la cantidad de vocales y consonantes del nombre, además de la suma cabalística de las letras que lo conforman,⁹ pero no le llama por su nombre para comprobar que no tiene esa conformación.

El Anticristo, en la tercera jornada, se autonombra como el dios Maozín. Este nombre aparece en el “Libro de Daniel”, del *Antiguo Testamento*, y no existe un acuerdo sobre su significado, pero puede significar “torres”, “fortalezas” o “santuarios”. Se le menciona como la divinidad falsa que adorará el pueblo y se le relacionó con el Anticristo. Posteriormente, y hasta la fecha, hay quienes quieren asociarlo con el nombre de Mahoma.¹⁰

El Anticristo es el contrario a Cristo, para definir al primero, es necesario definir al segundo. Si la obra está en un entorno judaico, por los espacios y los personajes que en ella discurren, ¿de qué Cristo estamos hablando? El Anticristo que nos presenta Alarcón es hijo de su madre/padre y de su padre/hijo, ya que Manzer, según el “Deuteronomio” es el nacido de unión ilegítima. Origen bastante complejo y retorcido que se contrapone al de Jesús que es Hijo del Padre.

Finalmente, analizaré los personajes cristianos. Sofía y su hermano. Algunos estudiosos de la obra alarconiana comentan que Sofía representa la inteligencia y utilizan esto para sustentar que se trata de una personificación de la sabiduría, que sería la traducción precisa de Sofía. Así que la sabiduría es quien enfrenta al Anticristo. Y la sabiduría tiene un hermano. Dado que Sofía es cristiana, me di a la tarea de buscar referentes sobre una posible significación de Sofía. Es un término usado por los gnósticos.

La gnosis, a grandes rasgos, es una herejía de los primeros siglos de nuestra era que intentaba relacionar la cosmogonía platónica con el culto cristiano. Según esta creencia, existen distintas emanaciones, llamadas *eones*, que conforman el universo. Estos eones funcionan en pares complementarios, pudiendo identificarlos como masculino-femenino, activo-pasivo, etcétera. Allí encontramos que Sofía es un eon que procede de la díada Hombre-Iglesia y que se complementa con *theletes*. No hay una traducción definitiva sobre este

⁹ “La sibila Cumea lo predijo”.dos letras consonantes, y vocales cuatro a su nombre, cuya suma haría ochocientos y ochenta y ocho, y todo en Jesús se cumplió del mismo modo, pues le llama “Iesus” el griego idioma;” *El Anticristo v.v. 1252-1257.*

¹⁰ En la época de la expulsión de los moros de España fue uno de los argumentos para justificarla. En consecuencia, hay autores musulmanes que sugieren que en castellano adoptemos las grafías “Muhammed” o “Muhammad” para evitar la relación.

término griego pero algunos autores lo traducen como “deseado”, otros como “voluntad”.

Sofía es el punto de contacto del *Pleroma*, el conjunto de eones, y generador de todas las cosas. Sofía trata de reintegrarse con el silencio e imita la generación de eones pero de una manera imperfecta. Los eones originales interceden por ella y del Padre emana Cristo-Espíritu Santo.

Sofía, el personaje dramático, siempre defiende en su discurso a la Iglesia, y pasa por un momento de silencio cuando el Anticristo le quita la capacidad del habla. ¿Pudo Juan Ruiz de Alarcón saber sobre gnosticismo? Probablemente. Recordemos que cuando era estudiante en la Universidad de Salamanca existía la Cátedra de Excentricidades¹¹ (Astrología) en la que la doctora Margarita Peña sospecha pudo haberse inscrito. También es probable que conociera los puntos básicos del gnosticismo porque están en el *Examen y refutación de la supuesta gnosis*, conocido como el *Adversus Haereses (Contra las Herejías)* de Ireneo de Lyon.

En el cuerpo de la comedia, se cita el *Tratado del juicio final y universal* (1588) del fraile dominico Nicolás Díaz que perteneció a la Orden de los Predicadores que encabezaba los esfuerzos antirreformistas y consideraba como herejes a los protestantes. Por ello había una revisión histórica de las distintas herejías, para poder argumentar en favor del dogma católico, apostólico y romano.

Así, tras revisar los nombres y linajes de *El Anticristo*, queda claro que el asunto judío es muy importante. Jaime Concha asegura que en la Comedia Áurea se utilizaba a los judíos para ejemplificar a los protestantes, ¿será cierto? Juan Ruiz de Alarcón tiene ascendencia judía, formación para el sacerdocio católico y demuestra un gran conocimiento del *Antiguo Testamento*. El nudo de la obra es la discusión entre el Anticristo y Elías verdadero sobre las profecías mesiánicas. Si se cumplen, o no, en Jesús. Tal vez aun había necesidad de convertir a los judíos. Tal vez había necesidad de darle voz a quien seguía esperando al Mesías.

¹¹ Cátedra de la Universidad de Salamanca que fue cerrada en 1603 y en la que, presumiblemente, se enseñaba Alquimia y Astrología judiciaria, entre otros saberes.

BIBLIOGRAFÍA

La Biblia, San Pablo, Madrid, 1989.

Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, México, 1975 (Colección Málaga).

Ruiz de Alarcón, Juan, *El Anticristo*, en *Obras completas*, Vol. II, FCE, México, 1996.

TEATRO Y FIESTA EN UNA VILLA NOVOHISPANA (SAN MIGUEL EL GRANDE, 1752)

DALIA HERNÁNDEZ REYES

Hace varios años, don Liborio Villagómez, siendo aún jefe del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, me mostró un volumen manuscrito que en aquel entonces era una adquisición reciente de dicha biblioteca. Con el olfato bibliográfico que le era característico, Liborio intuía el valor documental y literario del manuscrito. En efecto, no sólo ofrece información acerca de un festejo de una de las familias más importantes de la antigua villa de San Miguel el Grande, sino que incorpora dos obras teatrales de pluma novohispana, las cuales como bien sabemos no suelen abundar, más un buen número de composiciones poéticas. Aunque dediqué algunas páginas al manuscrito,¹ quedó sin embargo olvidado junto con otros proyectos. El imprevisto fallecimiento de Liborio —hace poco más de un año— me hizo recordar aquel documento y recuperé, pues, la copia que me había proporcionado y emprendí una transcripción con miras a su estudio y edición. Las siguientes líneas representan un avance de este propósito.

I

Con la signatura MS. 10 272, se conserva resguardado en la caja fuerte del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México —debido a su “valioso contenido histórico y literario”, según reza en una nota al registro en el catálogo Nautilo de dicha biblioteca— un cartapacio fechado en 1752, en la Villa de San Miguel el Grande, conocida en la actualidad como San Miguel de Allende, en Guanajuato, y dependiente en aquel entonces del obispado de Valladolid (hoy Morelia). El cuaderno manuscrito, empastado en piel y en excelentes condiciones, consta de guardas, 145 páginas numeradas de 122 x 180 mm, más dos hojas al final sin numerar, escritas en su mayor parte en una columna, y decorado con cinco ilustraciones. Cuatro representan

¹ Véase Hernández Reyes, Dalia, “Bonanzas de las lanzas: pieza inédita del teatro novohispano”, en Beatriz Mariscal (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. “Las dos orillas”*, t. 2. Literatura española y novohispana. Siglos XVI, XVII y XVIII. Arte y Literatura, México, FCE/AIH/Tecnológico de Monterrey/COLMEX, 2007, pp. 215-255. Retomo y reelaboro aquí algunos puntos de este trabajo.

motivos florales: uno a modo de friso en la portada (p. 1) y los otros marcan cada uno el final de la primera jornada (p. 41), el final del sainete y principio de la segunda jornada (p. 71) y el pie de una especie de soneto dedicatoria, firmada por “El mal amanuense” (p. 145); la quinta ilustración muestra un paisaje —tal vez reproducción de una vista de la antigua Villa de San Miguel— como remate visual de la segunda jornada (p. 143).

Se trata de una copia bastante pulcra, al parecer una copia para imprenta o al menos una copia en limpio destinada para la librería del Oratorio de San Felipe Neri o quizá para la del Colegio de San Francisco de Sales, recinto educativo fundado y administrado de los propios oratorianos en San Miguel. Si hacemos caso de la anotación que se lee al final y que remite a una llamada en la página 101: “En este folio en la nota que tiene / le faltan algunos pies del original; yo no suplí, por no hallarlo”, podemos conjeturar que el manuscrito es resultado de una copia a partir probablemente de un apógrafo y tal vez, para el caso de las composiciones poéticas, de algunos autógrafos. En el manuscrito, se advierte la intervención de un solo amanuense —de cuidada caligrafía con algunas abreviaturas y tachones, así como enmiendas, sobre todo hacia la tercera parte del manuscrito²— que se encargó de recopilar diversas poesías y un coloquio de dos largas jornadas (la primera abarca de la página 7 a la 41; la segunda, de la 71 a la 143), divididas por un sainete (que se extiende de la página 42 a la 71).

La primera página corresponde a una delicada y estilizada portada que contiene el título del coloquio y el nombre de su autor, aparte de dar puntual cuenta de la ocasión que motivó su representación y de la fecha en que se realizó, así como del comitente del festejo teatral. La portada a la letra dice:

BONANZAS DE/ LAS LANZAS / que se hizo para representar la toma de Habí= / tos del Orden Militar de Calatrava: cru= / zandose los S[eño]res D[o]n Antonio, y D[on] Fran[cisco] / de Lanza=gorta. / SE REPRESENTÒ / el dia deel Gloriosissimo Principe S[eño]r S[a]n M= / iguel, Patrono Universal de la Villa de San / Miguel el Grande, donde se cruzaron dichos / Cavalleros con todas las circunstancias q[ue] expresa. / Hizola/ El M[uy] R[reverendo] P[adre] D[on] Antonio Ramos de Castilla.³ / Un muy afecto a estos Cavalleros, y apassionado: / â representación deel S[eño]r Liz[enciado] D[o]n Juan / Manuel de Villegas, Cura, Juez / Ecclesiástico, de d[ic]h[a] Villa, Com= / missario,

² Hay que señalar, sin embargo, que el texto de las dos últimas páginas sin numerar cambia a primera vista en el tipo de letra, hecho que lleva incluso a pensar que se deban a otra mano; no obstante, un detenido cotejo entre los rasgos de la escritura hace evidente que se trata del mismo copista, si bien estas páginas apuntan hacia una caligrafía un tanto descuidada y apresurada en el proceso de copia, y quizá a un desgaste de la pluma, que provoca un trazo más grueso. Por otra parte, el contenido de la nota al final del manuscrito apoya la propuesta de que se trata de una copia y de que es producto de un solo amanuense.

³ Al parecer, el nombre del autor se debe a una segunda mano, pues interrumpe el interlineado original y presenta algunas diferencias de trazo frente al resto de la portada. Por otra parte, la tinta de esta línea se nota en el papel más tenue; además el texto que sigue al nombre del autor rompe un poco la secuencia sintáctica. Quizá en algún momento no muy alejado de la factura del volumen, algún oratoriano creyó conveniente resguardar del olvido el nombre del autor, el padre Antonio Ramos de Castilla.

y Qualificador de / el S[an]to Officio, Sinodal de / esse Obispado de
Valla= / dolid, y Comissa= / rio de la S[an]ta Cruzada. / AÑO DE .M.
DCC. LII.⁴

Como puede advertirse, se trata de una pieza de encargo, según costumbre de la época para este tipo de festejos particulares. La obra, escrita por el oratoriano Antonio Ramos de Castilla a petición del cura Manuel de Villegas, fue representada como corolario de la celebración por la investidura de hábitos de la Orden Militar de Calatrava de dos miembros de la familia Lanzagorta, una de las más prominentes de San Miguel, quienes de acuerdo con los documentos conservados iniciaron su petición de hábito desde 1749.⁵

II

Acerca de los involucrados en el festejo se conocen pocos datos que permiten, sin embargo, ubicarlos como hombres de cierta influencia en la antigua villa de San Miguel el Grande y sus alrededores. Del padre José Antonio Ramos de Castilla Velasco y Altamirano dio noticia José Mariano Beristáin de Souza: fue “Natural del Obispado de Michoacán, examinador sinodal de aquella diócesis, calificador de la Inquisición, prepósito del Oratorio de S. Felipe Neri de la Villa de S. Miguel el Grande y rector del Colegio de S. Francisco de Sales de la misma”.⁶ Datos retomados por Beristáin de la única obra impresa conocida de Ramos de Castilla:

Panegyrica cynosura, que en conjuncion de sus estrellas anuncia fecundidades a la Real Corona. Sermon predicado el dia de los Santos Reyes en la Iglesia de la Congregacion de San Phelipe Neri de la Villa de S. Miguel el Grande, â el festivo asumpto de erigirse en Colegio la Casa de Estudios de San Francisco de Sales; y assi mismo en Colegio de Matronas y Niñas honestas, voluntariamente recogidas, el Beaterio de Señora Santa Anna... (Mexico: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1754).⁷

Hace algunos años, el padre Luis Ávila Blancas dio otras noticias de la producción textual de Ramos de Castilla: a él se debe un elogio fúnebre del padre Antonio Pérez de Espinosa que con motivo de su fallecimiento se pronunció en misa solemne el año de 1748; compuso en 37 décimas castellanas las reglas del Colegio de San

⁴ En adelante, para todas las citas procedentes del manuscrito indicaré sólo entre paréntesis el número de página. La portada aparece en la página 1. Mantengo la ortografía y puntuación originales, únicamente desarrollo, indicándolo con corchetes, las abreviaturas.

⁵ Información sobre Francisco y Antonio Lanzagorta en Lohmann Villena, Guillermo, *Los americanos en la órdenes nobiliarias*, t. 2, 2a. ed., preámbulo de Francisco de Solano, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 57-59; y Leopoldo Martínez de Cosío, *Los caballeros de las órdenes militares en México. Catálogo biográfico y genealógico*, presentación de Ignacio de Villar, México, Santiago, 1946, pp. 245-246. Es de señalar que en ambos autores se nota una confusión entre quién de los cruzados es el padre y quién el hijo.

⁶ Citado por José Toribio Medina, en *La imprenta en México (1539-1821)*, t. V. (1745-1767), México, UNAM, 1989, p. 218.

⁷ Medina, *La imprenta en México*, t. V, pp. 217-218. Ejemplares de este sermón se encuentran actualmente en la Biblioteca Nacional de Chile, en el Fondo Medina; en las bibliotecas de Indiana University y de University of California, en Berkeley.

Francisco de Sales en 1754; es autor asimismo de la primera y doceava alegacías que se realizaron en las oposiciones públicas del curso de artes en la misma institución educativa en 1755, y al año siguiente (1756) se encargó de la *Relación descriptiva* de unas sonadas fiestas celebradas con motivo de la llegada de las monjas concepcionistas a San Miguel para fundar convento.⁸ Por mi parte, he podido ubicar además otros dos sermones manuscritos conservados en el Archivo General de la Nación, en uno de los cuales curiosamente el autor se pronuncia en contra de las fiestas de toros y de la representación de comedias.⁹

De don Juan Manuel de Villegas únicamente sabemos, aparte de los cargos mencionados en la portada del manuscrito, que fue fundador en San Miguel del Hospital de San Rafael (1770), nombrado después de San Juan de Dios y administrado por los padres juaninos,¹⁰ y que era hermano de doña María Ana de Villegas, esposa de uno de los cruzados, de donde se comprende la petición de una pieza teatral al padre Ramos de Castilla para mayor gala de sus parientes.

Francisco y Antonio de Lanzagorta —padre e hijo, respectivamente, y merecedores de un codiciado hábito militar— pertenecieron a una de las familias de origen vasco más destacadas de San Miguel, que junto con otras familias como De la Canal, Landeta, Malo, Allende, De la Hera y Sauto contribuyeron, durante el siglo XVIII, a engalanar notablemente la villa con varias construcciones civiles y religiosas.¹¹ En 1810, muchos integrantes de estas familias se unieron al movimiento independentista y tuvieron trágico fin, como un Francisco Lanzagorta y Gómez de Acosta, que fue capturado por conspirador y luego fusilado.

No conocemos con detalle la situación del teatro en los pueblos del actual estado de Guanajuato, pero sin duda este suceso que competía a los Lanzagorta se estimó digno de celebrar en la villa de San Miguel con un festejo teatral que incluyó coloquio, sainete, música, baile y diversas composiciones poéticas que elogiaban a los implicados en tal acto.

III

El manuscrito puede dividirse en tres secciones bien definidas. La primera corresponde a lo que podríamos denominar preliminares literarios. Presenta un conjunto de seis poemas de carácter laudatorio: silva a los festejados; soneto dedicado a Antonio Lanzagorta;

⁸ Luis Ávila Blancas, *Metamorfoseos alados o aves racionales y Alegacías*, Miguel Ferro Herrera, Editor, Guanajuato, México, 2003, pp. x-xi.

⁹ Véase María Águeda Méndez, (coord.), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVII y XIX. Archivo General de la Nación (México)*, 1836-1837, México, AGN/COLMEX/UNAM, p. 377.

¹⁰ Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*, 2a. ed. corregida y aumentada, apéndices de Miguel J. Malo Zozaya, Luis Islas García, Francisco de la Maza y Fredo Arias de la Canal, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1972, p. 75.

octava a Francisco del mismo apellido; décimas a doña María Ana de Villegas, esposa y madre de los homenajeados, respectivamente, y al maestro (Juan Alonso de la Campa) y padrinos (Francisco de Landeta y José de la Campa) de los cruzados, y romance a Antonio Ramos de Castilla, autor del coloquio. Destaca en esta sección el estilo barroquizante llevado al extremo en acrósticos y rimas forzadas en idéntica vocal o consonante, que se marca gráficamente en el texto para destacarlas.

El primer poema, una silva de “Vn Apassionado, y humilde Servidor de los Sres. Dn. Antonio; y Dn. Fran.co. Lanzagorta” (p. 4), funciona a manera de prólogo o introducción al contenido del manuscrito. De hecho es un relato versificado del festejo y sus circunstancias, por lo cual su factura tuvo que haber sido posterior a la celebración y es probable que su autor sea el propio copista anónimo. Ciertamente, la silva —o *selva*, como se denomina en el manuscrito—, invocando a Marte y Palas, alude al carácter religioso-militar de la ceremonia, al lugar, a los personajes celebrados y la posterior fiesta:

En la Villa dichosa,
 Que deel Grande Miguel, renombre goza,
 Dos famosos Campeones
 Aquien Marte rindio Regios pendones;
 Y â quien la hermosa Palas
 Sus cuchillas de azero entre las galas,
 Que Apolo les tributa,
 Por la gloria que gana, puso astuta,
 A la Yglesia se fueron,
 [...]
 Llegan, pues, y en la mano
 Reales Cédulas dan al Escrivano,
 Que al Maestro las entrega,
 Y leydo su contexto no les niega
 El passe porque luego
 A los ojos las pone, pues que ciego
 Obedece al mandato
 De aquellos dos rescriptos, en que grato
 Las Mercedes hazia
 El Rey Nuestro Señor, con hidalguia,
 En dos cruces que daba

De el Orden Militar de Calatrava.

En vestiduras cortas

Llegaron los Yllustres Lanzagortas:

Los habitos pidieron,

Que conforme al Rhitual seles vistieron

Y despues â la casa

De su morada vuelven

[...]

Vn Coloquio cadente

Sorprende las potencias

[...]

Vn Zaynete jocoso,

Con lo serio se mezcla, tan ayroso,

Que al Coloquio festivo

Toda el alma le dio, y todo el vivo. (pp. 2-3; subrayados del original)

La segunda parte comprende los textos dramáticos. El título del coloquio, *Bonanzas de las lanzas*, no resulta, es verdad, muy eufónico, pero pretende transmitir en llana metáfora los progresos y alegría de la familia Lanzagorta, derivados de la consecución de los hábitos de Calatrava, tal como se enfatiza en los versos del romance panegírico dedicado al autor:

Mas para que formo coplas,

si se han de quedar al cavo

los elogios en vosquexo,

de este Cysne Americano.

Cese, ya, mi bronca voz,

porque ya el clarin dorado

de la Fama, vuestras glorias,

sin duda toma â su cargo;

pues cada dia mas patente

â pesar del tiempo ingrato,

veerà el mundo, que tu solo,

entre todos los indianos,

sabes alzar estandardtes,

haciendote señalado,

en BONANZAS DE LAS LANZAS,

metaphora que con garvo,

el coloquio desempeña,

y con acierto tan raro,
 qual basta por testimonio
 de ser vuestro ingenio extraño. (p. 6; subrayado en el original)

Antonio Ramos de Castilla dispuso su coloquio —llamado alegórico en la silva y denominado un par de veces en el texto como *auto* por su propio autor— en dos amplias jornadas, divididas por un sainete. En el coloquio intervienen la Inteligencia, el Cuidado, la Diligencia, el Valor, la Nobleza, la Religión, el Zelo y la Música.

La acción se sitúa en la propia villa de San Miguel el Grande y la primera jornada inicia cuando el Cuidado y la Diligencia, encargados de velar por el bienestar del pueblo —portando cada quien su respectiva *lanza* con un estandarte blanco que ostenta una balanza y debajo el mote *Magnus*—, intentan descifrar, sin mucho éxito, los misteriosos mensajes de unas voces que incitan a la guerra: “Voces dentro, con el clarín: A la arma, â la arma, â la arma / Guerra, guerra” (p. 7). Como un recurso desesperado, Cuidado y Diligencia emplean sus saberes en interpretar ante los espectadores el enigma de sus estandartes: en primera instancia, la balanza significa la justicia divina, y, en segunda, por la imagen que forman los brazos de la balanza y su fiel (una cruz), representa a Cristo crucificado.

Sin embargo, con estas disquisiciones no logran alcanzar aún el sentido de las voces de guerra. A su ayuda acude la Inteligencia en traje de ángel “con plumeros, y penachos, alas de Angel, y Baston en las manos” (p. 15), según pide la acotación. Ahora será la Inteligencia quien guíe a Cuidado y Diligencia en la solución del enigma. Poco a poco y después de complicada y confusa explicación en que se entrecruzan referencias bíblicas, fechas conmemorativas y forzados sentidos alegóricos, las fechas, lanzas, balanzas y motes de los estandartes van aclarando su simbolismo: los gritos de batallas se deben que las huestes celestiales (figuradas en las estrellas) hacen memoria de los triunfos de Miguel arcángel, el grande (*Magnus*), en su día (29 de septiembre), en que por feliz coincidencia se llevó a cabo la investidura de los Lanzagorta, medio encubiertos en el término *lanzas*.

Después, la Inteligencia somete a un interrogatorio a Cuidado y Diligencia, en cuyas respuestas se revelan las identidades de los caballeros cruzados ante el auditorio, así como el nombre del maestre, Juan Alfonso de la Campa, zacatecano de la orden de Alcántara. En otras palabras, esta primera jornada reitera información sobre los

Lanzagorta, las circunstancias que motivaron la representación y la fecha de la fiesta.

La segunda jornada reproduce casi por completo la ceremonia de investidura, que seguía a grandes rasgos el siguiente orden.¹¹ Una vez concedido el hábito por real cédula, se procedía a imponer el hábito “al caballero novel —señala Lohmann Villena— en vistosa y lucida ceremonia, en la cual se emitían los votos de fidelidad a la Orden, ateniéndose a un ritual pleno de emotivo y secular sentimiento”.¹² A falta de conventos de las distintas órdenes militares en la Nueva España, la ceremonia se llevaba a cabo en la iglesia más cercana; deberían estar presentes el comendador o su sustituto y un religioso encargados de armar caballero al solicitante, así como sus padrinos. El comendador leía la cédula real; los padrinos ceñían la espada al caballero y otros de su misma orden le colocaban espuelas doradas; a continuación con la misma espada el encargado de armarlo caballero tocaba tres veces su cabeza y su hombro; el cruzado hacía votos de obediencia, pobreza, castidad conyugal y de defender la inmaculada concepción de María; enseguida, el sacerdote le investía el hábito compuesto de “Manto, Ropilla, Capa y Escapulario”,¹³ y finalmente se decía la misa.

¹¹ Hacia mediados del siglo xviii, las órdenes religioso-militares ya habían perdido su poder y fuerza: sus encomiendas habían pasado al maestrazgo general del monarca español y, en consecuencia, portar uno de sus hábitos e insignias militares se había convertido —en palabras de Leopoldo Martínez de Cossío— “sólo en motivo de ornamento y orgullo [...] el premio concedido por los soberanos para distinguir el servicio hecho a la Patria y a la Corona. Van a ser finalmente, estas Órdenes, el refugio de la hidalguía” (“Introducción” a *Los caballeros de las órdenes militares en México. Catálogo biográfico y genealógico*, presentación de Ignacio de Villar, Santiago, México, 1946, pp. 4-5). El proceso de solicitud de un hábito de Calatrava, al igual que el de las otras órdenes, era un tanto dilatado (hasta dos años) y costoso, pues tenía que pasar por el Consejo de las Órdenes, el Consejo de Indias y la aprobación real. El solicitante debía comprobar mediante documentos y testigos la hidalguía —o nobleza— y la pureza de sangre, elementos indispensables para la concesión, así como la capacidad pecuniaria; primero se verificaba la autenticidad de los documentos y pruebas entregadas y después se citaba a los testigos para confirmar la posesión de los requisitos indispensables para ser merecedor de un hábito. Véase al respecto: Fernández de Otañes, Andrés, *Formulario manual de las ceremonias que se practican para recibir el Abito de la Inclita Militar Orden de Calatrava, aprobada y confirmada por la Santidad de Alexandro Tercero, en veinte y cinco de Septiembre de mil ciento sesenta y quatro, baxo la regla del patriarca señor San Benito, y las que corresponden á su Profesión. Sacadas del libro de las definiciones de dicha orden, conforme al Capítulo general celebrado en Madrid el año de mil seiscientos cincuenta y dos*, Puebla de los Angeles, Oficina de Pedro de la Rosa, 1783. Una detallada descripción del proceso de solicitud de hábito ...

...puede consultarse en Guillermo Lohmann Villena, *Los americanos en las órdenes nobiliarias*, t. 1, 2a. ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, particularmente las pp. lIII-LXVII del “Estudio introductorio”.

¹² Villena, Lohmann, *op. cit.*, pp. LXVIII-LXIX.

¹³ Fernández de Otañes, *op. cit.*, p. 37. Este mismo caballero calatravo ofrece puntualmente los pasos de la ceremonia de investidura de hábito, las oraciones que el caballero y todos los que intervenían debían formular y responder, así como la manera en que se debía de dar testimonio escrito de lo sucedido en dicha ceremonia, véase especialmente las pp. 1-42; 99-119.

En la segunda jornada del coloquio alegórico, Religión, Nobleza, Celo y Valor actúan como testigos o informantes de las cualidades, méritos e hidalguía de los caballeros ante la Inteligencia, que aparece otra vez en el escenario del teatro, construido expresamente para la representación, entre sonidos de tempestad y señales de terremoto, simuladas por un movimiento violento de las cortinas o telón de fondo que ocultaba a los músicos detrás del escenario. El ruido y los temblores provocan pánico entre Cuidado y Diligencia, pues interpretan estos sucesos como señales divinas del fin del mundo y en gráficos parlamentos indican la confusión reinante (el cielo oscurecido, la tierra que se cimbra, el mar agitado), en fin que: “La esfera se conturba / caminando sin regla / el movimiento fixo / de Astros, y Planetas” (p. 95). Inteligencia, ahora en atavío de gran maestre (“con Manto Capítular, Escudo, Bastón, y Sombrero de plumas”), tranquiliza el ánimo de Cuidado y Diligencia explicándoles que los hechos ocurridos deben interpretarse como expresiones de reverencia del mundo natural ante el gran Miguel arcángel.

Iniciada la confirmación de pruebas, los testigos van dando a conocer su informe acerca de los méritos de los cruzados (simbolizados en diversos atributos), y cada uno entrega algún componente del hábito: mantos, escapulario, espuelas, espada y estandarte de la orden de Calatrava. Sigue una apología de la Virgen, a cuya guía se encomiendan los caballeros. La Inteligencia finaliza el coloquio con las consabidas disculpas por los posibles errores, al mismo tiempo que se hace público el nombre del personaje responsable del festejo y a cuya solicitud se elaboró el coloquio y el sainete: el padre Manuel de Villegas.

El sainete representado por el Ingenio, la Lanzadera,¹⁴ el Pie,¹⁵ la Trama,¹⁶ el Lanzaire, la Hebra y el Lizo¹⁷, personificaciones de instrumentos empleados en la industria textil, fundamental en la economía sanmiguelense del siglo XVIII, puede catalogarse como costumbrista, si aceptamos que con este término aludimos a las piezas de teatro breve que retoman como motivo o tema dramático hábitos específicos de una sociedad, pasados por el cedazo de la sátira y la burla.¹⁸

¹⁴ “Pieza cerámica en forma de barco, con una canilla dentro, que usan los tejedores para tramar” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

¹⁵ “Lana estambreada para las urdimbres.” (*DRAE*).

¹⁶ “Conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela” (*DRAE*).

¹⁷ “Cada uno de los hilos en que los tejedores dividen la seda o estambre para que pase la lanzadera con la trama” *DRAE*.

¹⁸ De hecho, durante el XVII y principios del XVIII el término sainete se empleaba en muchos casos como sinónimo de entremés; también, durante el siglo XVII, se confundió con el baile dramático, al grado que el *Diccionario de Autoridades* indica que se trataba de “El intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera jornadas, cantado y bailado, y por eso llamado así, que por otro nombre se llama sainete” (citado por Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 59; *vid. también p. 77*). Se trataba de un género que, al igual que otras formas breves del teatro, utilizó el baile y el canto, y que debajo de su ropaje burlesco, buscaba corregir los vicios. En tal virtud, “sainetes y tonadillas se convirtieron en auténticos animadores del espectáculo dentro de los coliseos por sus valores costumbristas y humorísticos. Alternaron sin rubor no sólo con las obras de temas jocosos, sino que fueron también compañeras de viaje inseparables de las luctuosas tragedias, de las penosas comedias sentimentales y aún de los dramas religiosos” (Emilio Palacios Fernández, “Teatro”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Trota, CSIC, 1996, p. 188). En el coliseo de la capital novohispana también se escenificaron, junto a piezas de corte neoclásico como la comedia sentimental o la histórica, numerosos sainetes y otras muestras del teatro breve, véanse sobre este asunto los numerosos datos proporcionados por Germán Viveros en su *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, UNAM, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), y en su *Talia novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, UNAM, 1996 (Anejos de Novohispania, 3).

El que dividió las jornadas de este coloquio criticaba el alcoholismo, quizá un vicio recurrente en la población. Además de varios fragmentos en que alternan baile y canto, el sainete ofrece escenas de vivo humorismo, como aquella donde el ingenio pregunta al Lanzaire cuánto ha bebido y este responde que tan solo “Dos dedos, ô dedales / me parecieron / aquellos quartillos de los Tenderos” (p. 90); recuérdese que el quartillo era una “medida de líquidos [...] equivalente a 504 mililitros” (*Diccionario de Autoridades*). O este otro pasaje: pregunta otra vez el Ingenio, “Dime: en esta mano / quantos hai dedos?”; contesta el Lanzaire: “Siete tienes en ella” (p. 90), debido a la distorsión visual, signo cómico de la embriaguez.

Concluye el sainete en abierta francachela, en la que hasta el Ingenio participa con gran alegría: todos fumando, remojando el *garguero* con vino, bailando y cantando “en tono de guazanga”, o como más explícitamente indica la acotación: “Mientras canta la Musica se pasean, por el Theatro de dos en dos, chupando los Puros, y alzando las votas, escupiendo, y gargageando en ademan de borrachos” (p. 69).

La tercera parte —brevisima— del manuscrito corresponde a sus últimas cuatro páginas. Las numeradas respectivamente como 144 y 145 contienen dos sonetos a modo de dedicatoria al comitente del festejo (el cura Manuel de Villegas), y la respuesta —también en soneto— del mismo. El primer soneto es del propio autor del coloquio y sainete, Antonio Ramos de Castilla, quien se disculpa por sus posibles fallos, pues su pluma “Muy gordo escribe; pues q[ue] no ha podido / Decirse lo que siente en caval summa” (p. 144); a lo cual con benevolencia responde el cura: “mal pudiera errar, quien con acierto / Tanto vuelo le dio, y tal concierto, / A un galante decir, con hermosura” (p. 144). El tercer soneto está firmado por “El mal amanuense”, quien solicita la *absolución* por su trabajo. Sin embargo, la esperada respuesta al parecer no llegó, pues el anónimo copista se ve obligado a incorporar en dos páginas sin numerar un romance que lleva por título: *Probatum consequentia supra negata*. En este poema, humildemente reconoce sus posibles errores:

Aunque tan deshilachados
 los discursos por mi corren;
 que deshilados se miran
 quando forman hilaciones.
 Entre estas mismas hilachas
 mi ergo se reconoce

tan errado como afirman
todas mis demostraciones. (Subrayado en el original)

Aunque al mismo tiempo se justifica: “Porque un discurso errado / que ciertamente conoce / sus hierros; bien los enmienda, / confesando sus errores”.

IV

Si bien es cierto que hacia el último tercio del siglo XVIII novohispano se puede advertir un intento de renovación —en términos ilustrados— de la literatura dramática hacia las formas del neoclasicismo, que promulgaba la razón y el buen gusto al servicio del bien social, persiste hacia la mitad del período el teatro fundado en los modelos barrocos de la anterior centuria. En el coliseo de la capital y otros lugares como Puebla, Veracruz o Querétaro, las comedias de Calderón y sus seguidores se siguen representando con gran aplauso del público, y por lo tanto continúan presentes en el paradigma estético de muchos dramaturgos novohispanos que escribieron para satisfacer tanto los festejos de la capital novohispana como de las villas y provincias más alejadas de los principales centros urbanos.

El coloquio del padre Juan Antonio Ramos de Castilla Velasco y Altamirano se puede ubicar como una pieza todavía anclada en la tradición del teatro barroco, como un ejemplo de las llamadas piezas particulares o de circunstancias promovidas por la celebración de sucesos trascendentes para una familia o una población. Sin duda, el padre Ramos fue un hombre instruido que había leído y conocido el teatro de su época, aunque parece —por la documentación conservada— censurarlo al mismo tiempo. La petición expresa de Juan Manuel de Villegas y la imposición del tema por la situación festejada, lo obligan a buscar y forzar correlaciones y sentidos ocultos en imágenes, motes, personajes, fechas y objetos, aspectos de los que harían mofa los ilustrados por considerar que otorgaban al texto un carácter oscuro, confuso y rebuscado. En estas páginas he intentado simplemente señalar algunas de sus notas más destacadas. Si como decía Alfonso Reyes, el teatro fue para la sociedad novohispana “su cine y su periódico diario, su pasto de imaginación y su comentario de actualidad”,¹⁹ para nosotros significa el valioso testimonio de formas, temas y técnicas —de no muy buena fortuna algunas—

¹⁹ Citado por Ignacio Osorio, “Un tocotín del siglo XVII”, *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, 6, sep-oct, 1995.

que, incluso en lugares como la villa de San Miguel el Grande, se experimentaron en algún momento.

Por otra parte, considero que el manuscrito en su conjunto constituye un notable documento que aporta novedosa información tanto de las prácticas literarias y festivas en espacios alejados de la capital novohispana, como de las incursiones literarias de los integrantes de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, acerca de las cuales muy poco conocemos.

SUMMA DE SUMAS

LAS MUJERES DE ALARCÓN. INÉS, LA EXAMINADORA DE MARIDOS

VICTORIA HUILA CRUZ

Para entender una obra hay que acercarse a su autor y para comprender a éste, hay que ubicarlo temporal y geográficamente pues, la mayoría de las veces, el mundo que lo circunda permea sus obras. Este es el caso de Juan Ruiz de Alarcón, dramaturgo barroco nacido en Taxco procedente de familia española y novohispana.

La vida de Ruiz de Alarcón es por demás interesante, pero no me centraré en ella, sino en la repercusión de ésta en su obra dramática. A decir de la doctora Margarita Peña, Juan Ruiz de Alarcón nació entre el 27 y 30 de diciembre de 1572, en la ciudad de Taxco, Guerrero. Alarcón fue un hombre de virtudes reconocidas y de carácter inquebrantable; en 1600, viajó a España y regresó a la Nueva España en 1608, en estas tierras permaneció sólo cinco años, pues en 1613 volvió definitivamente a España, murió en Madrid, en 1639. Mucho se ha hablado de la “mexicanidad” de Ruiz de Alarcón, pero hay que tener presente el momento histórico que le tocó vivir. “Juan Ruiz de Alarcón es histórica, política y culturalmente un novohispano, esto es, un hombre que pertenece a la cultura hispánica, —en una nueva situación: la americana—, que asume como propia, porque lo es.”¹

Una vez dicho lo anterior, podemos comprender algunas características de las comedias de Ruiz de Alarcón, por ejemplo, la tipificación de los personajes, las locaciones de sus tramas, los conflictos que aborda y la que más interesa en este trabajo: la sociedad. En la mayoría de sus trabajos, Ruiz de Alarcón pone como escenario de fondo las grandes ciudades españolas (con excepción *El semejante a sí mismo* que ubica en la capital de la Nueva España), la sociedad que retrata es, en consecuencia, la española.

Las mujeres españolas en el Siglo de Oro tenían un papel muy restringido en la sociedad, su participación era casi nula y su abanico de posibilidades era paupérrimo: casarse, enclaustrarse, servir a una

¹ Eugenia Revueltas, *Lexicón alarcóniano. Eros y Ethos: 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991, p. 7.

dama o dedicarse a actividades inmorales. Como se ve, el género femenino sufría una gran represión social. La mayoría de los escritores contemporáneos de Alarcón se dieron cuenta de ello y usaron su arte como válvula de escape para aligerar la represión, así, los personajes femeninos no sólo crecieron sino que se solidificaron hasta llegar a ser las protagonistas de las comedias.

el personaje femenino tiene el dominio total en las decisiones del amor, es notable la meta y objetivo de los dramaturgos culminar en un matrimonio; donde la dama, después de una serie de enredos, sale airosa para darle orden a la historia.²

Los personajes femeninos, en el teatro del Siglo de Oro pueden dividirse en dos de acuerdo a su *status* social: las damas y las criadas. Las damas son los personajes realmente desarrollados, mientras que las criadas operan bien como acompañantes de las primeras o bien como complemento femenino de la figura del gracioso. En cuanto a las damas, puede hacerse una segunda división: las pasivas y las activas. Las pasivas son personajes del “teatro serio”, se trata de mujeres con muy poco desarrollo psicológico (están siempre unidas a un hombre: esposo, padre o hermano) y representan el honor de su familia, uno de los temas recurrentes dentro del Teatro del Siglo de Oro. Las damas activas, por su parte, se hallan en las comedias, son personajes más complejos. Alarcón se caracteriza por la creación de personajes femeninos de una complejidad psicológica mayor a la de los personajes femeninos de otros autores, el ejemplo por antonomasia es Inés la protagonista de *Examen de maridos*.

Como ya sabemos, la función de la comedia, aparte de divertir, es liberar la tensión social; en el Barroco, existe además el tópico de “el mundo al revés”. Dentro de esta tradición, las damas no se quedan atrás, pensemos en las circunstancias de las mujeres del siglo XVII cuya importancia social era casi nula, así, el teatro ofrece la opción de que, por lo menos en un escenario y por un rato, éstas tuvieran voz, sin embargo, también hay que tener presentes las tipificaciones de género muchas veces exageradas que hicieron algunos autores.

En la comedia española del Siglo de Oro, la mujer va a adquirir un protagonismo diferente, va ser la que controla la escena, la verdadera

² Nubia Rocío Santiago Trejo, *La mujer en España en los siglos XVI y XVII en las obras: La vengadora de las mujeres de Lope de Vega y Examen de maridos de Juan Ruiz de Alarcón*, Tesis para obtener el título de licenciada en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, p. 29.

protagonista, la transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre”.³

Hay muchos personajes femeninos que resultan interesantes, como los de Lope de Vega (mucho se ha hablado de la misoginia del autor, a partir de la caracterización exagerada del actuar femenino en sus personajes) que suelen ser extrovertidas; las de Calderón de la Barca caracterizadas por la fortaleza mental y firmeza de su carácter; las de Tirso que muchas veces se travisten.

Cada obra se parece a su autor y refleja el modo en el que éste concibe la vida. Las mujeres de Alarcón se parecen a su obra y ésta a su creador: son inteligentes, mesuradas, pensantes, calculadoras (sin el sentido frívolo de la palabra), gozan de raciocinio y muchas veces lo anteponen al sentimiento. Se trata de personajes complejos, enriquecedores.

Hay quien dijo que las mujeres de Alarcón “amaban a la mexicana: sin entregarse” tal vez tenía razón, lo que sí es verdad es que sus personajes femeninos no se dejan llevar por los instintos ni por las apariencias; conocen sus derechos, los ejercen y, sobre todo, son seres humanos superiores porque tienen mayores dotes humanas y una inteligencia que aplican más allá de la cotidianidad.⁴

No hallaremos figuras exageradamente desafiantes con los actos, sino con la razón, el ejemplo es Inés la protagonista de *Examen de maridos*.

La obra

Examen de maridos fue atribuida en 1633 a Lope de Vega.⁵ Al año siguiente fue publicada dentro de la *Parte segunda de las comedias del Licenciado Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*.⁶ Mucho se ha hablado de la autoría de la obra, pero la mayoría de los críticos coinciden en que es del autor taxqueño. A decir de Millares Carlo,⁷ por sus características, debió ser escrita hacia 1625 y es una de las últimas producciones de Ruiz de Alarcón.

Examen de maridos es una de las obras emblemáticas de Juan Ruiz de Alarcón, se trata de una comedia de enredo *sui generis* debido a las características de sus personajes. *Grosso modo*, la trama es la siguiente: Inés, una mujer que ha quedado huérfana, debe casarse pues no es bien visto ante la corte que haya una mujer principal sin padres y

³ Luis M. González González, “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 6-7, 1995, p.42.

⁴ Díaz, Ana Ivonne, “El Alarcón de todos los días (Un texto confidencial de Lorenza de Alarcón)”, en *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, México, UNAM, 1998, p. 24.

⁵ *Parte 24 de Lope de Vega*, Zaragoza, España, Dormer-Ginobart, 1633.

⁶ *Parte segunda de las comedias del Licenciado Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.

⁷ Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, t. II, Ed. de Antonio Millares Carlo, México, FCE, 1957-1959, p. 916.

sin marido, por este motivo, y no por otro, decide comenzar la búsqueda de su cónyuge. Un último consejo de su padre llega a modo de carta: “Antes que te cases, mira lo que haces”, en adelante esta advertencia será una constante en la mente de la protagonista al elegir marido.

Inés decide examinar a sus pretendientes para seleccionar con cuál de ellos se desposará. Los principales aspirantes son el conde don Carlos y el marqués don Fadrique, de este último está enamorada Blanca. Para que doña Inés no elija a su amado, Blanca miente y hace llegar rumores desfavorecedores a sus oídos.

Durante el examen, algunos de los contrincantes son eliminados y los finalistas son el duque y el conde, para este momento, la claridad mental de Inés se ve alterada por la inestabilidad sentimental, ya no puede ser objetiva porque sufre por amor. En el examen final, Inés les pide a don Carlos y don Fadrique que defiendan alguna de las tesis siguientes: Inés debe casarse con quien ella ame, aunque el electo no sea perfecto o debe Inés casarse con el caballero perfecto aunque no lo ame. Un elemento que incrementa la tensión en la trama es que cada pretendiente defiende la tesis que caracteriza a su contrincante. El final es feliz para la protagonista, pues una vez aclaradas las mentiras de Blanca, Inés elige al marqués y éste además de ser amado, resulta ser “perfecto”.

Los personajes femeninos

Mucho se ha hablado del carácter “moralizante” de la obra de Ruiz de Alarcón. Si bien difiere en términos generales con esa etiqueta, sí creo que el teatro del taxqueño corresponde a la tradición que utiliza el arte como herramienta educativa. Alarcón no critica atrocemente o ridiculiza por medio de sus personajes, no es mordaz con sus caracterizaciones o declaraciones, pero sí instruye acerca de los vicios y virtudes de la sociedad que describe en su teatro, sociedad en la que vive el autor.

El discurso de Alarcón no corresponde a un juicio superfluo sobre las faltas de las personas, no pretende criticar a quienes las cometen, sino exhibir la naturaleza humana y cómo en ésta se conjugan la bondad y la maldad; además de señalar que, mediante el libre albedrío, cada persona decide cómo actuar, así, la crítica no es sobre las personas mismas sino sobre las acciones de éstas y sus repercusiones, tanto en ellas, como en terceras personas.

Los personajes femeninos en *Examen de maridos* son cuatro y se pueden congregar en dos grupos si bien no antagónicos sí opuestos y necesariamente complementarios: La marquesa doña Inés y Mencía, su criada y doña Blanca de Herrera y Clavela, su criada.

Ambas criadas son las extensiones de los personajes femeninos de sus amas, cada una copia las características de la dama a la que sirve, por eso mientras Clavela es tramposa y miente como doña Blanca; Mencía es juiciosa y decorosa. Ambas criadas son sólo el acompañamiento de sus damas.

Inés y Blanca son personajes opuestos, de la primera hablaré con profundidad más adelante; por el momento, señalaré sólo las características que la contraponen con Blanca. La primera es la jerarquía social. Inés es una dama principal mientras que Blanca, según se sabe por palabras del marqués, es de una clase social inferior a ellos. La segunda son las características morales que representa cada una: Blanca es mentirosa, embustera y astuta pues, aunque estaba enamorada del marqués, mintió acerca de él para desprestigiarlo ante Inés, con esta acción quedó claro que su amor no era legítimo sino que su interés por casarse con el marqués se centraba en obtener una mejora en la escala social. Encarna los vicios y males sociales de la sociedad española en los Siglos de Oro.

Inés en contraparte, es una dama cautelosa, inteligente y “noble” tanto en su linaje como en sus actos. Ésta es una de las características comunes en los personajes de Juan Ruiz de Alarcón: existe siempre una crítica social hacia aquéllos que consideran que el valor se halla en el linaje y no en las acciones. Los personajes de Alarcón suelen presentar un equilibrio entre ambos: son nobles de linaje y esto se refleja en sus acciones, tal como sucede con Inés que es una mujer recta, honesta, desinteresada y sincera además de inteligente, como veremos más adelante.

Inés

El personaje central de la comedia, Inés, sufre cambios a medida que avanza la trama. Al inicio, se presenta como una mujer obediente a los designios de su padre, pero a medida que avanza la comedia, el personaje se va empoderando, su fuerza radica en su capacidad no sólo de separar sentimientos de razones, sino en privilegiar a las segundas sobre los primeros. De ella se dice que tiene

un ánimo tan constante
de ejecutallo, que intenta
el capricho más notable
que de romanas matronas
cuentan las antigüedades

Como se ve, pese a ser una mujer que socialmente está sola, tras la muerte de su padre, no se describe, en ningún momento, como una mujer vulnerable, por el contrario, es concebida como una mujer decidida y de carácter férreo que obtiene lo que quiere, tampoco se trata de una mujer berrinchuda y banal acostumbrada a conseguir sus caprichos con base en lloriqueos o altanerías. Es amable y se comporta con el decoro propio de las damas de su clase, sin embargo, interactúa de un modo casi familiar con la servidumbre al grado de tomar consejo de un criado a quien considera, más como un amigo: Ochavo.

El trato que tiene tanto con Ochavo como con Mencía no es el de una ama prepotente, sino que establece con ellos una suerte de amistad. El carácter “humano” de Inés, es un ejemplo de cómo la nobleza de su cuna llega hasta sus actitudes.

En el primer acto, Inés es presentada como una mujer afable y sensata que valora el intelecto sobre el sentimiento, ha quedado en orfandad, su papel de hija prevalece sobre el de mujer, por ello se adecua al comportamiento prototípico: es obediente y se muestra presta a cumplir con los designios de su padre:

de que a mi padre he de ser
tan obediente en la muerte
como en la vida lo fui;
y con este justo intento
aguardo su testamento
para disponer de mí.

A medida que avanza la comedia, Inés deja de ser caracterizada como hija y se presenta como mujer; pareciera que el personaje se analiza a sí misma y se diera cuenta de su nueva y peligrosa realidad: es una mujer sola en un mundo de hombres y, por lo tanto, debe hacerse respetar. Uno de los primeros mecanismos que utiliza para ello es exigir que las reglas del examen sean respetadas:

¡Detenéos,
que mal logrará deseos
quien obliga con enojos!
Sabiendo que es lo primero
que he advertido en este examen
que no ha de entrar en certamen
quien por mí saque el acero.

Resulta interesante esta regla de no cortejarla usando espadas, porque con ella perfila el tipo de hombre con el que no desea contraer matrimonio. Importante también el modo en el que se dirige a los pretendientes, pues no sólo les recrimina sus acciones, sino que, más adelante, su determinación crece y les recuerda a cargo de quién estará la elección “¿Es vuestro gusto, o el mío, quien ha de hacer la elección”. Esta postura, lejos de mostrarla como una mujer altiva y frívola, la dibuja como una mujer consciente, que sabe lo que esperan de que tienen ella los participantes, que conoce los intereses que despierta en sus pretendientes; estamos ante una mujer que se juzga y valora a sí misma desde los cánones que rigen la sociedad en la que creció, los reconoce y sabe de lo “beneficioso” que le resultará el matrimonio a cualquiera de los aspirantes.

Inés es, sin duda, uno de los personajes más complejos y mejor elaborados de Alarcón y aunque pareciera que continuará por el camino intelectual que ha tomado, llega el momento en el que el autor, como personaje de su tiempo, detiene el avance de su protagonista para cumplir con los cánones que dicta la comedia barroca: la caracterización de Inés como mujer invencible se trastoca cuando se enamora, en consecuencia, deja de ser objetiva y, aunque no pierde la claridad mental que la caracterizaba, sí termina por ceder ante los sentimientos.

Pese a lo anterior hay que destacar que cuando Inés se enamora, no lo hace de un modo insensato, sino que necesita pasar por el tamiz de la razón aquello que siente y, consciente de ello, analiza tanto sus sentimientos como las repercusiones de éstos en su actuar y más aun, las implicaciones que tienen en su vida:

Hasta agora, ciego Amor,
libre entendí que vivía.
Ni tus prisiones sentía,
ni me inquietaba tu ardor.

Pero ya, ¡triste!, presumo
que la libertad perdí;
que el fuego escondido en mí
se conoce por el humo.

Los argumentos que da acerca de sus sentimientos son muy interesantes, pues aunque es una mujer enamorada, no se deja arrebatar por la pasión. Equipara el amor con la prisión y reconoce que la libertad está ligada con la ausencia del amor. Aunque es capaz de reconocer que el sentimiento la ha cambiado y que ha trastocado su razón, se aferra a elegir el marido de acuerdo con lo que había establecido:

No más Amor; que no es justo
tras tal escarmiento errar;
esposo, al fin, me ha de dar
el examen, y no el gusto.

Pareciera que se aferra al examen y repite que lo cumplirá como un dogma de fe al que se abraza para no perder el control de su vida, pues ese modo de ser es el único que conoce, aparece entonces una confrontación existencial. Inés lucha por continuar siendo a la mujer sensata y racional que era mientras una nueva Inés, llena de sentimientos, dudas y pesares amorosos, aparece ante su espejo. La protagonista advierte una veta de su personalidad que no conoce y se da cuenta de que el conflicto se centra justamente en lograr un equilibrio entre ambas.

Inés sabe lo que quiere y tiene perfectamente claro lo que no quiere de un esposo, sin embargo, teme ceder a causa del sentimiento y terminar como muchas otras mujeres: “elegir esposo quiero / a quien tenga siempre amor, /no a quien siempre tenga miedo”. Con estos versos, Alarcón deja entrever la situación de las mujeres en los Siglos Áureos, se trata de seres relegados cuyo principal sentimiento hacia sus parejas es el miedo. Este hecho no es extraño al tratarse de una sociedad sumamente machista controlada en gran parte por la Iglesia:

siempre se mantuvo los designios de la Iglesia Católica con las costumbres anticuadas, las leyes establecidas por los hombres que aplicaban principalmente sobre las mujeres y las reglas familiares a las que ellas se veían sometidas, pero las mujeres sucumbían al final.⁸

⁸ Santiago, *op. cit.* p., 34.

Inés está decidida a continuar con el examen, pero es consciente de sus sentimientos, su parte racional le permite analizarlos y ser capaz de reconocer y enfrentar lo que le sucede cuando se encuentra en presencia del amado:

¡Ah, cielos! ¿Qué imperio tiene
en mi albedrío el Marqués,
que en viéndole, mi deseo
pone al instante en olvido
las faltas que dél he oído,
por las partes que en él veo.

Reconoce que su amado no es el que le resulta, supuestamente, beneficioso y es en ese momento que la razón pasa a segundo término; Inés cede ante los sentimientos que le infunde el Marqués:

mas éste, a quien me he inclinado,
padece algunos defetos
tan graves, aunque secretos,
que acobardan mi cuidado;
y por el contrario, hallo
al otro perfeto en todo,
pero yo no me acomodo
con mi inclinación a amallo;
y así, ha de ser la cuestión
en que os habéis de mostrar,
si la mano debo dar
al que tengo inclinación,
aunque defetos padezca,
o si me estará más bien
que el que no los tiene, a quien
no me inclino, me merezca.

Al final, Inés se entera de la treta que le jugaron doña Blanca y su criada para inclinar su decisión por don Carlos (puesto que Blanca quería desposar a Fadrique) y elige al Marqués, que es al que ama “Cuando os miro sin defetos, / ¿cómo, Marqués, os querré, / si os adoraba con ellos?” Esta solución dramática por parte de Alarcón permite que Inés logre equilibrar la razón con los sentimientos pues finalmente, el amado es el mejor prospecto.

Inés, la protagonista de *Examen de maridos*, es un personaje sumamente interesante. Ruiz de Alarcón explota su potencial para representar en ella las consabidas virtudes femeninas y establecer que éstas no se restringen al ámbito público: decoro, religión, buena conducta, sino al ámbito privado: razonamiento, inteligencia.

Inés parece un micrófono abierto para evidenciar la situación de las mujeres contemporáneas de Alarcón. Si bien es cierto que no se trata de una heroína que al final venza al sistema en el que se encuentra inmersa (porque termina cediendo y adecuándose a las normas establecidas), sí representa el modelo aspiracional de muchas mujeres de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz, Ana Ivonne, “El Alarcón de todos los días (Un texto confidencial de Lorenza de Alarcón)”, en *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, México, UNAM, 1998.
- González González, Luis M., “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 6-7, 1995.
- Revueltas, Eugenia, *Lexicón alarconiano. Eros y Ethos: 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991.
- Santiago Trejo, Nubia Rocío, *La mujer en España en los siglos XVI y XVII en las obras: La vengadora de las mujeres de Lope de Vega y Examen de maridos de Juan Ruiz de Alarcón*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas*, t.II, Ed. de Antonio Millares Carlo, México, FCE, 1957-1959.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Parte segunda de las comedias del Licenciado Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.
- Vega, Lope de, *Parte 24*, Zaragoza, España, Dormer-Ginobart, 1633.

MELCHOR PÉREZ DE SOTO, BIBLIÓFILO HETERODOXO CONTEMPORÁNEO DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA

En fechas relativamente recientes, pero ya desde hace un tiempo, se ha reavivado el interés de muchos estudiosos en los casos de censura del pasado colonial. Quizá sea porque en los años que corren de libérrimas redes sociales omnipresentes y de la proliferación de los medios electrónicos y digitales con niveles de desarrollo y penetración asombrosos, se están justipreciando mejor las condiciones adversas, difíciles y en ocasiones incluso hasta peligrosas que padecieron los “curiosos” lectores de épocas anteriores.

Así ha ocurrido, por ejemplo, con el caso de Melchor Pérez de Soto, constructor novohispano, enjuiciado por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en 1655.

Apenas el 17 de agosto de 2015 se inauguró una muestra documental y bibliográfica en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (BNM), titulada “Censores y censurados: el libro prohibido en la Nueva España (Siglos XVI-XVIII)”, que fuera curada por Manuel Suárez Rivera,¹ Leonardo Hernández y César Manrique, donde se incluyeron varias piezas relacionados con la célebre causa inquisitorial del arquitecto novohispano.

Hace también poco tiempo, en los Estados Unidos, la John Hay Library y la John Carter Brown Library, de la Brown University, realizaron una nutrida exposición con una reconstrucción “ideal” aproximada de los libros del perseguido personaje, formada con los títulos que conservan en sus propios fondos.²

Por todo lo anterior, creo paradigmático que en las condiciones del virreinato novohispano un operario calificado, un maestro albañil, dedicara sus recursos presumiblemente exiguos para adquirir,

¹ En enero de 2015 defendió su tesis de maestría sobre Melchor Pérez de Soto, en la UNAM.

² Ward, Ken, “The Private Library of Melchor Pérez de Soto”, ponencia en el marco del Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials, LV, Providence, Rhode Island, Estados Unidos, 25 de julio, 2010.

leer y atesorar con especial cuidado, una colección tan heterodoxa que terminó llamando la atención de ese argos intelectual que era el Santo Oficio, la temida Inquisición, que no dudaba en encausar a preladados ni gobernantes, sujetos a su lupa implacable.³ Tampoco debe descartarse como probable alguna malquerencia o animadversión personal que lo empujó por el sendero del desastre.⁴ Realmente, debió molestar que este criollo por primera vez ocupara el más honroso cargo del ramo, el de maestro mayor de la Catedral, que antes sólo habían disfrutado peninsulares.⁵

Los altos méritos profesionales de Pérez de Soto inclinan a un especialista como Boils para señalarlo como el “principal arquitecto de México” y quizá de América virreinal en esa época, y según un manuscrito lamentablemente desaparecido, hay indicios para considerarlo no sólo un profesional práctico, sino también un teórico de su arte, como tratadista.⁶

Prolongando el interés de Leonard, su discípulo Donald G. Castanien dedica su tesis doctoral⁷ a la colección de libros de Pérez de Soto y después, publica una síntesis de la misma como artículo.⁸

Pérez de Soto es casi un contemporáneo de Juan Ruiz de Alarcón y la existencia de su peculiar colección bibliográfica puede dar una idea aunque sea aproximada de las lecturas, algunas heterodoxas y otras francamente heréticas, que circulaban por el virreinato de la Nueva España en los tiempos inmediatos al dramaturgo. El autor taxqueño, sobre quien se han vertido fuertes sospechas en torno a sus orígenes “impuros” como “cristiano viejo” (condición que requería la probanza de ser devotos católicos de los cuatro abuelos) y por ciertas ideas de sus obras (con algún peculiar tufillo judaico según sus envidiosos detractores), vivió una parte importante —en dos etapas distintas— de su vida en ese contexto y nada afirma pero tampoco

⁴ Algunos autores han mencionado que quizá tuvo que ver en la denuncia contra Pérez de Soto un rival profesional, el arquitecto Luis Gómez de Trasmonte, celoso de su creciente éxito y quien se benefició con su desgracia al heredar su cargo.

⁵ Sobre la relevancia de Pérez de Soto como arquitecto en su época, le ha dedicado Guillermo Boils M. un detallado estudio especializado.

⁶ “Tratado de la destreza práctica en declaración de algunos lugares oscuros que tiene el libro de Jerónimo Sánchez de Carranza por estar en teórica, por el maestro Melchor Pérez de Soto”, que aparece relacionado en el inventario de su biblioteca incautada.

⁷ *Seventeenth Century Mexican Libraries and Book Collections: a Chapter in Cultural History*. University of Michigan, 1951.

⁸ Donald G. Castanien, “The Mexican Inquisition Censors. A Private Library, 1655”, *Hispanic American Historical Review*, núm., 34, 1954, pp., 374-392.

³ Aunque el famoso *Index librorum prohibitorum* fue instituido por Pío IV el 25 de marzo de 1564 para cumplir la solicitud de uno de los acuerdos del Concilio de Trento, en realidad la idea censora surgió mucho antes y por parte de autoridades civiles: Enrique VIII de Inglaterra implantó su censura de libros desde 1529, antes incluso de su ruptura con Roma; Carlos V, católico emperador que no dudó en ordenar el “saco de Roma”, aplicó su propio “índice” desde 1546. El *Index* contó con una larga vida desde que Pío V en 1571 crea la *Congregación del Índice*, hasta la última edición que fue en 1948, con más de 40 apariciones. La *Congregación* fue suprimida formalmente por Pablo VI en 1966. La Inquisición Española adoptó el Índice que había preparado la Universidad de Lovaina, en 1551, y era el que se aplicaba —con sus actualizaciones— en la Nueva España para la época de Melchor Pérez de Soto. Además de los autores excluidos *ipso facto* por su notoria perniciosidad religiosa, estaban incluidos científicos como Galileo, Copérnico y Kepler, entre muchos otros.

niega que haya podido tener conocimiento de algunas obras como las que formaron parte de la colección del constructor novohispano.

Reunir todas esas obras era (y continúa siendo) una actividad paciente, constante y gravosa —pues implica un desembolso considerable— por parte de un personaje singular en las condiciones del virreinato temprano a principios del siglo XVII, lo cual presupone la satisfacción de un conjunto muy amplio de intereses: por una parte, la natural curiosidad de un lector ávido de conocimientos; también, la adquisición de nociones actualizadas directamente relacionadas con su desempeño profesional y, lo más delicado, la satisfacción de ciertos apetitos intelectuales que contravenían las normas de la época, pero también en parte quizá, aspecto que no ha considerado la crítica previa, la constitución de una fuente de ingresos extraordinaria, pues existía desde entonces un mercado en la misma demanda social cimentada por prejuicios y supersticiones —muy similares a los actuales, pues no hemos cambiado mucho en eso— con la lectura de las manos (quiromancia), de las cartas (cartomancia) y la elaboración de “filtros mágicos” y “pociones”; pero en el caso de nuestro personaje, individuo notable en la sociedad mexicana y unido por vínculos estrechos con la Iglesia (maestro de obras de Catedral) y el poder (remozador de las Casas Reales, sede del poder secular), debo reconocer que esto resulta muy improbable.

Pero quizá hay otro posible empleo de estas fuentes para obtener ingresos: la astrología judiciaria no sólo trataba de íncubos y súcubos, de endriagos y viragos, de los demonios y sus servidores, sino cubría una amplia gama de posibilidades que respondían a necesidades muy concretas: la predicción del clima, por ejemplo.

Una de las variantes comerciales de la astrología judiciaria era descifrar las condiciones para poder sembrar y cosechar, cuidar los ganados de epidemias, sequías y granizadas, y prevenir los múltiples riesgos de la navegación. No se puede olvidar que la Ciudad de México tenía una situación estratégica dentro del inmenso imperio comercial español: era el sitio de paso obligatorio de la ruta del Asia que, partiendo de Manila en las Islas Filipinas, atravesaba el Pacífico y recalaba finalmente en Acapulco, donde las mercancías eran trasladadas a lomo de bestias por los “camino de herradura”⁹ (que primero fueron sólo sendas sumamente precarias).

Muchas veces el clima retrasaba o impedía —por naufragios, pero también por otros accidentes de origen humano, como los

⁹ Así llamados, valga la aclaración, porque estaban diseñados para transitarlos sólo sobre cabalgaduras herradas, por lo quebrado del terreno.

piratas y corsarios— la llegada de las preciadas mercancías. No es muy conocido que se estableció un ingenioso sistema de comunicación para determinar cuándo llegaba el Galeón de Manila, que en realidad no arribaba directamente a la bahía acapulqueña de Santa Lucía, sino por la deriva de las corrientes marinas —la Superior o Ascendente de Kuro Siwo que descubrió Urdaneta¹⁰— llegaba al Cabo Mendocino¹¹ y después venía bordeando el litoral hasta su destino final. Por eso se levantó un punto de observación en la costa de Colima (antes Jalisco) en lo que hoy se conoce como Bahía de Banderas.¹² Cuando se avistaba el navío un jinete salía a todo galope hacia la capital asistido por un sistema de postas y relevos, para anunciar la llegada de la flota a los comerciantes avispados de México que crearon el sistema, éstos de inmediato salían, o enviaban a sus representantes, hacia la Feria de Acapulco y tomaban adelanto y posición privilegiada para adquirir las mercancías —a veces en su totalidad, monopolizándolas y así controlar los precios con ganancias fabulosas— en condiciones ventajosas. Una vez notificados los principales interesados, las campanas de Catedral y de las otras iglesias repicaban dando la feliz nueva del arribo del galeón y la noticia se dispersaba. Información es poder, también beneficio y ganancia. Y en este sistema desempeñaban un papel esencial los astrólogos pues eran, aunque de manera muy primitiva y rudimentaria, una suerte de meteorólogos de la época, o pretendían serlo, con diversa fortuna no siempre feliz.

Lo ingenioso del sistema antes señalado todavía sorprende, pues aplicaban también una suerte de vexilología (lenguaje de las banderas) primitiva, para transmitir las noticias con mayor rapidez de un punto a otro desde sitios elevados. Dada la extensión y lo agreste del territorio, ya habían existido desde antes artificios para la transmisión de noticias y productos en México: es fama que Moctezuma comía cada día en su palacio pescado fresco traído por los veloces *tamemes* desde la lejana¹³ costa del Golfo, enfriado con la nieve tomada de las laderas de los volcanes a su paso.

De este modo, la astrología, combinada con su inseparable hermana la astronomía, no era ajena a los intereses comerciales y su ejercicio podía ser una fuente de ingresos nada despreciable aunque siempre condicionada y amenazada por la aplicación de una justicia que velaba por la pureza de las costumbres y las creencias.

La prueba documental de ese mercado y el comercio consiguiente se puede encontrar en los calendarios, almanaques y luna-

¹⁰ Andrés de Urdaneta y Cerain (¿1508?-1568). Soldado, navegante y religioso español. Descubridor de la ruta de regreso del viaje de Asia a América, llamado Tornaviaje o “Ruta de Urdaneta”. Urdaneta partió hacia las Islas Filipinas del Puerto de La Navidad —hoy Barra de Navidad, en Jalisco— y regresó a México desde San Miguel de Manila el 1 de junio de 1565, y llegó finalmente a Acapulco el 8 de octubre del mismo año: poco más de cuatro meses de viaje.

¹¹ Identificado desde 1543 por el explorador español Bartolomé Ferrello, ubicado al norte del actual estado de California, por encima de la Bahía de San Francisco.

¹² Así conocida desde que llegó Francisco Cortés de Buenaventura (pariente de Hernán Cortés) en 1525, y donde estableció una pequeña guarnición, luego diezmada en época del terrible Nuño Beltrán de Guzmán (1530) pero más tarde rehabilitada (1605) con propósitos estratégicos.

¹³ Los tamemes transportaban mercancías dirigidos por los *pochtecas* (comerciantes), pero había varios tipos de mensajeros, cada uno con su cometido determinado: los *painanis*, que transmitían noticias digamos normales, los *yucicatitlantlis*, nuevas de carácter más urgente, servicio “express” diríamos ahora, y los *tequihuatitlantlis*, que eran mensajeros con propósitos bélicos, lo que hoy suele llamarse “halcones” o “vistas”.

rios impresos abundantemente en la época, regidos por propósitos muy prácticos y nada metafísicos, que eran la principal fuente de ingresos del gremio de impresores, que ya para entonces mostraba un sólido desarrollo en la capital de la Nueva España; con este gremio tenía estrechas relaciones Pérez de Soto. Su contemporáneo fray Diego Rodríguez —también mencionado varias veces en el proceso de don Melchor, aunque no encausado— suplía sus carencias económicas publicando calendarios y lunarios con el seudónimo de “Martín de Córdoba” o “El Cordobés”, socorrido recurso para aumentar sus caudales. Será quizá oportuno señalar que estos no fueron los únicos sabios en enfrentar problemas pecuniarios, pues el mismo Sigüenza y Góngora también los padeció: suelen los ilustrados en todas las épocas sufrir esas limitaciones para poder mitigar sus miserias.

Uno de los primeros historiadores que se interesó por Pérez de Soto fue don Manuel Romero de Terreros, gran erudito mexicano. Trataré en lo posible —como sencillo homenaje al estudioso— de completar y anotar lo que en su momento no hizo, no pudo, o sencillamente no le interesó por ser otros sus propósitos,¹⁴ para aportar un poco de refuerzo a sus carencias, ésta es la médula de este estudio en el que pretendo destacar la presencia en la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XVII (sor Juana Inés de la Cruz, otra notable coleccionista de libros, nacería para algunos en 1648 y para otros en 1652, y es apenas una niña cuando muere Pérez de Soto; es decir, corresponde a la segunda mitad del siglo, como también don Carlos de Sigüenza y Góngora) de un personaje tan atípico que en sus menos de 49 años de vida logró reunir una biblioteca particular no sólo con sentido práctico o utilitario —correspondiente a su oficio y profesión— sino para su deleite intelectual y estético, con esa suerte de manía secreta algo perversa, que constituye un elemento poderoso presente en la personalidad de todo coleccionista, muy especialmente en el que atesora libros.

Melchor Pérez de Soto (¿1606?-1655), nacido en Cholula, murió en circunstancias oscuras mientras estaba recluido en una celda de la Inquisición novohispana. En la intimidad y casi secrecía de su casa, reunió una peculiar y valiosa biblioteca, que integraba una colección especial de libros sobre astrología, magia y otras cuestiones esotéricas sin duda heterodoxas y peligrosas, contrarias al *Index Librorum Prohibitorum* que la Iglesia católica española aplicaba con gran celo desde 1551.

¹⁴ “Enjundioso, aunque un tanto superficial opúsculo”, lo llamó, ciertamente, Elías Trabulse, *op. cit.*, p. 43.

Contamos con dos fuentes primarias para conocer con bastante detalle el “affaire” de Pérez de Soto: la causa criminal¹⁵ incoada contra él por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, que se encuentra en la Biblioteca Nacional del Museo de Antropología que pertenece al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y el Inventario de la incautación de los libros de su colección, en el Archivo General de la Nación (AGN), (Ramo Inquisición), administrado por la Secretaría de Gobernación (SEGOB).¹⁶ Compulsando la información contenida en ambos documentos, podemos aumentar el conocimiento de su caso y avanzar en el empeño de analizar su tan curiosa como conflictiva biblioteca.

Tengamos en cuenta que tan sólo del año 1655, cuando se inicia formalmente la causa contra don Melchor, se conservan trece expedientes del Tribunal de la Inquisición en el AGN,¹⁷ lo cual indica sólo levemente la actividad del órgano fiscalizador.

Melchor Pérez de Soto fue un criollo de buena prosapia. Era hijo del gallego Juan Pérez de Soto, que se casó con una hija de Sebastián de Espinosa, preclaro vecino de Cholula, y se preciaba de descender de uno de los conquistadores de esa ciudad que vinieron con Cortés. Se casó con doña Leonor Montoya, nacida en La Florida y miembro de otra familia principal. Fue nombrado maestro mayor de la Catedral el 18 de febrero de 1653, después de haber viajado en cumplimiento de varias misiones oficiales: por las Californias y en comisión de inspección a la fortaleza de San Juan de Ulúa en Veracruz.

Aunque cerca de 1540 ya sospechaban de él, no fue hasta 1564, precisamente al año siguiente de su nombramiento en Catedral, cuando se le enfilaron los cañones de la Inquisición y en enero de 1655, se procedió formalmente a su sorpresiva aprehensión además la incautación de sus libros bajo sospecha de herejía. Curiosamente, algunos autores hablan de 1502 libros, otros de 1592 (Ken Ward), otros de 1663 (Irving Leonard), y lo paradójico es que —según el mismo Leonard— después de muerto el desdichado Melchor en condiciones misteriosas (al parecer fue Diego Cedillo, un orate peyotero, quien lo asesinó para robarle, y luego se suicidó cuando se percató de que su versión no convencía a nadie), a su viuda doña Leonor de Montoya, le fueron devueltos en entregas sucesivas, 524, 416, 356, 304 y finalmente 63 libros más, “expurgados” (ya tachados y mutilados), para un total de 1667, es decir, dos más que los que fueron incautados según los inventarios del principio de su proceso

¹⁵ “Causa criminal contra Melchor Pérez de Soto, astrólogo, sobre tener libros prohibidos de la astrología judiciaria y usar de ella”. Biblioteca del INAH, Sección de Manuscritos, Ramo: Inquisición (1649-1654). Tomo 440, Vol. II, fols. 224-327. 107 pp. En folio.

¹⁶ “Libros ocupados a Melchor Pérez de Soto, revisados y expurgados”. AGN, Ramo Inquisición, Vol. 440, ff. 92 a 108. El inventario de los libros incautados y examinados fue publicado en: *Documentos para la historia de la cultura en México*. Pról. Julio Jiménez Rueda, AGN-UNAM, México, 1947, 188 pp.

¹⁷ Cfr., AGN, *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglo XVII*. Coordinación: María Águeda Méndez. México /AGN/COLMEX, FONCA, 1997. Vid. pp. 707-708 (Procesos por años).

citados por Leonard. Según estas devoluciones, al parecer, una vez fallecido el procesado y dado por concluido su asunto, no quedó en poder de la Inquisición ninguno de los libros incautados, y todos regresaron al poder de su viuda y heredera, de quien hay fundamentos para suponer que dispuso muy malamente de esos fondos.¹⁸

Quizá sea oportuno señalar en este momento que no toda relación de libros es propiamente una “bibliografía”, aunque a pesar de sus propios orígenes y la voluntad e intereses específicos de quienes las concibieron, puedan ser asumidas como tales. Los inquisidores ejercían una suerte de fervorosa misión crítica, atenta sólo a los preceptos de la religión y muy desentendida de los valores literarios o filosóficos, pero al menos-inesperado resultado de sus afanes-su empeño policíaco nos ha legado una importante fuente de información de gran utilidad en nuestros días, para entender la dimensión y alcance de los controles sobre el pensamiento y su expresión de tiempos anteriores. Lo mismo sucedió, por ejemplo, con las pormenorizadas descripciones de los fondos incautados a los jesuitas novohispanos en 1767, que describían con precisión forense las obras que conservaban en sus “librerías” (nombre que entonces se les daba a las bibliotecas) y en cada una de las celdas de los ignacianos, con el perverso propósito de encontrar por fin aquellas ansiadas pruebas que permitieran incriminarlos en los supuestos delitos de “lesa majestad” que provocaron su expulsión. Al final, los pesquisadores, frustrados, confesaron que no habían encontrado nada. Y abandonaron con despecho esos papeles de manera lamentable y oprobiosa, que merecería toda una historia aparte.¹⁹

Como fue el primero en estudiar el caso de Pérez de Soto, el marqués de San Francisco (Manuel Romero de Terreros, 1880-1968), también dedicado bibliófilo y reputado erudito, creo merece al menos una concisa reseña.²⁰

Aun con las limitaciones señaladas en algún momento por Elías Trabulse, este folleto de Romero de Terreros constituye el primer estudio sobre Pérez de Soto y abre la puerta para estudiosos posteriores como Leonard y otros. Una primera lección del drama del coleccionista novohispano es que, bajo ciertas condiciones, la afición por reunir y disfrutar esas hermosas piezas, podía no ser un placer inocente y sin riesgos, sino todo lo contrario. Creo que vale la pena rescatar del olvido y compartir este opúsculo, aunque arduo de consultar, para ilustrar las peripecias que antaño podían enfrentar los pacíficos bibliófilos y difundir que su placer

¹⁸ Al parecer, los vendió a precios irrisorios (no era una conocedora ni sabía de su verdadero valor) y muchos los liquidó como papel viejo para envolver mercancías. Además de que era una mujer de su época, privada de instrucción, tampoco debemos escandalizarnos demasiado: dos siglos después, en España durante aquella revuelta llamada “La Gloriosa” (1868), corrieron una suerte desdichada similar los ricos archivos incautados de los jesuitas, que terminaron sus destinos en las carnicerías y panaderías madrileñas. Para conocer más sobre esto, se puede ver la nota 18 de este estudio.

¹⁹ El destino de los papeles incautados a los jesuitas en los dominios españoles resultó oprobioso. Ya me referí a esto en: “Los jesuitas de la Nueva España: mecenas involuntarios de la Biblioteca Nacional”. En *La Biblioteca Nacional: triunfo de la República*. pp. 97- 109. Vid. N. 11, p. 108.

²⁰ Marqués de San Francisco [Manuel Romero de Terreros], *Un bibliófilo en el Santo Oficio*. México, 1908. 48 pp. Agradezco el fino obsequio a mi amigo el neurocirujano y erudito historiador de la medicina doctor Fernando Chico Ponce de León.

solitario podía estar rodeado por grandes peligros, además de hacerlo para intentar añadir información que pudiera resultar útil para la mejor comprensión actual del suceso.

Este estudio también pretende ser un homenaje a don Manuel Romero de Terreros, uno de los más conspicuos humanistas y dedicados bibliófilos del México contemporáneo. Descendiente de una de las familias más notables de la Nueva España, los linajes lustrosos y los múltiples escudos heráldicos no impidieron sino propiciaron su interés devoto por la historia y la cultura nacionales. Formado en los mejores colegios europeos, aplicó sus múltiples y sólidos saberes al estudio y rescate de los ricos archivos y bibliotecas del país, sobrevivientes a tantas etapas nefastas donde padecieron la pérdida de una parte de sus tesoros; pero nos reconforta que los restantes dio buena cuenta y con gran provecho el severo marqués de San Francisco, miembro distinguido de la Universidad Nacional y personaje fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas, donde despertó la admiración de entonces jóvenes investigadores como la después emérita doña Clementina Díaz de Ovando, deslumbrada por las maneras elegantes del aristocrático colega, roble de la vieja escuela, último representante refinado del *ancien régime*.

Para incorporar sólo una nota con cierto colorido anecdótico, su antepasado don Pedro Romero de Terreros fue el continuador de las actividades mineras que en los siglos xvii y xviii desarrolló la familia Borda, y para finales del virreinato era considerado no sólo el hombre más rico de la Nueva España sino posiblemente de todo el mundo, y por eso fue conocido como “El Cresco mexicano”, y además fue un notorio benefactor, pues fundó, con propósitos de extender la virtud de la caridad a los más necesitados, el Monte Pío o Monte de Piedad de México, primera institución de crédito popular en todo el continente americano aún en funciones, por la admiración hacia su héroe personal, don Hernán Cortés, fundador de la primera institución de salud pública de las Américas, el Hospital de Jesús para pobres, aún con ejemplar actividad filantrópica.

La colosal fortuna de don Pedro, conde de Santa María de Regla y luego emparentado con las principales familias antiguas de México, dio origen a algunas leyendas y exageraciones.²¹ De este linaje procede el ilustre académico de la UNAM, don Manuel Romero de Terreros, autor del opúsculo que comentaré, y supongo que en gran parte esos orígenes explican muchos de sus afectos y desvelos.

²¹ Conozco una leyenda donde se cuenta que don Pedro, deseoso de exhibir sus caudales y al mismo tiempo expresar un cierto desdén estoico por su riqueza, mandó pavimentar un corredor de su casa con monedas de plata, pero como algún personaje le advirtió que sería imprudente su propósito pues si las colocaba de un lado los moradores al caminar pisarían el rostro del monarca y, si las volteaba, el signo de la sagrada cruz, respondió: “No es problema: las colocaré de canto...”. Esta misma anécdota la he visto atribuida a otros personajes, como la familia Iznaga de la Villa de Trinidad en la Isla de Cuba, y también a los malagueños Gálvez de Macharaviaya (con hondas resonancias mexicanas)... Lo realmente curioso es que siempre están referidas a personajes del universo católico español: nunca he sabido de un rico protestante que haya pretendido semejante exceso de vanidad y prepotencia.

Romero de Terreros estudió el caso de Melchor Pérez de Soto (¿1606?-1655), se informó para ello en el ya señalado expediente levantado por el temido Tribunal del Santo Oficio, conservado en el ramo correspondiente del Archivo General de la Nación. Pérez de Soto fue un arquitecto, o podríamos decir mejor, un exitoso maestro de obras, que en la Ciudad de México, aunque nacido en Cholula, levantó algunas edificaciones notables como la Torre oriental de la Catedral Metropolitana y realizó remodelaciones sustantivas en las Casas Reales, conocidas también como el Palacio de los virreyes. Según apunta el historiador, su afición por los libros raros pudo comenzar al tratar al almirante Pedro Porter Casanate, con quien viajó a California en una expedición, pues “era hombre erudito, y a pesar de ser caballero de Santiago, aficionado decidido a ciertas ciencias que por aquel entonces mal se avenían con la ortodoxia” (p. 6).²² Se supone que fue quien introdujo al joven en “la astrología judiciaria (...) y le enseñó a trazar horóscopos y demás principios de dicha ciencia”. A este iniciador de “vocaciones ocultistas” se sumaron después nada menos que dos frailes: el agustino Felipe de Castro y el ya mencionado mercedario catedrático de matemáticas de la Real y Pontificia Universidad y maestro de geometría y aritmética fray Diego Rodríguez (por cierto, anterior titular pleno de la cátedra que ocuparía don Carlos de Sigüenza y Góngora), figura interesantísima y que necesita mayor estudio, lo cual pienso poder realizar algún día.²³

El proceso consultado por Romero de Terreros es jugoso en noticias, pues los inquisidores cumplían con devoción el deber de ser puntuales y detallistas en su tarea, lo cual hoy nos sirve a los investigadores para saber muchos datos que de otro modo no habrían llegado a nuestro conocimiento. Suele suceder algo parecido con los antiguos escribientes de las oficinas policiales; también los archivos de las instituciones de espionaje y vigilancia de los ciudadanos en los regímenes totalitarios y dictatoriales, han resultado recientemente fuente de mucha información: en verdad, “nadie sabe para quién trabaja”.

La colección del bibliófilo: avances en la reconstrucción de su biblioteca

En estos tiempos, cuando en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, como parte de un proceso general de expansión, se trabaja para

²² Citaré entre paréntesis las páginas del folleto comentado.

²³ Elías Trabulse le ha dedicado dos estudios sustantivos en *El círculo roto. Estudios históricos sobre la ciencia en México*, (México, FCE, Col. Tezontle, 1996): “Un científico mexicano del siglo XVII: fray Diego Rodríguez y su obra” (pp. 25-65) y “La geometría de lo infinito: acerca de un manuscrito científico mexicano del siglo XVII” (pp. 66-74).

crear, entre otros nuevos seminarios que se agregarán a la estructura de la institución, uno dedicado especialmente a la Cultura del Libro Antiguo, es momento propicio para recordar los inicios precarios y azarosos de las colecciones bibliográficas, no exclusivamente en las bibliotecas o “librerías” según se conocían antiguamente, y por ello resulta adecuado no sólo evocar sino valorar a quienes iniciaron esta amorosa disciplina en nuestros rumbos.

Aunque existen informes algo imprecisos y vagos de varias bibliotecas anteriores, como las del obispo Zumárraga y del virrey Mendoza, así como las de algunas órdenes religiosas en la Nueva España, creo que en este caso de Pérez de Soto se trata de la primera relación puntual de una biblioteca particular de un ciudadano común de la cual disponemos, además con intereses evidentes en los libros como objetos artísticos más allá de su carácter utilitario; de ahí su importancia, pues puede tratarse o considerarse como el primer bibliófilo mexicano. Y también, quizá, americano. Integra así un grupo de selectos lectores de su época, como fray Alonso de la Veracruz, fray Juan de Zumárraga, Adrián de Boot, Henrico Martínez, Juan Sánchez Barquero, Francisco Xavier de Gamboa, Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz, de quien se dice llegó a reunir “más de cuatro mil volúmenes” en su celda del Convento de San Jerónimo.

Con el propósito de no dilatar en exceso este estudio, incluiré en las notas al pie de cada título comentado a continuación, los elementos nuevos que he hallado, para tratar de completar lo que dijo en su opúsculo Romero de Terreros.

Sabemos por las declaraciones del proceso inquisitorial comentado por Romero de Terreros, que contaba con varias obras de astrología que llamaron mucho la atención de sus jueces, como las de Alí Aberenjel, Tomás Buderio y Claudio Darioto,²⁴ así como las de Guido Bonato, y Omar Tiberino, y las “clásicas” de Ptolomeo²⁵ y Pedro Ciruelo;²⁶ también, la del “Venerable Beda”,²⁷ y además “hasta trescientos cuadernos de Astrología” (p. 8).

Asombra que un operario altamente calificado en las condiciones de mediados del siglo XVII en la Nueva España hubiera reunido una colección no sólo tan amplia, sino también con un tema de especialización que resultara sumamente escabroso. Lo poco que sabemos del carácter del enjuiciado es que debió ser una persona notable, por una parte considerado por quienes le trataron personalmente, “de vivo ingenio y [que] nada se le pasaba por alto” (Nicolás de Robles), y “de

²⁴ No he encontrado todavía referencias de los dos primeros, pero del tercero, cito: [“Claudio Darioto” [Claude Dariot]. *Ad astrorum iudicia facilis introductio / Claudio Darioto... Authores; eiusdem tractatus De electionibus principiarum idoneorum rebus inchoandis; quibus accessit fragmentum de morbis & diebus Criticis ex astrorum motu cognoscendis eodem authore. Lugduni [Lyon]; apud Mauricium Roy et Lodovicum Pesnot, 1557*]. Todo entre corchetes en este trabajo es de mi autoría. Nota de AGA.

²⁵ “*Ptolemaei de iudiciis astrologicis*”, lib. IV gr. et lat. Basileae, 1553, in-4, (Brunet). *Apud*. Romero de Terreros, p. 8.

²⁶ *Apostolesmata Astrologiae Christianae. Nuper edita a Magistro Petro Ciruelo Darocensi: super duabus tantum iudicialium partibus: hoc est: de mutationibus tepporum: & de genituris hoim. Reiectis omnino interrogationibus: & variis electionibus falsorum astrologarum. (Al fin): Astrologie ergo christiane opus iudicialium quadri partitus. s. et centiloquium: a magistro Petro Ciruelo recens editum: expletum est: atque impressum in alma Complutensi academia opera et impensis Arnaldi guillelmi Brocarii calcographi artificiosissimi: anno christiane salutis 1521, die 12 mensis Octobris.— Fol. Apud. Romero de Terreros.*

²⁷ “*Opera omnia*”, Basileae. Joannis Heruagium 1563. *Apud*. Romero de Terreros, p. 8.

terrible condición [aunque] en materia de ser Cristiano no le ganaba ni San Pedro (...) y no era su intento sino experimentar si era cierta o no la astrología, y lo que por ella se juzgaba no se había de creer infalible” (José Benítez de la Cruz).

La colección de Pérez de Soto al parecer tenía un valor enorme según la noticia de ella que ha llegado a nosotros. Romero señala que “a juzgar por el inventario que de ella se hizo y que se conserva en el AGN, era indudablemente la más rica de un particular en México, y tal vez no inferior a las de los principales conventos” (p. 17). Tenía, dice el historiador remitiéndose al inventario de incautación, “1502 cuerpos de libros de a folio y a medio, cuarto y octavo, de diferentes autores en latín y en romance, en que entran algunos cuadernos, aforrados en pergamino, que van contados por cuerpos” (p. 17). Señala algo curioso en cuanto a la disposición y almacenamiento de los libros: “en lugar de conservar los volúmenes en anaqueles, los guardaba su dueño en arcones y baúles” y, además, en “una caja de vara y cuarto de largo, aforrada en vaqueta de pelo [...] y una petaca de dos tercias de largo y una de alto”, provisión ésta que puede indicar que el coleccionista quería sustraer de las miradas indiscretas algunas obras especialmente “peligrosas”, pero quizá también como método para preservarlas y protegerlas de los temibles insectos, pues supongo que como otras con semejantes fines en su época, eran construidas con madera de cedro rojo, la cual resulta muy amarga para el “paladar” de esos incansables devoradores.

Al reseñar el contenido de la colección, Romero expresa con admiración que “abarcaba tan copiosa librería todas las facultades y ciencias, con notable excepción de la jurisprudencia, y figuraban en ella obras hoy rarísimas o desconocidas, cuyo solo título hace estremecerse de emoción a los bibliófilos” (p.18).

Una breve reseña de la colección del protobibliófilo novohispano, ofrece títulos como:

- *Deleitar aprovechando*, de Tirso de Molina.
- *Proverbios* de Séneca y Santillana.
- *Guzmán de Alfarache* y la *Ortografía Castellana*, de Mateo Alemán.
- *La Galatea* y el *Viaje al Parnaso*, de Cervantes.
- *La Vida del buscón*, de Quevedo.
- *Las Coplas* de Jorge Manrique.

- *El Discreto*, de Lorenzo Gracián [en realidad, obra de Baltasar, que la publicó a nombre de su hermano, en Huesca, Juan Nogues, 1646].²⁸
- *La Diana*, de Jorge de Montemayor. [*Los siete libros de la Diana*. Valencia-Milán, ca. 1559].
- *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. [Publicada íntegramente en Madrid, 1590; antes, en tres partes sucesivas: 1569, 1578 y 1589].
- La Estafeta del Dios Momo*, de [Alonso Jerónimo de] Salas Barbadillo. [1627].
- *El Arcipreste de Talavera*. [*El Corvacho o Reprobación del amor mundano*, 1438, por Alfonso Martínez de Toledo, 1398-1470].

Todas las obras de Góngora.

- *El Conde Lucanor*, [*Libro del Conde Lucanor* (1335), del Infante Don Juan Manuel [Primero, Juan Manuel de Borgoña y Saboya y después, de Villena y Borgoña-Saboya, 1282-1348].
- *El Arauco domado* [1596], de Pedro de Oña [1570-1643].
- *Las Coplas*, de Juan de Mena [1411-1456]²⁹
- Y libros de caballerías como:
 - *El Caballero Palmerino*.³⁰
 - *Palmerín de Inglaterra*.³¹
 - *El Caballero Platir*.³²
 - *Amadís de Gaula*.³³
 - *Lisbarte de Grecia*.³⁴
 - *Belianís de Grecia*.³⁵
 - *Florisel de Niquea*.³⁶

Sin embargo, además de esta surtida representación de narrativa caballeresca, en el proceso se menciona un ejemplar de una obra especialmente rara, por no decir única: *Filidón de Ideria*. Esta pieza, de la que sólo contamos apenas con el título sin indicios de autor, no aparece en la monumental *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, de Daniel Eisenberg y Ma. Carmen Marín Pina,³⁷ ni aún en la sección que dedican a los “Libros de caballería perdidos”. Este valioso estudio comprende alrededor de 1344 títulos de caballerías publicados en España desde 1496 a 1623. Puede tratarse entonces que no sea una novela original castellana (quizá portuguesa, como el *Palmerín de Inglaterra*)³⁸, o un error en la transcripción del título (revisé posibles coincidencias por proximidad pero no hallé ninguna que me

²⁸ Lo que señalo entre corchetes son añadidos míos. A.G.A.

²⁹ Con este título genérico se publicaron, ya entrado el siglo XVI, varias composiciones, todas en el metro de coplas castellanas, de distintos libros de Juan de Mena (*La coronación del marqués de Santillana*, *Laberinto de la Fortuna o Las trezientas*, y *Coplas contra los siete pecados mortales*), hasta que las editó y reunió con tal denominación *El Brocense* (Francisco Sánchez de las Brozas) en su cuidadosa edición de Salamanca, 1582. Teniendo en cuenta que Menéndez Pelayo señala no conocer edición de dicha obra en el siglo XVII, es muy probablemente ésta la que perteneciera al novohispano.

³⁰ ¿Palmerín de Oliva? Francisco Vázquez, Salamanca, Juan de Porras, 1511. Cito a partir de la fecha de sus primeras ediciones conocidas.

³¹ Francisco de Moraes (Toledo, 1547-1548).

³² ¿s.a.? Valladolid, Nicolás Thierry, 1532.

³³ *Los cuatro libros del virtuoso caballero...* Zaragoza, Jorge Coci, 1508.

³⁴ Debe ser [Lisuarte de Grecia]. Feliciano de Silva, 7mo. Libro del *Amadís*, 1514. Sevilla, Juan Díaz y Jacobo Cromberger, 1526.

³⁵ Jerónimo Fernández, Sevilla, 1545.

³⁶ Feliciano de Silva. 6to. Libro del *Amadís*. Valladolid, Nicolás Thierry, 1532.

³⁷ Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. 516 pp.

³⁸ Aunque publicada en Toledo, como ya quedó asentado, su autor fue el portugués Francisco de Moraes.

convenciera), o, definitivamente, tenemos en esta relación inquisitorial novohispana un libro desconocido para los especialistas.

El tema merece atención para un estudio posterior.³⁹ “Tampoco faltaba —agrega Romero— *La Divina Comedia* de Dante⁴⁰ ni *Os Luciadas* de Camoens” (p. 18).

Abundaban los libros sobre arquitectura, en consonancia con la profesión del coleccionista, como:

— *Arquitectura* de Vitrubio.⁴¹

— *Medidas del Romano*, de Sagredo⁴² (“la biblia de los arquitectos del Renacimiento español”, acota Romero).

— *Carpintería de lo blanco*, de Diego López de Arenas.⁴³

— *Diez libros de Arquitectura* de León Baptista⁴⁴ Alberti.

— *Tratado de ensayar plata y oro*, de Jerónimo Bécerra.

— *Tabla de reducciones de monedas*, de Felipe de Echagoyen (avercindado en México).

³⁹ Tampoco lo considera Irving A. Leonard en su clásico *Romances of Chivalery in the Spanish Indies with some registros of Shipments of Books to the Spanish Colonies*. University of California Publications in Philology. Berkeley, California, University of California Press, 1933.

⁴⁰ Con los comentarios de Cristóbal Landino y Alejandro Vellutello. Venecia, Marchiosessa, 1564. (Inventario). Nota de R. de T.

⁴¹ “*M. Vitruvius Pollion De Architectura, dividido en diez libros, traducidos del Latín en Castellano por Miguel de Vreca Architecto, y sacado en su perfection por Iuan Gracian impresor vezino de Alcala. Dirigido a la S. C. R. M. [Sacra Católica Real Majestad, Nota de AGA] del Rey Don Phelippe Segundo deste nombre, nuestro Señor. (Escudo Real) Con Privilegio. Impreso en Alcala de Henares por Ijuan Gracias. Año M.D.LXXXII. Fol. // “Es la primera y por varias circunstancias la más interesante traducción española, aunque no la más correcta, de la obra del célebre arquitecto romano, y va adornada de 136 grabados toscos e imperfectos, pero útiles hasta para conocer el estado del arte de grabar en aquella época. El vocabulario final explica muchas palabras griegas o romanas o no usadas ya en castellano. (Catalina García)”. Nota de R. de T.*

⁴² *Medidas // del Romano oVi- // truuiu nuevamente im- // presas e añadidas mu- // chas piecas o figuras // muy necesarias a los // oficiales que quieren // seguir las formacio- // nes d’las Basas Co- // lunas Capiteles y // otras piecas de los // hedificios antiguos. // Año 1549. (Al fin): Fue impressa la presente obra en la // imperial ciudad de Toledo: en casa de Juan de // Ayala. Acabose en el mes de Diziembre // Año de 1549.* Nota de R. de T.

⁴³ “*Breve compendio // de la Car- // pintería // de lo blanco, // y tratado de Alarifes, // con la conclusion // de la Regla de Nicolas Tartaglia, // y otras cosas tocantes a la leometria, // y pvntas del compas. // Dedicado al Glorioso Patriarcha // San Ioseph // por Diego Lopez de Arenas // ...*

... *Maestro // del dicho Oficio, y Alcalde Alarife en el, natural de la Villa // de Marchena, y vezino de la Ciudad de Sevilla. // (Viñeta de la huida a Egipto). // Con Privilegio. // Impreso en Sevilla por Luis Estupiñán, en la calle de las Palmas. // Año de 1633. // 4to.* Muchos dibujos intercalados en el texto, y retrato del autor, por Arteaga, hermano de Sebastián de Arteaga, célebre pintor de la época colonial en México. // “Libro enteramente práctico, escrito con un tecnicismo y vocabulario sui generis, que hace difícil su inteligencia. Es uno de los más elocuentes testimonios de la larga dominación de los procedimientos de la construcción Mudéjar en nuestro suelo.” (Menéndez Pelayo).” Nota de R. de T.

⁴⁴ *Los diez libros de arquitectura de León Baptista Alberti, traducidos del latín en romance: dirigidos al muy ilustre Señor Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su Consejo de Hacienda. Año 1582.* (Menéndez Pelayo). Nota de R. de T.

⁴⁵ *Libro // de enfrena- // mientos de la gineta // Por Eugenio Mancanas, ensayador // de la casa de la Moneda de To- // ledo por su Magestad. (Retrato del autor y grabado en madera). En Toledo // Por Francisco de Guzmán. Año de M. D. LXX (Al fin): Fue impresso este libro de En- // frenamiento de cauallos de la Gineta, // en Toledo, en casa de Francisco de Guzmán, 1570. // 4to.* Intercalados en el texto tiene 23 grabados en madera, todos los cuales están firmados por el grabador, cuya cifra parece convenir al autor de la obra. // El texto comprende tres partes: la 1ª, que trata “... del prouecho que se sigue del bien enfrenar ...” la 2ª “... de la manera y orden de herrar Italiano...”, y la 3ª “... de las diferencias de frenos, para remedio de dificultades de las bocas de los cauallos...” Nota de R. de T.

También obras sobre la cinegética y la esgrima, como:

- *Grandezas de la Espada*, de Luis Pacheco.⁴⁵
- *Enfrenamientos*, de Manzanos.
- *Reglas de Caballería*, de Flórez de Benavides.⁴⁶
- *Libro de la Gineta y Brida*, del novohispano Juan Suárez de Peralta.⁴⁷

Y una abundante y curiosísima miscelánea, como:

- *Epítome*, de la de León Pinelo, y sus *Confirmaciones Reales*.
- *Antiguas minas de España*, de Carrillo.
- *Tratado del Chocolate*, de Juan de Barrios.
- *Nobleza de España*, de Moreno de Vargas.

Especialmente notable en esta colección eran los impresos tempranos mexicanos:

- *Escala Espiritual para llegar al Cielo*, de San Juan Clímaco, “quizá la edición mexicana de 1537”, reputada por los bibliógrafos como el primer impreso en estas tierras, inhallable, a tal punto que casi forma parte de la “leyenda urbana”, pero que en esta relación confirma su real existencia.⁴⁸
- *Túmulo Imperial de la gran Ciudad de México*, de Cervantes de Salazar.
- *Repertorio de los tiempos*, de Enrico Martínez.
- *Sucesos de Filipinas*, de Morga.
- *Problemas y secretos de los indios*, de Cárdenas.
- *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena.
- *Tratado breve de Medicina*, de fray Agustín Farfán.
- *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México*, de Diego Cisneros.
- *Exequias funerales de Felipe II*, de Rivera Flórez.
- *Obediencia a Felipe IV*, de Arias de Villalobos.
- *Triunfos de nuestra Santa Fe*, del P. Pérez de Rivas.
- *Crónicas*, de Dávila Padilla, Grijalba, Torquemada y Remesal.

Por si fuera poco, el maestro de obras de Catedral tenía en su colección las obras de Copérnico y Euclides, “una serie de sonetos

⁴⁶ *Reglas de la Cavallería de la Brida, y para conocer la complexión y naturaleza de los caballos y doctrinarlos. Impreso en la muy noble, y muy leal y antigua Ciudad de Baeca, en casa de Juan...*

... *Baptista de Montoya. Año de MDLXVIII. // 4to.* “Con láminas que representan varias formas de bocados.” Nota de R. de T., p. 20. Sin duda, el aristocrático historiador disfrutó mentalmente con estas obras en especial, pues por su educación “a la antigua” incluía el hipismo, con su espigada silueta y sus maneras de cortesía tradicional que tan deliciosamente memoró Clementina Díaz de Ovando en una útil evocación. *Vid.* Clementina Díaz y de Ovando, “Sobre algunos textos de Manuel Romero de Terreros”.

⁴⁷ *Tractado de Cavallería de la Gineta y Brida: en la cual se contienen muchos primores, así de las señales de los caballos, como en las condiciones colores y talles: y cómo se ha de hazer un hombre de a caballo de ambas sillas, y las posturas que ha de tener, y maneras para enfrenar, y los frenos que en cada silla son menester, para que un caballo ande bien enfrenado; y otros avisos muy principales y primos, tocantes y urgentes a este exercicio. Sevilla, en casa de Fernando Díaz. 1580. - 4to.* Nota de R. de T.

⁴⁸ En algún momento, una amiga librera me informó saber de un ejemplar de esta obra, guardado celosamente en la bóveda de un banco mexicano. Invité a mi querido y llorado amigo el erudito Salvador Díaz Cíntora para conocer juntos este posible hallazgo y nos encontramos en el mexicanísimo “Sanborn’s de los Azulejos”, donde la amiga citada llevó el impreso y un códice presuntamente nahua, los que examinamos cuidadosa y reverencialmente, pero en cuanto a la presunta *Escala* resultó que su tipografía correspondía a las cajas del siglo XVIII... “Nuestro gozo en un pozo”, le dije melancólicamente al amigo Salvador... “Sigue sin encontrarse la ‘mítica’ *Escala espiritual*”.

intitulada *Enigme joyeuse pour les bons esprits*, y hasta libros en holandés y alemán” (Romero, p. 21).

Romero añade que “las obras de astrología eran legión, y naturalmente las que con mayor empeño se confiscaron. En cambio, todas ‘las estampas, trazas de arquitectura, mapas y papeles que a esto miran’ quedaron en poder de doña Leonor de Montoya” (p. 21), esposa del desdichado bibliófilo.

Además, se registraron varios manuscritos, como:

- “Un cuaderno intitulado tratado de los rayos de la vista y de la luz y de los vidrios transparentes con que vemos”, de Marco Antonio de Dominies (traducción del latín).
- “Poema trágico y heroico de la entrada del enemigo en la mar del Sur, rota de D. Ro. de Mendoza y fuerza de Acapulco, por el Alférez Ambrosio Gómez de la Cerca”.

Aún habría que agregar a la biblioteca de Pérez de Soto, las dos piezas más que llegaron por el conducto del mismo virrey, duque de Albuquerque, “como tan celoso” de ayudar al Santo Oficio, por intermedio de su Secretario Pedro de la Cadena, “un libro de Cornelio Tácito y la estampa de una nao”, encontradas en la recámara que ocupaba el reo en el Palacio, como maestro mayor de las obras que dirigía tanto en la Catedral como en las Casas Reales, lo cual fue correspondido con “las más cumplidas gracias al Duque” (p. 25).

Todavía en una inspección posterior en el curso de la causa encontraron —e incautaron— más libros en su casa, cuando le quitaron al recluso las llaves que llevaba “y con ellas abrieron una caja y un escritorio de donde extrajeron más libros” (Romero, p. 22). Así que la redada fue fructífera. Sería una tarea interesante y útil indagar su paradero, y saber si aún contamos en México con algunas piezas de esta riquísima colección de nuestro primer bibliófilo. De hecho, la reciente exposición sobre el caso de Pérez de Soto en la Biblioteca Nacional de México mencionada al principio de estas páginas, estuvo animada por este propósito.

La pérdida de Pérez de Soto le llegó por donde, de haber sido ciertas y efectivas sus facultades, se habría guardado del peligro. Al parecer fue bastante popular por sus habilidades quirománticas: entre sus consultantes se encontraban gentes del pueblo llano, algunos

colegas y hasta sacerdotes y monjas. Quizá el buen maestro de obras lo hacía como parte de sus “habilidades sociales” que le permitían relacionarse con diversas personas, pero lo cierto es que a la postre, su fama de “lector de las manos” despertó las alarmas del argos inquisitorial y fueron por él, en unos tiempos donde el “debido proceso” y el *habeas corpus* formaban parte todavía de la más febril imaginación. Lo encarcelaron y aislaron como era usanza de la época, sin hacerle conocer quién era su acusador ni el delito por el cual se le encerraba.

Por el expediente también nos enteramos que en esa época los presos debían pagar de su peculio los gastos de la obligada estancia en la cárcel. Y para colmo, murió misteriosamente en su celda, asesinado quizá por su compañero de terrores, para arrebatarle un crucifijo de plata con el cual posiblemente lo degolló. A la viuda se le enviaron sus ropas, después de lavarlas, y sin decirle nada del trágico fin del marido, aunque ella así lo entendió, desmayándose al enterarse. Triste fin para un hombre amante de los libros en la Nueva España que quizá un tanto candorosamente se puso a jugar con el fuego en materia tan espinosa como las prácticas de magia.

Vivía nuestro arquitecto en la esquina de las calles del Relox (hoy Seminario) y de Santa Teresa (actualmente, República de Guatemala), donde mucho después estaría ubicada la memorable Librería de Robredo, a quien Romero de Terreros dedica su estudio y quien imprime el folleto, a pocos pasos de lo que en la actualidad es la Librería Porrúa, y sobre los restos de una esquina del antiguo Templo Mayor, que cuando Romero escribe su artículo estaba en proceso de excavaciones dirigidas por Manuel Gamio desde 1913. Este sitio está marcado especialmente para ser casa de amantes de los libros.⁴⁹

Otra curiosidad del proceso: como el preso echaba mucho de menos sus libros, agobiado por una espera interminable que sólo respondía sus peticiones con un silencio absoluto y sin conocer aún la razón de su aprehensión, a través de un ayudante de las cárceles llamado Celenque, envió mensaje a su esposa Leonor de Montoya de que le mandase por su conducto el *Arte Real*, de Jerónimo de Ceballos (Toledo, 1623)⁵⁰ para distraer sus ocios. Los libros lo llevaron a la cárcel y aún allí los echaba de menos. Lector impenitente y relapso fue nuestro supliciado colega del siglo xvii.

Hoy existen varias calles en la Ciudad de México que llevan el nombre del desdichado arquitecto bibliófilo y hasta puede verse en el conocido canal electrónico YouTube un “corrido” dedicado a su

⁴⁹ Héctor de Mauleón, en artículo reciente, ha denominado el lugar como “La esquina maldita”, *El Universal*, 14 de abril de 2014.

⁵⁰ *Arte Real para el buen gobierno de los Reyes y Príncipes, y de sus vasallos. En el que se refieren las obligaciones de cada uno con los principales documentos para el buen gobierno, con una tabla de las materias, reducidas a trescientos aforismos de latín y romance dirigida a la Católica Magestad del Rey, don Felipe III N. S. Monarca y Emperador de las Españas, no reconociente superior en lo temporal. Lege (E. de a) et Rege. Por el Licenciado Geronimo de Zevallos Regidor de la Imperial Ciudad de Toledo, en el banco y asiento de los caualleros, y único Patron del Monasterio de los Descalzos Franciscos de la dicha ciudad. Año M.DC.XXIII. En Toledo. A costa de su autor. (Al fin): Con Privilegio. En Toledo, en casa de Diego Rodríguez, Impresor del Rey nuestro señor. Año de M.DC.XXIII.-4to. Nota de R. de T., p. 27.*

memoria, con música e instrumentos de la época, realizado en 2011 por Américo Larralde, donde uno de sus versos dice macabramente “lo estiraron en el potro / para ver si así leía...”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo *La actividad del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España (1571-1700)*, México, INAH, 1981.
- Alberro, Solange, *Inquisición y sociedad en México 1571-1780*. México, FCE, 1988.
- Boils M., Guillermo, “Entre los libros y el andamio: Melchor Pérez de Soto, arquitecto novohispano”, *Cuadernos de arquitectura virreinal*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, N.º. 12, 1993, pp.59 y ss.
- Clementina Díaz y de Ovando, “Sobre algunos textos de Manuel Romero de Terreros”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM. Vol. X, N.º 38, A. 1969. pp. 21-44.
- Eisenberg, Daniel y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Frías León, Martha Alicia, *El libro y las bibliotecas coloniales mexicanas*, México, UNAM, 1977.
- González Acosta, Alejandro, “Los jesuitas de la Nueva España: mecenas involuntarios de la Biblioteca Nacional”, en *La Biblioteca Nacional: triunfo de la República*, México, UNAM, 2006, pp. 97- 109.
- E. Greenleaf, Richard, *La Inquisición en la Nueva España, Siglo XVII*. México, FCE, 1981.
- Ibarra González, Ana Carolina, “El desarrollo de la imprenta”, en *Historia de la literatura mexicana* (Coordinación general: Beatriz Garza Cuarón). *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM/Siglo XXI Ediciones, 2002. Coordinadora del volumen: Raquel Chang Rodríguez.
- Jiménez Rueda, Julio, *Documentos para la historia de la cultura en México*, México, AGN, 1947.
- Leonard, Irving G., *La época barroca en el México colonial*, Trad de Agustín Escurdia, México, FCE, 1996.
- Romero de Terreros, Manuel, (Marqués de San Francisco) *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, México, Librería de Pedro Robredo, 1920.
- Toribio Medina, José, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, México, Fuente Cultural, 1952.
- Millares Carlo, Agustín, *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*, México, FCE, 1971.
- O ‘Gorman, Edmundo, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, *Boletín del Archivo General de la Nación*. 10 (4): 661-1006, 1939.

ENRICO MARTÍNEZ Y JUAN RUIZ DE ALARCÓN DOS “CONOCIDOS” EN LA CIUDAD DE MÉXICO DEL SIGLO XVI

RAÚL OMAR GÓMEZ GONZÁLEZ

La Ciudad de México fue fundada en la parte más baja del valle de México, en medio de un gran lago. Después de la conquista, Hernán Cortés decidió construir en el mismo lugar la nueva ciudad española. Los recién llegados pobladores, rodeados de agua, permanecieron siempre alerta en época de lluvias. Antes de ellos, “los *tecuhtlis* indígenas habían construido un enorme dique de piedra desde Atzacualco hasta Ixtapalapa, ideado y dirigido por el rey Nezahualcóyotl, que detenía el lago de Texcoco”.¹ Funcionó bastante bien el *albarradón* los primeros años pero en 1555 las fuertes lluvias hicieron crecer la laguna inundando la ciudad. Las autoridades buscaron una solución que fuera definitiva. Don Francisco Gudiel, vecino de la ciudad y viejo conquistador, propuso desahogar el Valle de México desviando el río de Cuautitlán. Éste entroncaba al norte en la laguna y había que dirigirlo al río de *Tepexe*, al oriente, para conducir el agua al mar. La labor era magna y, naturalmente, la empresa no se llevó a cabo.

Tiempo después, en 1579, la ciudad volvió a inundarse y sucedió lo mismo. El virrey, don Martín Enríquez, no aprobó un proyecto, ahora, del arquitecto Claudio de Arciniega para desviar el dicho río por Huehuetoca y Nochistengo; aunque no parecía haber otra solución. Mientras, la ciudad se mantenía alerta.

Después de la inundación, entre 1580 y 1581, la familia Ruiz de Alarcón y Mendoza arribó a México desde el mineral de Taxco, en el último año de gobierno del virrey. Pedro Ruiz de Alarcón y doña Leonor de Mendoza llegaron con sus cuatro hijos: Juan (el mayor), Pedro, Hernando, y Gaspar. La familia se instaló en la ciudad después de que las minas del padre de doña Leonor, abuelo de nuestro dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, dejaran de producir.

¹ Francisco de la Maza, *Enrico Martínez. Cosmógrafo e impresor de Nueva España*, UNAM, 1991, p. 101. El autor dedica un apartado a la historia del desagüe del valle de México en el libro: pp. 99-147. Los datos en este artículo respecto a dicha industria están tomados de esta fuente.

Juan contaba para entonces con ocho o nueve años según la fecha de nacimiento consignada en su fe de bautismo.²

Para esos años la ciudad era bulliciosa y no importaba, la mayor parte del tiempo, preocuparse por las posibilidades de inundación. La vida se iba dando y el agua sólo estaba ahí estancada. La ciudad funcionaba a su propio ritmo: en las casas, los colegios, los conventos, las iglesias, y arrabales. Había, como en otras ciudades españolas

celebraciones por la recepción de reliquias de santos; las fiestas del día de San Hipólito; las lujosas entradas de nuevos virreyes [...]; los paseos en la Alameda, a caballo o en coche; [...]; los juegos de naipes, no sólo entre hombres, sino hasta con mujeres en casa de ellas; recepciones y festejos en el palacio virreinal; certámenes poéticos y mascaradas; meriendas de espeso chocolate en compañía de amigos; [y] chismes sobre el último pleito entre el arzobispo y el virrey.³

Juan Ruiz de Alarcón creció y estudió en esta ciudad, quizás, según Willard King, en el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo.⁴ La orden había llegado a Nueva España el año en que el dramaturgo nació, 1572, y para entonces había reformado la educación en la colonia. “Todos los historiadores sociales señalan su profunda influencia sobre las costumbres, la moral, y las actitudes de los habitantes de la Ciudad de México. Hacía 1595 estaban ya firmemente establecidos y, desde el punto de vista de otras órdenes y de algunos seculares, eran repugnantemente prósperos”.⁵ Además,

a diferencia de las órdenes mendicantes, que desde la conquista habían desempeñado su ministerio sobre todo entre los indios de la parte central de la Nueva España, los jesuitas se dedicaron a empresas misioneras entre los indios chichimecas del norte, desde Zacatecas y San Luis Potosí hasta Nuevo México, y también, con especial intensidad, a la educación de la juventud criolla de clase alta.⁶

Estos educadores y expedicionarios, tal vez, dieron a Juan Ruiz de Alarcón estudios preparatorianos; para asistir después a la Real y Pontificia Universidad entre 1596 y 1600.⁷

² Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón*, México, CONACULTA, p. 8. “Dice así el documento: En treinta de diciembre de mil y quinientos setenta y dos 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. Cura semanero Alonso de Torquemada.”

³ King, Willard F, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, Trad. de Antonio Alatorre, México, COLMEX, 1989, p. 67.

⁴ *Ibid.*, pp. 61-62: “Mariano Cuevas [*Historia de la Iglesia en México*, 1922] afirma perentoriamente, sin decir cómo lo sabe, que la familia Alarcón vivía en el barrio de Tomatlán, muy cerca del Colegio de San Pedro y San Pablo, cuyo gran protector era Alonso de Villaseca —protector también de los Alarcón desde 1572—, y dice que Juan debe haberse educado en esa escuela preparatoria fundada por los jesuitas en 1573, y la mejor y más prestigiosa de la Nueva España, antes de matricularse en la Universidad. En el archivo de San Pedro y San Pablo no consta la asistencia de ningún Alarcón, pero no parece haber razón para dudar que Juan, después de aprender ciertos rudimentos de latín en alguna escuela de gramática, fue puesto en las hábiles manos de los jesuitas, cuyos estudios eran rigurosos y, afortunadamente, no suponían desembolso para los alumnos externos”. Los corchetes son míos.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ Peña, *op. cit.*, pp. 16-17: “De acuerdo con la investigación de Rangel [“Los estudios universitarios de d. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza” en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 1913], el escritor cursó materias de cánones entre junio de 1596 y abril de 1600, y tomó diez lecciones preparatorias para obtener el grado de bachiller en cánones en la Universidad de México.” Los corchetes son míos.

Un poco antes, dos años atrás, nuestro otro hombre: Enrico Martínez recibía, en 1598, nombramiento oficial de traductor en lenguas flamenca y alemana del Santo Oficio.⁸ Francisco de la Maza, su biógrafo, dice que nació en Hamburgo entre 1550 y 1560 y, después de llegar a la península, viajó a Nueva España, en 1589, con título de cosmógrafo real.⁹ A inicios de siglo, el cosmógrafo acompañó a la expedición de Juan de Oñate, a las costas del Puerto de Navidad y el Cabo Mendocino entre 1600 y 1603, a los “19 [y] 42 grados de latitud Norte”.¹⁰ El mismo año, Juan Ruiz de Alarcón, se embarcó a España para presentar examen de bachiller en Salamanca.

Las obligaciones que tenía Enrico Martínez como cosmógrafo real eran “aparte de averiguar los eclipses y movimientos de los astros, tomar las longitudes y latitudes de las tierras, ciudades, pueblos, ríos y montañas de las vastas posesiones del rey de España”.¹¹ Durante la expedición, elaboró “treinta y dos mapas, que se encuentran en el Archivo de Indias de Sevilla, de la costa y puertos descubiertos por Sebastián Vizcaíno, en cada uno de los cuales se contiene su escala y una descripción breve de los puertos, tierras cercanas, ríos, habitantes, etc., y un mapa de Nuevo México, en cuyo dorso se lee: “Rasguño de las provincias de la Nueva México, hecho por Enrico Martínez, cosmógrafo”.¹²

Además, nos dice Francisco de la Maza, eran obligaciones del cosmógrafo real “dar cátedra de matemáticas en la siguiente forma: el primer año “leería” la *Esfera* de Juan de Sacrobosco, libro de astronomía muy en boga en aquellos tiempos y enseñaría las cuatro reglas de aritmética, raíz cuadrada y cúbica y “algunas reglas de quebrados”; en seguida “leería” las *Teóricas* de Purbaquio y las *Tablas* del rey don Alfonso. En el segundo año se estudiarían los seis primeros libros de Euclides y luego “arcos, senos rectos, tangentes y secantes y los triángulos esferales de Juan de Monterregio” y el *Almagesto* de Tolomeo. En el tercer año tocaba *Cosmografía* y *Navegación*, uso del astrolabio y del “radio globo” y de algunos otros instrumentos”.¹³

⁸ Francisco de la Maza, en la página 24 de su biografía, dice: “Como he dicho antes, fue Enrico Martínez intérprete del Santo Oficio de la Inquisición, cargo que obtuvo de manera oficial y definitiva, en el año de 1599”. Sin embargo, en la Guía General del AGN en línea [<http://www.agn.gob.mx/guiageneral>] se encuentra el siguiente documento: “Nombramiento a favor de Enrico Martínez como intérprete de las lenguas flamenca y alemana, México” con fecha de 1598 y clasificación: AGN/Instituciones coloniales/Inquisición/Volumen 217/Expediente 17/1598. A reserva de revisar el documento físico y verificar que se hayan equivocado fechándolo, usaré la fecha que aparece en la ficha del archivo como cierta. Ya que fechado un año después, existe...

...también en el AGN un documento que dice “Recibos de pago a favor de Enrico Martínez, cosmógrafo, impresor e intérprete del Santo Oficio en las lenguas flamenca y alemana”, ficha: AGN/Instituciones coloniales/Inquisición/Expediente 36/ 1599-1600. La fecha del primer recibo es de 1599. Eso quiere decir que Enrico Martínez debía tener ya nombramiento oficial para poder recibir pagos y lo obtuvo, probablemente, el año anterior como lo marca el primer documento.

Parece que el trabajo para la Inquisición duró hasta 1619, cuando ya se dedicaba de lleno a la obra del desagüe. En el AGN hay un proceso que lo nombra: “Proceso criminal contra Enrique Has, Alemán por proposiciones heréticas. (En este proceso figura Enrico Martínez como intérprete). Veracruz.”

Clasificación: AGN/Instituciones coloniales/Inquisición/Volumen 306/Expediente 9/1619. Casi veinte años antes participó en otro: “Dos procesos contra Juan del Campo, natural de Hamburgo, uno por luterano y otro por haberse fugado de las cárceles secretas; intérprete Enrico Martínez. México.” Clasificación: AGN/Instituciones coloniales/Inquisición/Volumen 167/Expediente 4/1598.

⁹ De la Maza, *op. cit.*, pp. 18-20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, pp. 21-22.

Antes del viaje al Cabo Mendocino, Enrico Martínez abrió una nueva imprenta en la Ciudad de México, en 1599. Parte de la maquinaria la recibió de manos del Santo Oficio; no sabemos si comprada o como pago por sus servicios de intérprete. La Inquisición la había requisado a un impresor holandés llamado Adriano Cornelio César por hereje luterano, “en el mes de octubre del año de 1598”.¹⁴ En su proceso aparece el nombre de Enrico Martínez como intérprete.

Con esta nueva imprenta contó la Ciudad de México con cuatro, que fueron: la de la familia Ocharte, una de las más antiguas, que desde el año de 1597 dirigió Melchor de Ocharte, nieto del fundador: la de Pedro Ballí, impresor del Santo Oficio de la Inquisición, que había comenzado desde el año de 1574 y la de Diego López Dávalos, que inauguró sus publicaciones en 1601, en el colegio de Santiago Tlatelolco, con las viejas prensas de Antonio de Espinosa.¹⁵

El intérprete y ahora, también, impresor alemán, en 1602 comenzó a sacar de su taller unas fojas llamadas *tesis*, “de maestros, licenciados y doctores de la Real y Pontificia Universidad de México, que eran lo que hoy llamaríamos anuncios o invitaciones a exámenes. Eran una sola hoja impresa por un lado, en las cuales se hacía alarde tipográfico, llenándolas de escudos, capitulares, viñetas, cenefas, y muy variadas formas de letras. Con ellas se lucía más que el estudiante el impresor, por lo que se procuraba hacerlas lo más elegantes posibles”.¹⁶ Enrico Martínez, también comenzó a imprimir para la Inquisición el mismo año: una *Constitución* dictada por el papa Clemente VIII contra aquellos que se hacían pasar por sacerdotes sin haberse ordenado,¹⁷ salió de sus prensas.

Con la facilidad de impresión, por tenerla a la mano, en 1604 sacó un texto suyo llamado *Discurso sobre la Magna Conjunción de los Planetas Júpiter y Saturno acaecida en 24 de Diciembre de 1603 en el 9 grados de Sagitario por Henrico Martínez*.¹⁸ Ese año, por coincidencia, quizá, la ciudad se volvió a inundar. “El nuevo gobernante, el marqués de Montesclaros, “bolvió” a tratar de hazer desague perpetuo y general

¹⁴ *Ibid.*, p. 13. Sobre este hombre agrega De la Maza: “Se le siguió un largo y minucioso proceso por hereje luterano y salió condenado, previa confesión de flagrante heterodoxia y después de sincero arrepentimiento, a varios años de prisión y devotas penitencias en el convento franciscano de Santiago de Tlatelolco.” El documento se encuentra en el AGN: “Dos procesos contra Adrián Cornelius por luterano; intérprete, Enrico Martínez. México”. Clasificación: Instituciones coloniales/Inquisición/Volumen 166 Expediente 2/ 1598-1601.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁷ El título completo es: *Constitución de Nuestro Santissimo Señor Clemente, por la Divina Providencia papa octavo, contra aquellos que no habiendo sido promovidos al orden sacro del Sacerdocio tomándose ellos temerariamente la autoridad de sacerdotes se atreven y presumen usurpar el celebrar la misa y administrar a los fieles el sacramento de la penitencia. Por mandado del Sancto Officio de la Inquisición desta nueva Hespaña y sus Provincias. Impreso en México en casa de Henrico Martinez. 1602.* Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 43.

Además de esta *Constitución* que consigna De la Maza, parece que Enrico Martínez pudo sacar de su imprenta otro documento el año siguiente, según un archivo del AGN: “Impreso emitido por la congregación General Romana, condenando que sea lícito confesarse y absolver por carta. El impreso fue emitido en 1602 y publicado en México en 1603, en la imprenta de Enrico Martínez” Clasificación: AGN/Instituciones coloniales/Inquisición/Caja 4550/Expediente 004/1603. Hay otro, también en el AGN, de un documento, diferente a la *Constitución*, de 1602: “Edicto que enviaron de la Congregación General de la Santa Romana y Universal Inquisición, siendo papa Clemente VIII, el año de 1602, conteniendo una censura contra las confesiones estando ausente el penitente. Reimpreso en la imprenta de Enrico Martínez, en México. México” Clasificación: AGN/Instituciones coloniales/Edictos de Inquisición/Volumen II/Fojas 152/1603.

¹⁸ De la Maza, *op. cit.*, p. 48. En su apartado “Enrico Martínez. Impresor” da cuenta de las obras que imprimió por año hasta 1611.

“y pidió” se presentasen proyectos para ello”.¹⁹ Pero el fiscal, don Antonio Espinoza de la Plaza, se opuso nuevamente a la realización de la obra. Dos años después, en 1602, Enrico Martínez, imprime su *Reportorio de los Tiempos y Historia Natural desta Nueva España*; libro de cinco tratados con uno sobre temas de astrología en Nueva España. Y en 1607 vuelve a llover.

Ésta vez fue tan fuerte que obligó a toda la gente a andar en canoas por las calles de la ciudad. Debido a ello el virrey, don Luis de Velasco, “se apresuró “a volver a despertar la práctica del desagüe general y convocó a los oidores, superiores de conventos y arquitectos de la ciudad para que se examinaran los viejos proyectos y los nuevos que se presentasen”.²⁰

El cosmógrafo alemán, Enrico Martínez, presentó el suyo: “sencillo, barato, y adecuado. Consistía en que las aguas del lago de México se vaciarían, por medio de una zanja, en las del lago de San Cristóbal o Xaltocan; las de éste en las del lago de Zumpango y las de éste, por medio de un tajo en Nochistengo, en el río Tula, que las llevará, por fin, al mar, en el Golfo de México”.²¹ El intérprete e impresor alemán recibió aprobación en 1607²² y terminó su proyecto en once meses.

Desde entonces, dejó de imprimir textos suyos para encargarse enteramente de las obras del desagüe; quedaron sin terminar algunos que menciona en el *Reportorio*. Un *Tratado de agricultura* y un *Tratado de fisonomía*, muy interesante, del cual dice que

estudia la causa natural de las varias inclinaciones humanas y enséñase como se podrá, por medio de la fisonomía de los rostros y de los actos que cualquier niño hace en ciertos tiempos de sus edad, rastrear algo de su complexión y natural inclinación para conforme a ello elegirle ejercicio en que se ocupe.²³

En 1608 la gran obra del desagüe estuvo lista y Juan Ruiz de Alarcón pudo conocerla cuando regresaba de España en la misma flota que condujo al virrey fray García Guerra. Antes de entrar a la ciudad su comitiva torció el camino a Huehuetoca para visitar la que era considerada nueva maravilla del mundo. “Después de estudiar en Salamanca y ejercer la abogacía en Sevilla”²⁴ llegó, el bachiller, a la Ciudad de México para licenciarse en febrero de 1609, en la Real y Pontificia Universidad.²⁵ Con la presencia de notables personajes de

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁰ De la Maza, en las páginas 103-104, agrega: “Entre estos últimos estuvieron los de Francisco Pérez, que proponía el desagüe a media legua de Chalco, echando las aguas en unos “sumideros” por Tepopula: Alonso Pérez Rebelto volvió a presentar su desagüe con algunas modificaciones; Damián de Ávila lo quiso hacer “junto a San Pedro”, al comienzo de la calzada de Zumpango, por la cañada de Tequisquiac, con 19,630 varas de longitud y 80 de profundidad (?); Francisco Gutiérrez Naranjo y su hermano Sebastián Luna opinaron que debería hacerse al oriente del lago de Zumpango y Juan de Peralta propuso un plan tan parecido al de Alonso Pérez Rebelto, que parecía una copia”.

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² “Fue aprobado el proyecto de Enrico Martínez el día 23 de octubre de 1607”. De la Maza, *op. cit.*, p. 108.

²³ *Ibid.*, pp. 92-93

²⁴ King, *op. cit.*, p.70.

²⁵ *Ibid.*, p. 78.

la sociedad novohispana como el nuevo virrey y Alonso de Villanueva Alarcón, rector de la misma.

Ese mismo año, Enrico Martínez, solicitó una *Petición* [...] *para que se le revise y se le de licencia por un libro que escribió llamado “Lunario y Regimiento de Salud” para estancias y pueblos donde no hay médico.* El último libro de su autoría, parece. Francisco de la Maza incluye un pequeño apartado, “Enrico Martínez médico”, en la biografía del impresor. Trata ahí sólo lo que en el *Reportorio* viene sobre el tema pero no menciona nada de éste interesante texto que nos muestra otra faceta del, también, cosmógrafo alemán. La *Petición* se encuentra en el Archivo General de la Nación (AGN) y digitalizada en la Guía General. La transcribo completa aquí para darla a conocer.

Primero escribe, Enrico Martínez, al padre fray Andrés Ximénez:

12 de diciembre 1609

Véalo El padre maestro fray Andrés Ximénez

[Rúbrica]

Enrico Martinez; digo que io he compuesto un libro intitulado lunario i regimiento de salud que sirve desde principio del año de mil seiscientos y diez, hasta fin del año de mil seiscientos y doze; el cual libro es muy útil i provechoso especialmente para estancias i pueblos de indios donde carecen de médicos.

A *Vuestra Excelencia* pido i supplico sea servido de mandar a ver i examinar i no aviendo en el cosa que lo prohiva, concederme licencia para imprimirlo i en ello recibiré bien.

Y luego, el padre fray Andrés responde:

Por comission i mandato del *Excelentísimo Señor* Marques de Salinas, Virrey desta Nueva España, he visto el lunario i regimiento de salud que sirve desde el principio del año de mil seiscientos i diez, asta el fin del año de mil seiscientos y doce, compuesto por Henrico Martínez, cosmógrafo de su magestad y interprete del *Santo* officio de la Inquisición; en estos recivos no *señor* heallado cosa que contradiga a nuestra *Santa* fe católica ni a la buena doctrina que los hombres doctos enseñan así teología, partes, como en medicina; antes es obra de mucha utilidad para la república, pues importa no menos que a la salud de los que quisieran aprovecharse del libro dicho; y así mandó

muy bien, el autor, la licencia que pide. Fecha en este convento de Su [...] fervor de Chimalguacan, Chalco. A 15 de diciembre de 1609 años. Fray Andrés Ximénez M.²⁶

Enrico Martínez se nos muestra, por los trabajos que desempeñaba, como un hombre de múltiples saberes. Entendía de lengua, matemáticas, astronomía, astrología, geografía, cartografía y, ahora sabemos, medicina. Una preventiva seguramente; muy ligada al estudio de la disposición de la salud según los astros, como vemos. Pero no por ello podía considerarse un conocimiento menor; el uso de matemáticas y un poco de anatomía eran indispensables para llegar a una correcta interpretación. En la Real y Pontificia Universidad, se enseñaban algunas de estas materias con sumo rigor y cuidado.

Por otro lado, Alarcón, después de licenciarse en 1609, comenzó a trabajar para el corregidor de la ciudad como “asesor legal”. El nombramiento lo recibió entre 1611 y 1612.²⁷ Cuando Fray García Guerra celebraba en la ciudad su recibimiento con corridas de toros cada viernes, por todo un año. Aunque comenzaran mal; porque

la corrida del segundo viernes fue interrumpida por un terremoto que echó abajo la tribuna y varias casas, matando a algunos. Y no fueron estos los únicos desastres naturales: en verano hubo un aterrador eclipse total de sol a mediodía, y en agosto más de cuarenta temblores en el espacio de treinta horas, y el día de Navidad el cielo del alle de México se puso negro rojizo a causa de una lluvia de cenizas a la que siguió un diluvio de agua”.²⁸

El cual, no pasó a más, por fortuna.

Juan Ruiz de Alarcón, trató, durante los años en que estuvo en la Ciudad de México, de obtener una cátedra en la Universidad, entre 1609 y 1613.²⁹ Éste último año, resignado, regresó a España en busca de nueva suerte. El 21 de mayo partió rumbo a Veracruz y llegó a “la villa de Madrid hacia 1614, siete años antes del fallecimiento de Felipe III”³⁰ En la península, con trabajos, encontró lugar en la escena del teatro madrileño, señoreada por Lope de Vega; pero algunas de sus comedias se representaron en los corrales y gustaron a los asistentes.

La crítica alarconiana ha visto a una de ellas: *La cueva de Salamanca*³¹ como una de las primeras obras en la producción dramática del autor.

²⁶ El documento está formado por dos únicos folios, totalmente legibles. En uno viene la petición de Enrico y en otro la respuesta de Fray Andrés Ximénez. Su ficha en el Archivo es: AGN, Instituciones coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 3897, Expediente 008, 1609, Dos folios. [Las cursivas en el texto son de letras faltantes en abreviaturas]. Agrego, también, la liga de la Guía General para revisarlo en línea: <http://www.agn.gob.mx/guiageneral/>

²⁷ King, *op. cit.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ Peña, *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ Incluida en la *Primera parte de las Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, impresa en Madrid, por Juan González, en 1628

La trama gira en torno a una leyenda en la ciudad española; que cuenta que el demonio, en una cueva, enseñaba las artes mágicas a siete discípulos a la vez. El dramaturgo, seguramente escuchó la historia en su época de estudiante; la reelabora y cambia al personaje principal. En lugar del diablo coloca a un hombre en la cueva que enseña la mágica ciencia. Su nombre es Enrico.

Antes de partir a España en 1613, como dijimos, Juan Ruiz de Alarcón, quizá pudo haber conocido al intérprete, cosmógrafo e impresor alemán Enrico Martínez. En dos ocasiones estuvo cerca de él. La primera en 1608 cuando regresaba de Salamanca en la flota del virrey y la otra en 1609 cuando Martínez imprimió la *tesis* de su hermano, en el taller. Si venía en la misma nave que el virrey, tal vez, acompañó a su comitiva a ver la obra del desagüe. Me parece difícil que Enrico Martínez no estuviera ahí, como maestro mayor de obras que era, sabiendo que el nuevo virrey llegaba a conocer la llamada maravilla de Nueva España. Allí pudo conocer Alarcón a Enrico, si iba con el virrey.

Si no, un año después, en su taller, cuando acompañaba a su hermano Pedro a imprimir su *tesis*. Aunque también hay una posibilidad más; que Pedro fuera a la imprenta porque Juan Ruiz de Alarcón ya había conocido a Martínez en el desagüe. Pero esta última posibilidad es más difícil de establecer. Pedro Ruiz de Alarcón vivía en la ciudad y conocía, seguramente, la imprenta de Enrico desde siempre; sabía de la calidad de su trabajo y ello lo pudo haber llevado a imprimir su *tesis* ahí. Es más plausible decir esto último que lo anterior. Sin embargo, las probabilidades están. Más la decisión de Alarcón de nombrar a su personaje Enrico.

Algunos autores como Willard King y Millares Carlo han señalado la posibilidad de que ese sabio fuera un desdoblamiento literario del intérprete y cosmógrafo real Enrico Martínez.³² Sabemos que el autor del *Reportorio* sabía de astrología, matemáticas y cosmografía, como el Enrico de la cueva que aprendió con Merlín en Italia. Tal vez, Alarcón, cuando visitó la Ciudad de México, ya traía trozos o ideas de la comedia en la mente que rellena con la personalidad del ingeniero del desagüe. ¡Qué más parecido a un mago que un hombre que tiene en sus saberes además de lo dicho: lengua, medicina e ingeniería!

Y que se dedica a luchar contra la laguna, que rodea a la ciudad, para lograr desahogarla con ánimos casi mágicos. Uno de los detractores de Enrico Martínez, ya casi al final de su vida dirá: “pretende edificar en arena, pintar en el aire y coger los vientos

³² Millares Carlo, en Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, FCE, 1996, pp. 439-440: “Nuestro autor debió de tener ocasión de conocer a Martínez, que residía en la capital de México, donde se le tenía generalmente por francés, aunque era en realidad alemán, desde 1589—antes de su primer viaje a España—y de tratarle más tarde, pues de las prensas del célebre autor del desagüe, que tanto impresionó la mente de Alarcón, salió en 1609 la tesis doctoral de su hermano don Pedro”.

con las manos [aunque] el desacierto del origen de este desagüe es notorio y conocido”.³³ Porque la obra falló, lamentablemente, después de unos años. El tajo en Nochistengo fue cerrándose poco a poco, por algunas desatenciones que no se remediaron a tiempo; impidiendo al final que el agua siguiera corriendo.

Enrico Martínez, viejo y cansado, murió en 1632³⁴ “en un aposento oscuro [de Cuautitlán], con una enfermedad afectada (es decir, ficticia), según se cuenta, rodeado de libros de Matemáticas, Spheras, Globos, Astrolabios y Ballestinas”.³⁵ Como un mago; o un hombre de ciencia, diríamos ahora. Su contemporáneo, en España, no vivió mucho más tiempo que él después de su muerte. En 1639, Juan Ruiz de Alarcón, un 4 de agosto, murió en la calle de las Urosas, de la villa de Madrid como respetable miembro, relator, del Consejo de Indias.³⁶

Mientras, de regreso en la ciudad, la obra del desagüe siguió en espera. Porque fue hasta dos siglos y medio después que, en 1900, “la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas la dio por terminada, bajo la dirección del ingeniero don Francisco Garay.”³⁷

³³ De la Maza, *op. cit.*, p. 142. El detractor es fray Andrés de San Miguel.

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 142.

³⁶ Peña, *op. cit.*, p. 50.

³⁷ De la Maza, *op. cit.*, p. 136.

BIBLIOGRAFÍA

- King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, Trad. de Antonio Alatorre, México, COLMEX, 1989.
- Maza, Francisco de la, *Enrico Martínez. Cosmógrafo e impresor de Nueva España*, México, UNAM, 1991.
- Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón*, México, CONACULTA, 1995.
- Petición de Enrico Martínez, AGN, Instituciones coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 3897, Expediente 008, 1609.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas*, Ed. De Agustín Millares Carlo, México, FCE, 1996.