

DETRÁS DE LA MÁSCARA DEL SILENCIO: DIMENSIÓN CRIOLLA EN LA OBRA DE
JUAN RUIZ DE ALARCÓN

By

Gladys Robalino

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

August, 2008

Nashville, Tennessee

Approved:

Edward H. Friedman

Carlos Jáuregui

René Prieto

Edward Wright-Ríos

Copyright @ 2008 by Gladys Robalino

All Rights Reserved

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my academic advisor Prof. Edward H. Friedman for his extraordinary commitment to his work and his passion for teaching. I would also like to thank all the members in my committee for their time and insightful ideas, all the faculty and staff of the Spanish and Portuguese Department for all their patience and help, and finally, to my mother, for her unconditional love and support.

INDICE

	Página
INDICE _____	iv
INTRODUCCIÓN _____	1
Capítulos	
I. <i>EL SEMEJANTE A SÍ MISMO: ALEGATO SOBRE EL LUGAR DEL ESPAÑOL AMERICANO EN LA GENEALOGÍA HISPANA</i> _____	33
Reconocimiento de la autoridad y afiliación del criollo con el imperio ____	37
Participación del criollo en la construcción del imperio y reivindicación social _____	46
Apología y queja _____	53
El criollo, narrador de América _____	60
Autorización e inserción al canon: Intertextualidad con <i>El curioso impertinente</i> de Cervantes _____	67
II. <i>LA CULPA BUSCA LA PENA Y EL AGRAVIO LA VENGANZA: APOLOGIA AL ESPAÑOL EN AMERICA</i> _____	77
La intertextualidad como estrategia de exaltación _____	80
La alienación al indiano _____	89
Recaracterización teatral del indiano _____	96
Honor ¿Virtud o fama? _____	105
El precio de la reintegración social _____	115
III. <i>LA VERDAD SOSPECHOSA: VITUPERIO A LA CORTE</i> _____	119
García: el falso indiano _____	134
Las mentiras de García _____	142
La sociedad cortesana y García representados como antípodas del ideal español _____	153
IV. <i>LA CUEVA DE SALAMANCA: ATAQUE AL ORDEN DOGMATICO</i> _____	158
La vulnerabilidad del poder _____	166
Relativización de los discursos del poder _____	173
Desmitificación de la magia _____	183
La desmitificación puesta en escena _____	188
CONCLUSIONES _____	197

OBRAS CITADAS	203
NOTAS	21203

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581?-1639) fue el primer autor novohispano que escribiera para los escenarios peninsulares. Su vida y su obra ha atraído mucha atención justamente por su relación con el Nuevo y el Viejo Mundo. Hijo de españoles, nacido, criado y educado en América, Ruiz de Alarcón pertenecía a la elite criolla novohispana. Dividió su vida entre ambos continentes. A los veinte años pasó a España para continuar sus estudios en la Universidad de Salamanca y después de una estadía de ocho años regresó a su tierra natal donde trabajó como abogado e intentó sin éxito alcanzar una cátedra en la Universidad de México. En 1613 Ruiz de Alarcón regresó a España con la intención de pedir un puesto en el gobierno de las colonias. Mientras esperaba ese puesto decidió empezar a escribir dramas para ayudarse económicamente. La obtención del anhelado puesto en el Consejo de Indias de Madrid in 1626 significó que dejara de escribir—aunque le permitió publicar dos volúmenes de sus obras (1628 y 1636)—y que nunca regresara a Nueva España.

El término ‘criollo’ surgió entre los descendientes de españoles en las colonias para diferenciarse de los nativos americanos y de los españoles recién llegados. Implicaba una asociación étnica con España y una relación física—de apropiación y dominio—con la tierra conquistada. En la península, por el contrario, a todos los venidos del Nuevo Mundo (Las Indias occidentales) se les denominaba ‘indianos’ sin distinciones. El apelativo ‘indiano’ surgió en la península a partir del casual encuentro de Cristobal Colón con lo que él pensó que eran las Indias Orientales. Los reyes de España, Fernando e Isabela, nunca sospecharon el alcance que tendría

su decisión de financiar la aventura marítima de Colón en 1492. En plena carrera con Portugal en búsqueda de un paso que facilitara el comercio con las Indias orientales, Colón convencería a los Reyes Católicos de la probabilidad de llegar a ellas navegando hacia el oeste sobre el Mar Océano. Su viaje fue un fracaso feliz para él, pues si bien no llegó realmente al Asia, convirtió a España en el imperio más grande del mundo. Los nuevos territorios fueron reclamados por los Reyes Católicos y cedidos por el Papa Alejandro VI a través el Tratado de Tordesillas a España y Portugal en 1494. Pero la legalización de la posesión de estas tierras, de hecho fuertemente controversial en la península,¹ no podía efectivizarse sino era gracias a la migración de españoles al Nuevo Mundo y su colonización de esos territorios. Esta colonización, necesaria para la *translatio imperii*, es decir, para el traslado de las instituciones y formas culturales, lingüísticas, religiosas y políticas hispanas, requerían de un contendiente humano para establecerlas, reforzarlas y propagarlas. Los primeros en proveer este componente fueron los navegantes, exploradores y conquistadores e incluso evangelizadores que animados por la abundancia que prometían las Indias en tesoros metálicos y ‘almas’ para Cristo emprendieron el viaje hacia lo desconocido.

El proceso de conquista se llevó a cabo en relativamente poco tiempo, en parte gracias a la superioridad bélica de los españoles, en parte también a las creencias de los indígenas que en un principio vieron en ellos la personificación de dioses cuya venida había sido augurada por sus ancestros. No fue, en todo caso, un proceso fácil puesto que superada la primera sorpresa de los indígenas, éstos se defendieron con gran tenacidad además de que superaban grandemente en número en los soldados españoles. Adicionalmente, la geografía y, sobre todo, la falta de familiaridad con ella por parte de los españoles los ponía muchas veces en grandes dificultades. Este enfrentamiento con un mundo y una gente que no sabían siquiera que existían, con unas

culturas y lenguas completamente diferentes a las suyas llevó a que recurrieran a su interpretación por diferentes vías que conectaran el mundo encontrado con el mundo para ellos conocido. Hernán Cortés de hecho verbaliza las conquistas de ciudades nativas en relación de continuidad con las guerras de reconquista describiendo las primeras como una continuación del proyecto expansionista imperial de las últimas. Incluso se puede ver esto en la utilización de nomenclatura árabe para describir la otredad de América desconocida en relación con ese otro contrario conocido; así, se utiliza la palabra ‘mezquita,’ por ejemplo, para referirse a los templos indígenas. Esta descripción no sólo es fundamental para establecer una relación de continuidad histórica entre las guerras de reconquista y las guerras de conquista en América, sino que ayuda a crear un lugar comparable con el de los caballeros nobles en el proyecto de expansión imperial. Por esto, la auto-representación tanto en las cartas de relación de Cortés como en la crónica de Bernal Díaz del Castillo tiende a hacer énfasis en el enaltecimiento de su resistencia, valor y capacidad bélica en relación con el poderoso enemigo con el que tienen que enfrentarse: tanto la agreste geografía como el salvaje indígena. En ambos casos, no son sólo representantes de la fe católica, sino que al serlo, se vuelven soldados de Dios en contra de los paganos con lo cual su ética se vuelve incuestionable.

No obstante la visión tan elevada que los soldados de la conquista hacen de ellos mismos, desde un principio, la presencia española en América provocó serios cuestionamientos morales que iniciaron innumerables debates en la península. No sólo se discutía el problema que representaba la apropiación del territorio americano por parte del imperio español y la dominación de sus habitantes, sino también los medios que se estaban utilizando para llevar a cabo y mantener ese dominio puesto que los argumentos que habían permitido defender la causa justa de esta dominación, es decir principalmente la propagación de la fe católica, se

cuestionaban ante las denuncias que Bartolomé de Las Casas hacía sobre los robos, ultrajes y destrucciones que los encomenderos estaban llevando a cabo en las colonias. Para Las Casas, el objetivo de expansión religiosa del imperio se encuentra desde un principio amenazado por la codicia de los españoles. Las Casas describe a Colón como un predestinado divino, elegido para salvar las almas de los indígenas en el Nuevo Mundo, mientras que los hombres que viajaban con él, con su codicia e insurrección, amenazaban el éxito del proyecto evangelizador. Para cuando escribe al rey su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Las Casas insistirá el peligro en que se encuentra el objetivo evangelizador a causa de la codicia de los colonizadores.

Para la segunda mitad del siglo XVI, después del escándalo que inició Las Casas, la imagen de los españoles en América estaba muy desacreditada en la península y en el resto de Europa. Lo cierto es que, efectivamente, la codicia por las riquezas o, por lo menos, las posibilidades de mejoría económica, y no la causa evangelizadora movieron a varios españoles a trasladarse a América, y que riqueza y América se volvieron prácticamente sinónimos. Imágenes como la del regreso de Colón a España llevando consigo oro, plantas y animales exóticos e indígenas, y las narraciones que iban trayendo los viajeros que regresaban a su tierra propagaban una visión mítica sobre América, lo cual hizo que muchos se aventuraran a las penurias y peligros del viaje trasatlántico por la promesas de riqueza que ofrecía el Nuevo Mundo. Si ya desde la época de Colón se había insinuado que quienes viajaron con él no eran sino gente de baja ralea y poca moral,² después de las denuncias de Las Casas, la idea de que quienes iban a las Indias no sólo eran codiciosos, sino de dudosos orígenes y de aún más dudosa condición moral se propagó fácilmente.

La reacción de los españoles que habían ido a América no se hizo esperar. Era verdad que incluso muchas de las figuras más importantes de la conquista fueron hombres de orígenes muy

humildes que iban tras el enriquecimiento material y anhelaban alcanzar un reconocimiento por parte de la Corona que se tradujera en un título nobiliario o ‘mercedes,’³ en su defensa, el imperio no hubiera podido expandirse hacia América sino hubiera sido por ellos porque gracias a ellos se transfirieron y mantuvieron tanto la lengua como una serie de tradiciones sociales, culturales y religiosas hispanas, más importante aún, su entrada abrió el camino para la evangelización de los pueblos indígenas. Los colonizadores intentaron refutar la imagen que se tenía y se propagaba de ellos en España. Un buen ejemplo es la obra de Bernal Díaz del Castillo, *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*. En ella, como conquistador y encomendero, protesta contra la imagen que Las Casas presenta de ellos.

Díaz del Castillo empieza a escribir en 1551 un año después de que se reuniera en Valladolid a Las Casas y Sepúlveda para debatir sobre las justificaciones de la guerra perpetrada en contra de los indígenas.⁴ Díaz del Castillo se enfrenta directamente a la denuncia de Las Casas sobre las “grandes crueldades” (293) que estaban cometiendo los conquistadores justificándolas en el barbarismo de los indígenas. Es una cuestión de supervivencia, dice Díaz del Castillo, que de no haber tomado esas medidas sus vidas habrían estado en “harto peligro” (294). Por un lado, resalta la tendencia belicosa y traicionera de los indígenas. En su narración sobre la matanza en Cholula, por ejemplo, Díaz del Castillo dice que Cortés y sus hombres habían entrado en paz a la ciudad pero fueron traicionados por los pobladores. Incluso afirma que Cortés se sirvió de estas inclinaciones para enfrentar a los indígenas entre ellos mismos. Por otro lado, acusa a los indígenas de idolatría, sacrificio de seres humanos, sodomía y canibalismo, acciones reprochables desde el punto de vista ético cristiano que merecían ser castigadas. Sus descripciones de los indígenas contrastan con la exaltación que hace del esfuerzo guerrero de él y sus compañeros. La América de Díaz del Castillo es un campo de batalla en el que se describen

hasta el cansancio los sufrimientos, heridas, enfermedades, dolores, hambre y, en general, tremendas penurias que tuvieron que pasar los conquistadores. Su descripción los enaltece a través de sus muestras de sacrificio, valentía, fuerza y sagacidad bélica. Díaz del Castillo no desconoce que tenían interés en el oro y otras cosas “que nosotros estimamos en algo” (7), pero asegura que la hazaña hecha por ellos nadie más habría tenido el atrevimiento de llevarla a cabo.

Estas contrapuestas representaciones de los viajeros al Nuevo Mundo se fueron intensificando en cada lado del océano. En 1611, cuando se publica por primera vez el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias el vocablo ‘indiano’ se define de la siguiente manera: “el que ha ido a las Indias, que de ordinario estos vuelven ricos” (734). La acepción de Covarrubias refleja la relación sinecdóquica que existía en el imaginario peninsular entre los viajeros y el Nuevo Mundo ya que a los primeros se lo define tanto por el viaje a esas tierras como por la apropiación de los tesoros que existían en ellas. No sólo se ve a América como sinónimo de riquezas sino que aquellos que habían estado allá eran tenidos por ricos sea o no esto cierto. Quienes regresaban a España eran envidiados por su dinero y despreciados por sus pretensiones de ascenso social. Aunque los niveles medios y bajos de la población veían en ellos el espejo de su propia posibilidad de progreso y movilidad social, y los nobles empobrecidos aceptaban hacer alianzas con ellos, sólo en el caso de Colón y Cortés fueron sus logros en las tierras conquistadas reconocidos como merecedores de títulos de nobiliarios. Las aspiraciones del resto de participantes en la conquista y de sus hijos sólo se obtuvieron por compra de títulos o arreglos matrimoniales. Esta movilidad social, el enriquecimiento y, aún peor, los anhelos de autodeterminación de los españoles en América eran interpretados como una amenaza para el rígido sistema jerárquico peninsular por cuanto habían “alcanzado un rápido ascenso económico debido a su inscripción en una economía mercantil, y poco o nada deber a heredades ni a linajes”

(von der Walde 153)—aunque sí los anhelaran. La distancia de América facilitaba el surgimiento de nuevas clases sociales y el afianzamiento de nuevos sistemas económicos basados en ocupaciones que en la península tendían a verse con menosprecio. La valoración negativa del español americano responde, por lo tanto, al carácter antiburgués de una ideología hegemónica la cual se hace evidente en comentarios reaccionarios que aparecen en la época, de entre los cuales la mejor muestra de las expresiones más agresivas contra América y los españoles que viajaban allá es la descripción que Suárez de Figueroa hace en *El pasajero*:

Las Indias, para mí, no sé qué tienen de malo, que hasta su nombre aborrezco. Todo cuanto viene de allá es muy diferente, y aun opuesto, y a decir, de lo que en España poseemos y gozamos. Pues los hombres (queden siempre reservados los buenos) ¡qué redundantes, qué abundosos de palabras, qué estrechos de ánimo, qué inciertos de crédito y fe; cuán rendidos al interés, al ahorro! [...] Todos [los indios] . . . ignoran, todos yerran, todos son inexpertos; fundando la verdadera sabiduría y las más finas agudezas sólo en estar siempre en la malicia, en el engaño y doblez . . . ¡Notables sabandijas crían los límites antárticos y occidentales! (147-48).

En definitiva, en España ‘indiano’ connotaba riqueza, codicia, trasgresión del orden y ruptura con las tradiciones, por ello abarca indistintamente a todo español quien tuviera una relación con las Indias:

. . . los peninsulares que, habiendo estado en América, han retornado a España[,] . . . los criollos mientras residen en la Península . . . y, asimismo, los peninsulares que permanecen en América . . . y aun los criollos que allí habitan en tanto que se hable de ellos desde la Metrópoli. (Ripodas x)

A pesar de tratarse de un gentilicio, se aplicaba por igual a quienes habían nacido en esas tierras como a quienes simplemente habían viajado allá. Incluso no se restringe a los españoles, es decir, al blanco europeo, sino que se utiliza también para referirse a algunos mestizos.⁵

La mejor fuente de información sobre el concepto de los españoles de las colonias en el imaginario peninsular se encuentra en el retrato que se pinta de ellos en la literatura y el teatro. A partir de esta imagen se puede apreciar la serie de características negativas con las que se asocia al indiano, de entre las cuales las más notables son su cuestionable enriquecimiento y aspiraciones nobiliarias. El indiano es exactamente lo opuesto del ideal del caballero español, una suerte de antihéroe a quien, lo resume Daisy Ripodas, se lo reconoce “[p]or su tésitura provinciana, por sus riquezas, por sus mentiras, por su credulidad, por su mala traza, indumentaria fuera de moda, [y] por su torpeza en el actuar” (xi). Es decir, se había creado en el imaginario español un arquetipo del indiano que hacía evidente el rechazo que producían las transformaciones sociales y económicas que este individuo representaba.

De entre todas las caracterizaciones que incluía el término indiano, el principal significado que tenía para el peninsular era el de rico, muestra de esto es que incluso Covarrubias lo describiera de tal manera en su diccionario. En el teatro aurisecular, es fácil verificar esta relación semántica. Un buen ejemplo de esto, es aquel que señala Alfonso Urriaga en las obras de Lope de Vega en donde “[l]os indianos que nos presenta tienen una característica común: el ser ricos” (59). Ser indiano posee esta carga semántica puesto que cuando aquellos se presentan en las obras son tomados como adinerados aún cuando no fueran y, quienes querían “ser tenidos por ricos se fing[ían] indianos” (Rípodas xv). En *El desprecio agradecido* de Lope de Vega, se dice que el afán de lucro tenía tan enceguecidos a los viajeros que ni siquiera consideraban los peligros a los que se enfrentaban en el océano:

quando parten à las Indias
los nauegantes modernos,
que codiciosos del oro
no ven los peligros ciertos (III: 456-59)

Esta imagen es atenuada por otros autores que justifican el deseo de enriquecimiento en la precaria situación económica que sufrían algunos. Así, en la novela corta “Los primos amantes” de Juan Pérez de Montalbán, un personaje viaja a las Indias después de haber enviudado de una “muger gastadora” que le deja en el “estremo de necessidad” (104). También en *La española inglesa* de Miguel de Cervantes, el padre de Isabela le relata a Ricaredo que la enorme pérdida financiera que había sufrido le obligó a tomar la decisión de salir de España: “Tras esta general desgracia,. . . acudió la necesidad a fatigarme tanto que, no pudiéndola resistir, mi mujer y yo . . . determinamos irnos a las Indias, común refugio de los pobres generosos” (I: 110). Y en *El celoso extremeño*, Cervantes retoma la idea de las Indias como ‘refugio’ al que recurre el personaje Carrizales cuando ha perdido todo su dinero: “Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España” (II: 5). Efectivamente, la difícil situación que se estaba viviendo en España en ese momento resultaba en que viera la emigración como única salida. Dicha situación parecía ser más evidente en Sevilla, donde se aglomeraban muchos españoles con la esperanza de poder partirse de ahí a las Indias o, por lo menos, sacar provecho de los viajeros en tránsito. No obstante, la aparente idealización de América que atrae a tantos a pretender refugiarse en ella, a la que alude el narrador, está seguida de una carga de desengaño pues si bien efectivamente la historia cuenta que Carrizales regresa a España rico, también puntualiza que el sueño de enriquecimiento en las Indias no se convierte en realidad para todos sino más bien “engaño común de muchos y remedio particular de pocos” (II: 5).

Otro aspecto que resalta en el comentario del narrador de *El celoso extremeño* es la propensión a que en las Indias se acojan personajes marginales pues dice que además de ser

‘refugio y amparo’ para aquellos que han caído en una desgracia económica, es “. . . iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman ciertos los peritos en el arte, [y] añagaza general de mujeres libres” (II: 5). En este sentido, la novela de Cervantes continúa lo que las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir ya habían insinuado sobre la condición moral de los que viajaban a América desde la época de Colón y lo que varios autores contemporáneos afirmaban—algo bastante sorprendente si se piensa que Cervantes mismo intentó varias veces, sin suerte, sacar un permiso para pasar a las Indias. Pero, de entre los géneros literarios, el picaresco es donde más trasluce esta impresión precisamente por la frecuencia con que los pícaros, tras cometer alguna fechoría y encontrarse huyendo de la justicia, se plantean la posibilidad de ir a las Indias como su posible refugio y continuación de su trayecto picaresco. Por ejemplo, en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, el pícaro considera ir a las Indias después de robarle “una razonable pella” a su ama (II: 683).

A esta representación de América como fin común de la escoria y los desechos de la sociedad se sumaba la tendencia a creer que en las Indias se vivía bajo normas morales mucho más relajadas que aquellas de la península. Marcos Morínigo, por ejemplo, hace referencia a cómo se creía en la península que “en las Indias habían perdido su eficacia los rígidos frenos morales y sociales que en la vigilada organización peninsular impedía a los hombres mal inclinados entregarse a sus pasiones y a sus vicios” (157). Mas, ¿cómo no pensar de ese modo cuando muchas de las crónicas tempranas sugerían que el mismo demonio se encontraba dominando estas tierras? No es raro, entonces, que en el *Guzmán de Alfarache* se diga en tono moralizante que los que salen de Sevilla para las Indias van dejando sus conciencias antes de partir: “en Sevilla, de los que se embarcan para pasar la mar, que los más dellos, como si fuera de tanto peso y balume que se hubiera de hundir el navío con ellas [las conciencias], así las dejan en

sus casas o a sus huéspedes, que las guarden hasta la vuelta” (I: 286-87). Estos comentarios sugieren que no sólo se veía a América como imán de lo corrupto sino también como foco infeccioso de vicios que rápidamente se esparcían entre cuantos se instalaban allá, provocando una inevitable degeneración moral. Esto, aunado a los fuertes y virulentos ataques de contemporáneos como Quevedo o Suárez Figueroa, creaba un ambiente propicio para que los viajeros a América, a su regreso, sean objeto de crítica y rechazo.

En la literatura se parodian frecuentemente sus costumbres, lenguaje y forma de vestir que, por exageradas, desentonaban con aquellas de la península, y en particular con las de la Corte. El primer factor con el que se reconocía al indiano era su apariencia exterior. En varias obras teatrales, las acotaciones del autor simplemente señalan que el actor debe entrar ‘de indiano’ lo que revela que con aquello quedaba entendido que debía vestirse con un estilo particular que era muy familiar para éste y el auditorio. Deduciendo de lo que presentan algunas obras, este atuendo debería consistir de ropas ostentosas y un tanto exageradas así como de joyas llamativas. Por ejemplo, en *El amante agradecido* de Lope de Vega, Guzmán, para hacerse pasar por indiano, se viste, según indica una acotación de la tercera jornada, “con cuello muy grande y una cadena;” en *Servir a señor discreto*, también de Lope de Vega, se indica que don Silvestre entra “con unas plumas y cadena de oro” (102v); y de igual manera, en *La entretenida* de Miguel de Cervantes, se señala que Cardenio fingiéndose indiano entra “con una gran cadena de oro, o que le parezca” (190v). Su vestuario es ridiculizado para satirizar las aspiraciones caballerescas de esta nueva casta de españoles. A más de las joyas, otros elementos externos accesorios que parecen asociarse con el indiano son las plumas, como ya se nota en la cita de *Servir a señor discreto* y en el atavío que el personaje femenino, Inés, de *La villana de Getafe* de Lope de Vega usa para hacerse pasar por indiano:

De dos postas ya se apean
en la puerta del zaguán
un caballero galán,
en cuyo rostro se emplean
las galas famosamente,
...
muchu pluma, brava espuela,
dorada cadena y banda,
bota y calceta con randa,
lindos forros, todo es tela; (III: 317-28)

Refiriéndose a la caracterización del indiano en el teatro menor, pero igualmente aplicable a la comedia áurea, Daisy Ripodas dice que el atuendo del indiano “fluctúa entre la bizarría y la ridiculez” (xii), lo cuál se acentúa aún más con el acompañamiento de toda una corte de personas, animales y objetos originarios de América, tal como se aprecia en *La entretenida* en la descripción que el criado de don Félix hace de las cosas que el verdadero indiano, don Juan, ha mandado desde Sevilla:

Dos acémilas, señor,
con reposteros, plumajes,
un papagayo, una mona
y otras cosas semejantes
llegan de Sevilla ahora. (III: 1034-37)

Pero no era sólo el traje o el conjunto estético lo que se satirizaba en el escenario, lo más ridiculizado sobre el indiano eran sus aspiraciones nobiliarias. El fenómeno de compra de títulos no era muy bien visto por una sociedad acostumbrada a rígidas divisiones sociales y es motivo de burla. Sus aspiraciones sociales se ven como un arribismo que arremete contra las normas establecidas y se insinúa, como en *La sabia Flora malsabidilla* de Alonso Salas Barbadillo, que cualquiera, incluso un mozuelo, puede ir a las Indias y regresar noble:

Caminaba a las Indias cierto mozuelo, que allá se atrevió a decir que era hidalgo, y se salió con probarlo, cosa que a los más sucede; porque juntándose a concejo los que son de una propia patria, juran los unos por los otros, y se despachan ellos mismos las ejecutorias . . . (300)

Junto con sus aspiraciones nobiliarias, y quizás como muestra de que el indiano era todo lo contrario del desprendimiento y generosidad que caracterizaba al típico caballero español, se calificaba comúnmente al indiano de avaro y miserable. Aunque no todos los indianos hayan sido tacaños, en varias obras literarias se insiste en este aspecto, por ejemplo, cuando Gerarda habla con Bela en *La Dorotea* de Lope de Vega:

Gerarda: El cielo te dé la vida que tus liberales manos merecen. No sé qué se dicen de los indianos, o tú eres excepción de la generalidad con que se habla en ellos, o por algún miserable quedaron con mal nombre. . . (64)

E incluso fuera de la literatura de ficción, Fray Benito de Peñalosa, en *Libro de las cinco excelencias del español* comenta: “Los indianos cuando vuelven a España, por más riquezas que traigan, son tan atentados y parcos, temen no perderse otra vez en tal golfo y obligarse a muchos peligros y trabajos de tantos mares y tierras” (citado en Herrero García 319). Esto podría tener algo de justificación en que la dificultad que implicaba explotar las riquezas en América y el viaje en sí resultarían en que quienes vivieron esas dificultades fueran muy poco ávidos a ser liberales con sus nuevas ganancias o que, por lo menos, fueran bastante cautelosos con sus gastos, sobre todo en la Corte donde cualquier caudal rápidamente podía dilapidarse en el juego y otros vicios.

Como parte del intento del indiano de subir socialmente, se le achacaba una forzada afectación en el lenguaje. Lope lo llama “gran jugador del vocablo” (III: 235) en *La dama boba* y hace referencia a la fama de parlanchines y mentirosos en *Los guanches de Tenerife*: “que los que del mundo nueuo / bueluen a España, nos quentâ / mil embelecocos como estos” (I: 614-16). Por ende el indiano, dice Mary Gaylord, no sirve sólo como referente de riqueza en tesoros materiales sino también en historias, “like Sinbad the sailor in the Arabian Nights, the *indiano* returned from his quests with a treasure of stories of strange people and places, and of marvelous

events” (230). Las historias de los indianos despertaban la imaginación de los peninsulares quienes asociaron la narrativa de lo extraordinario con los viajeros que venían de América, y si por un lado hallaban a estas historias entretenidas, por otro, no dejaban de dudar cuánto había de exageración. Cabe anotar que el interés y, particularmente los mitos, que surgieron sobre las riquezas de América eran fruto justamente de las historias que contaban los viajeros al regresar a la península.

Resulta representativo del sentimiento general en la península hacia los indianos el trayecto que se le obliga a recorrer en las obras literarias. El viaje a las Indias tiene con frecuencia la esperada mejora económica, pero a su regreso a la península tiene que enfrentar diferentes obstáculos para reintegrarse a la sociedad. Metafóricamente, esta reintegración es representada con el intento de contraer matrimonio. En algunos casos, se convierte en una contienda entre el amor y el interés en la que el indiano sólo puede ganar por su capacidad económica. Esto es muy evidente tanto en *La Dorotea* de Lope como en *El celoso extremeño* de Cervantes donde el indiano es un viejo enriquecido que al regresar a la península se enamora de una jovencita hermosa y pretende comprar su amor con su dinero. En *La Dorotea*, la joven escogerá a don Bela ante la presión de su madre y la vieja Gerarda quienes le hacen ver que él le puede ofrecer una situación económica estable mientras el poeta a quien ama sólo le ofrecerá versos. En *El celoso extremeño*, Carrizales convence a los padres de Leonora para que autoricen su matrimonio con ella por medio de dinero aprovechando que son muy pobres, al tiempo que la rodea de toda clase de lujos. En ambos casos, ellas no están enamoradas de los viejos indianos. El corazón de las mujeres se mantiene como el bastión que nunca pueden alcanzar. Efectivamente, el no permitirle el acceso al cuerpo femenino o, en casos más sutiles, al corazón de la mujer, es una metáfora del rechazo que recibe su acceso al cuerpo social peninsular y, por lo tanto, se convierte en una forma de

castigo por su partida que es vista como una ruptura con el orden, con la tradición e incluso, con la historia que formaba los fundamentos de la sociedad española ya que el intento de utilizar dinero para lograr alcanzar a una dama equivale al intento de comprar la entrada en la sociedad.

En las colonias, la subestimación de los peninsulares hacia los españoles nacidos en América provocó un creciente “resentimiento”—señalado por Mabel Moraña y José Antonio Mazzotti—de los descendientes de los conquistadores y primeros colonizadores contra la corona por negarles el total control y poder en las colonias.⁶ Su resentimiento se tradujo en un marcado interés por reivindicar su imagen por medio de relatos sobre sus guerreros, santos, eruditos e incluso ciudades. Veían en el menosprecio de los peninsulares una excusa para intentar disputarles el poder político. Las nuevas generaciones de criollos iniciaron un “avance . . . agresivo” a nivel social por medio de la compra y acaparamiento de títulos nobiliarios los más adinerados, y el acceso a “profesiones liberales, el clero y la burocracia” los niveles medios (*Viaje al silencio* 33-35). Como recalca Moraña, “el sector criollo se convirtió en un importante grupo de presión que se afianza progresivamente en su riqueza, prestigio y poder político” aún si no logran conseguir la “autonomía administrativa y predominio político-económico” o el reconocimiento e integración al sistema dominante tan deseado por ellos (36).

Pero si la literatura, con todas las exageraciones y artificialidades que es capaz de producir la ficción, sirvió en la península para diseminar una imagen negativa del español en América, ésta fue también utilizada por los españoles en América como mecanismo contestatario y vía de su propia defensa, en lo que Mabel Moraña y José Antonio Mazzotti llaman ‘proceso reivindicativo.’ Los intelectuales criollos asumieron, especialmente desde finales del siglo XVI, cada vez con más ahínco, el proyecto de auto reivindicación y auto definición a través de la defensa de “la condición alterna y superior del criollo continental, en su indisputable calidad

intelectual, espiritual y hasta biológica” (143) junto a una marcada crítica a los peninsulares. La literatura y las artes se volvieron un medio reivindicatorio para el criollo a través del cual podía luchar contra los estereotipos negativos hacia él, demostrar su competencia intelectual y reafirmar su igualdad, e incluso superioridad, al español peninsular. De hecho, el criollo se siente la única voz autorizada, dada su calidad de testigo presencial, a la función de traductor, mediador e intérprete de una cultura frente a la otra. Se presenta una acentuada tendencia a la apropiación de técnicas artísticas europeas y la exploración de ellas hasta los límites en un intento por superar a sus creadores, como se evidencia en la apropiación del Barroco español y su transformación en las colonias a lo que llegaría a conocerse como Barroco de Indias. A través de las formas del barroco y en su afán por enaltecerse, los criollos expresan un vehemente orgullo por la historia de la conquista, la geografía de la tierra americana, su gente: sus héroes, sus poetas y sabios, sus virtuosos religiosos—muchos con vahos de santidad—, su religiosidad, sus construcciones, su arte y sus costumbres particulares.

Una de las obras contemporáneas que más sobresalen por la elocuente manera en que se alaba a la Ciudad de México y la Nueva España es *Grandeza mexicana* escrita por Bernardo de Balbuena en 1604. Nada se escapa de la descripción del autor, desde el clima y la fecundidad de la tierra, la magnificencia de su arquitectura de influencias europeas y la perfección de su trazo—también insinuada en cuanto a su estructura social—, la cortesía y variedad de sus moradores, la erudición de sus sabios y la santidad de sus religiosos, la belleza de sus mujeres, sus poetas y pintores, en fin todo bajo un halo de exageración. El recurrir con frecuencia a la hipérbole le permite al autor construir en poesía un mundo idealizado (perfecto y armónico)—de la que era una de las más importantes y, por largo, la más grande ciudad del imperio español, cuyo

esplendor reivindica su derecho a ocupar un lugar prominente dentro del Imperio no sólo en tanto espacio geográfico sino también en tanto espacio textual.

Los cronistas de la época recogieron los recuentos de sus antecesores afanados por recuperar el pasado anterior a la conquista proyectando una imagen exaltada del pueblo vencido para enaltecer la entrada del español en América. Tal es el caso de varios cronistas de órdenes religiosas (franciscanos, agustinos y dominicos) entre los que resalta fray Juan de Torquemada, y otros cronistas seculares como don Fernando de Alva Ixtlilxochitl. Juan de Torquemada, cronista oficial de la orden franciscana, estaba muy interesado en la historia indígena por lo que recopiló varios códices y aprendió lenguas nativas. Su obra máxima es *Monarquía indiana*, obra para la que se basó en tradiciones orales, pero también en códices, pinturas y manuscritos. *Monarquía Indiana* se divide en tres partes: La primera aborda la historia de los primeros pueblos del centro de México hasta la colonización. La segunda es una fuente de información etnográfica sobre las costumbres de los pueblos indígenas. Y la tercera parte, se refiere a la aculturación y conversión religiosa de los nativos. Esta división revela su forma de percibir la historia como un proceso evolutivo que ha ido desde el nivel primitivo hasta el estado de alta civilización alcanzado gracias a la llegada de la cultura hispana. De manera que aquí podemos ver cómo el otro (indígena) es un artefacto manipulado para construir un texto de auto alabanza. Por su parte, don Fernando de Alva Ixtlilxochitl, un ‘castizo’ (de madre mestiza y padre español) con fuertes lazos culturales tanto con la cultura hispana como con la indígena, fue comisionado por los virreyes para escribir la crónica sobre los pueblos indígenas. Como ha estudiado Salvador Velasco, de Alva produce una historiografía que pretende “reconstruir la historia antigua de Anahuac para entrelazarla con la historia cristiana de Occidente” (35), de este modo la historia indígena es construida para mostrarse como propicia y preparatoria para la entrada del cristianismo, y a los

mismos indígenas como elementos claves en la consecución de los objetivos imperiales. En las obras de ambos historiadores, la historia colectiva es construida para servir como espacio de enunciación y autorización del yo como producto de una realidad colonial específica, y a su vez, desde el entrecruce de sus afiliaciones a subjetividades de género, raza, cultura, y estatus social (Velazco 34).

La posición del sujeto escritor es central también cuando vemos las obras de intelectuales barrocos posteriores como sor Juana Inés de la Cruz (religiosa y escritora) y don Carlos de Sigüenza y Góngora (matemático y escritor). Los dos intelectuales criollos coinciden en una manera de interpretar el mundo que se desborda de los horizontes de la hermenéutica católica circunscrita por una epistemología eurocéntrica. En sus obras se puede observar un interés por sistemas hermenéuticos alternativos dependientes de la praxis y la experimentación y, por ello, desafiantes de la lógica del discurso teológico. Además del tono interpelante a la autoridad sobre la palabra, en sus textos entra además en juego—como en las crónicas mencionadas anteriormente—la enunciación y autorización del yo como producto y parte de su realidad y desde su propia multiplicidad de afiliaciones a diversas subjetividades. Así como en los cronistas la escritura de la historia colectiva se convierte en espacio de reflexión del yo dentro de esa historia; en estos autores, el espacio textual—sea poético, filosófico o narrativo—con frecuencia contiene un metatexto de reflexión sobre la función del yo que produce esa escritura.

Los criollos se encontraban en la confluencia de las instituciones y tradiciones importadas desde la península pero, necesariamente, forzadas a adaptarse a las realidades de un contexto geográfico, cultural y social completamente diferente al peninsular. Irving A. Leonard, en *La época barroca en el México colonial* contextualiza la producción escrituraria en la época barroca novohispana inevitablemente influenciada, pero también sancionada y limitada, por las

instituciones que constituían la Iglesia—autoridad hermenéutica, política y social—que, de acuerdo con Leonard, se representa perfectamente en la figura del arzobispo Fray García Guerra. Fray García simboliza la monarquía y la Iglesia unidas en un gobierno teocrático cuando llega a ocupar el puesto de virrey en Nueva España. Adicionalmente representa el traslado de tradiciones ibéricas folclóricas tales como las fiestas populares, la música, los toros y el teatro trasplantadas al escenario americano con su multiplicidad de razas, exotismo, exhuberancia y distancia de los centros de poder que inevitablemente debilitaba su efectividad, en particular, en lo que tuvo que ver con la censura.

Los estudios más recientes sobre la literatura de autores criollos del siglo XVII insisten en que éste consistentemente imita las formas literarias populares en la península sirviéndose de éstas para expresar preocupaciones propias de este grupo como su afán por defender su lugar. La obra de sor Juana es uno de los mejores modelos novohispanos para ver cómo las formas del barroco se adaptan a esa realidad colonial específica que circunda a la autora. Ella, en su *Respuesta a sor Filotea* y su predecesora ‘Carta de Monterrey,’ se sirve de la retórica barroca y el discurso gongorino para enunciar y autorizar una voz femenina, colonial y criolla. Sor Juana, localizada en el punto donde convergen esas tres subjetividades, se apropia de las formas convencionales de escritura para cuestionar al orden dogmático y las instituciones e instancias representativas del poder, defender el reconocimiento de su capacidad intelectual, y abogar por una hermenéutica pragmática y no de fe. Uno de los problemas que plantea la obra de sor Juana, y que se plantean en general los intelectuales criollos, es la insuficiencia de la hermenéutica católica como instrumento para encontrar la ‘verdad’ y, en consecuencia, cuestiona la fiabilidad del discurso escolástico. Lo mismo se puede ver en la obra de Sigüenza y Góngora quien, dice Leonard, “simboliza la transición de la ortodoxia extrema de la América española del siglo XVII

a la creciente heterodoxia del siglo XVIII” (279). Su debate con el matemático jesuita Eusebio Francisco Kino resulta de tremenda relevancia puesto que en él no sólo afirma la capacidad intelectual del ‘yo’ criollo frente a la actitud de menosprecio que recibe por parte del europeo, sino que coloca su alcance de comprensión categóricamente por encima de las posibilidades europeas: “Yo por la presente señalo que ni su Reverencia, ni ningún otro matemático aunque fuese Tolomeo mismo, puede establecer dogmas en estas ciencias, pues la autoridad no tiene lugar en ellas para nada, sino solamente la comprobación y la demostración” (citado en Leonard 300). En los escritos de sor Juana y de Sigüenza y Góngora emerge un discurso tensionado por un lado por sus propios compromisos con la institución eclesiástica y, por otro, por un mundo cuya misma existencia desestabilizaba la arquitectura histórica y cosmogónica cristiana.

Aparte de la defensa a la intelectualidad criolla y de su autoridad como productores e intérpretes de saberes, otra parte del proyecto de reivindicación criolla fue el énfasis en su fervor religioso. Si bien las prácticas religiosas se habían heredado de una tradición católica ibérica, importadas originalmente con el propósito de atraer a los indígenas a la religión católica, en Nueva España estas prácticas tuvieron que adaptarse para superar las limitaciones lingüísticas y culturales que los evangelizadores encontraron al intentar transmitir la Palabra de Dios. El énfasis en la fiesta como expresión religiosa fue un elemento clave en el proceso de evangelización por tratarse de una fórmula muy arraigada en la tradición indígena y, por lo tanto, con la que los nativos se podían identificar fácilmente. Así lo explica fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana*: “se buscaron, como era razón, todas las maneras de fiestas que pudieron ser posibles . . . atavíos, ornamentos, músicas, arcos triunfales, invenciones y danzas . . . lo que fue ocasión de que muchísimos dellos se convirtiesen al yugo de nuestra santa fe” (II: 56). En Nueva España, la fiesta religiosa adquirió aspectos apoteósicos que se concebían como

reflejo del fervor religioso local. En particular, la fiesta de Corpus Christi servía, además de su propósito religioso, para representar el triunfo de la religión sobre el paganismo, la conquista espiritual de las masas indígenas. La plural participación de todos los miembros de la comunidad—blancos, indios y negros—era importante porque permitía la replicación en la fiesta del lugar que cada uno ocupaba dentro de la estructura social colonial. Un elemento particular de la fiesta religiosa, el villancico, ha sido estudiado por Mabel Moraña como un producto de concepción criolla en el que se construye un espacio colonial idealizado en donde las diversidades culturales y étnicas se juntan armoniosamente en un coro de voces de entre las cuales, la del letrado criollo emerge en una posición privilegiada de mediadora e intérprete. Incluso en este ejemplo de producción religiosa, se puede ver que el producto rebasa el propósito didáctico-teológico original para articular las inquietudes y conflictos que emergen desde el lugar del letrado criollo en esa realidad colonial. Estas mismas características se encuentran en el conjunto entero de la fiesta religiosa.

Otro elemento a través del cual se intenta reflejar el fervor novohispano está en la propagación de construcciones religiosas tales como iglesias, templos, claustros, monasterios, hospitales, etc. Dichas construcciones, realizadas bajo la supervisión de los grupos de religiosos mendicantes, se llevaron a cabo—siguiendo una costumbre ya practicada por la iglesia cristiana en la antigüedad—sustituyendo los lugares sagrados indígenas por santuarios católicos. Para finales del siglo XVI, los lugares de devoción eran puntos de congregación de todas las etnias que formaban la colonia, con la diferencia de que la construcción de las obras religiosas—así como la organización de las fiestas—era compartida entre la administración de grupos religiosos y el financiamiento de ciudadanos criollos. La contribución económica de los miembros más poderoso y ricos de la sociedad criolla, el llamado patronazgo, no sólo permitía la construcción y

ostentosa decoración de los espacios devocionales, sino también, la afirmación de la elite criolla en la cúspide de la escala social en tanto heredera y continuadora de las tradiciones nobiliarias hispanas. Los espacios privilegiados que proveían los patronazgos, como sillas especiales en las capillas o, incluso, lugares reservados para sus entierros, eran signos de prestigio social visibles para el resto de la comunidad.

En contra de todos los atributos negativos que se les imputaban desde la península, los criollos querían mostrar que su presencia en América había desterrado al demonio por eso se alentaban los casos de espiritualidad portentosa descritos en las experiencias de miembros de las órdenes religiosas especialmente de monjas. Según el fray Agustín de Vetancourt en su *Menologio Franciscano*, las experiencias místicas como éxtasis, visiones, dones de curación y premoniciones eran bastante comunes. Se produce entonces un esfuerzo por recolectar estas experiencias a través de relatos hagiográficos usualmente solicitados por los confesores, y reescritos por éstos, en los cuales es evidente el interés por exaltar a América como el lugar de donde habían empezado a emerger casos excepcionales de virtud y santidad que simbolizara la calidad de la gente en las colonias. Los intentos de canonización de un santo local no tuvieron suerte, pero el milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe satisfizo largamente las aspiraciones que venían acarreado los novohispanos.

Para finales del siglo XVI, el culto mariano era una de las expresiones de mayor fervor novohispano. La devoción a la Virgen que había entrado a la capital azteca con los conquistadores y para ellos estaba directamente asociada con el triunfo militar de la conquista pues había sido su intercesora en cada momento de peligro, pronto se sincretizaría con la devoción a deidades locales y, gracias a lo que Solange Alberro ha analizado como el “universalismo y posibilidad de particularización” de la figura bíblica de la Virgen María, ésta se

fue rodeando de varios símbolos que sincretizaban aspectos de la cultura hispana y la cultura indígena.⁷ Durante el siglo XVII, cobró relevancia la devoción a la advocación de la Virgen de Guadalupe entre los novohispanos que la identificaban como algo propio de la tierra a la que pertenecían, es decir, finalmente se tenía una expresión iconológica que representaba un “conjunto simbólico de la capital totalmente sincretizado” de origen local: la Virgen morena (*El águila y la cruz* 157). No es de sorprenderse entonces que la veneración a este icono en particular tocara fibras profundamente religiosas pero también patrióticas y que la exaltación de la espiritualidad novohispana sirviera, como otros, de medio de reivindicación de la identidad criolla. Dos modelos excelentes son la *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de los Remedios extramuros de México* del religioso mercedario criollo Luis de Cisneros y la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena. En ellos, el profundo sentimiento de orgullo patriótico con el que se expresan se verbaliza a través el encomio a las virtudes del suelo y el clima, la calidad de la gente, la riqueza en productos, la belleza del paisaje y sus mujeres, pero también a las expresiones de profundo fervor religioso de la población como aquella que mostraba el pueblo con su devoción a la Virgen María en sus advocaciones de Remedios y Guadalupe.

Es en este momento, entre finales del XVI y principio del XVII que vive Juan Ruiz de Alarcón. Este autor escribe sus obras en el primer cuarto del siglo justamente cuando se movilizaba por razones de estudio y trabajo entre ambos continentes. De hecho, mucha de su producción contiene reminiscencias de sus viajes y de las ciudades en donde estuvo.

Cronológicamente, para el momento en que escribe sus dramas aunque se encontraba ya viviendo en España, la mayor parte de su tiempo había pasado en su natal Nueva España. Sin embargo, ha resultado intrigante para la crítica la ausencia del elemento americano en su obra tan

presente en la obra de otros autores americanos. Este silencio me ha llamado la atención porque creo que la relativa ausencia de América en la obra alarconiana es una ausencia significativa que podría estar justificada por estar dirigida para un público no americano. ¿Cómo narrar América sin ser confundido como parte de esa alteridad que es América para el peninsular? A pesar de la diferencia entre la imagen que se crea del español americano en la península y aquella que éstos tienen de sí mismos, América es clave en ambas definiciones, para Ruiz de Alarcón es quizás más seguro no tocar ese tema. El origen novohispano de Ruiz de Alarcón, hace también comprensible que resulte más fácil para otros autores del teatro peninsular como Lope, Tirso de Molina y Calderón más tarde que no poseían el estigma de América en su carta de nacimiento, el hacer referencias concretas a esa tierra y a sus habitantes, ya que sus narraciones les permitían reafirmar la distancia que existía entre ellos mismos como un *yo* europeo con el *otro* americano (aunque muchas veces las diferencias que ayudaban a sostener esas distancias no fueran más que el producto de prejuicios culturales) y confirmar en ella los constructos de su propia identidad.

Para los peninsulares el viaje hacia el Nuevo Mundo significa una posible contaminación con lo indígena y, en la medida de esa contaminación, una dislocación, distanciamiento y pérdida de pertenencia con la cultura hispana. Esto explica que en la literatura peninsular se equipare indiano con forastero a pesar de tratarse de españoles. Este tratamiento al indiano muestra hasta qué punto América, sus habitantes y, por extensión, quienes viajaban allá eran vistos como entes ajenos a España, a pesar de legarlemente ser parte del imperio. En realidad, es de suponerse, como sugiere Solange Alberro, que los españoles que vinieron a América sufrieron un proceso de aculturación o adaptación “que tuvo un carácter casi siempre involuntario, inconsciente e inevitable” (“La emergencia” 56) y que se daba en las cuestiones más cotidianas, por la alimentación, por ejemplo, o por el contacto con sus criados. Incluso muchos criollos conocían

alguna lengua nativa además del español. Pero éste era un tema delicado para los criollos quienes resentían el hecho de se los menospreciara por su distancia de los centros de poder. Si bien es evidente el orgullo que sienten por su tierra natal—como lo expresan en mucha de la poesía que enaltece la geografía, el clima y las particularidades generales de América y las ciudades que han ido levantando—no aprecian que se asumiera una proximidad o asimilación de ellos con la raza y cultura indígenas, como resulta claro de las palabras del criollo Juan de Espinosa Medrano, “[y] puesto que nosotros, por vulgar error llamados ‘indianos,’ somos considerados bárbaros” (329). El vocablo ‘indiano’ le molesta no por la relación de pertenencia que éste marca con las Indias, sino por lo que el autor ve como la tendencia errada del peninsular por relacionarlos con los indígenas. La sugerencia de una posible sincretización racial o cultural con el indígena o lo indígena dentro del sistema de castas de las colonias, era tomada como una marca de inferioridad.

En la obra de Juan Ruiz de Alarcón también se nota la influencia de la mentalidad criolla de su época y no sólo porque él nació en Nueva España. La explícita referencia a elementos americanos en obras construidas sobre los moldes imperiales es una estrategia discursiva que evidencia el reconocimiento de su posición intersticial entre las dos culturas (española y americana), ésta no fue la única estrategia utilizada por el intelectual criollo para enfrentarse a los sistemas políticos y discursivos dominantes y para reivindicar su posición socio-política en las colonias. La obra de Ruiz de Alarcón revela también formar parte de este proyecto auto-reivindicativo y contestatario de los modelos imperiales propio del discurso criollo con una visión alternativa y ex-céntrica para la que por encima de las crisis del cuerpo social imperial—una preocupación constante en los autores peninsulares contemporáneos—, prevalecen las suyas propias como sujeto colonial en su relación ambigua, frágil e inestable con ese cuerpo.

Después de que la obra de Ruiz de Alarcón fuera recuperada a finales del siglo XIX, la influencia del origen del autor en su obra se convirtió en el centro de un largo debate. Este debate empezó con la discusión de Pedro Henríquez Ureña sobre la ‘mexicanidad’ de Ruiz de Alarcón en la conferencia que pronunciara en la librería general, la noche del 6 diciembre de 1913. Para Henríquez Ureña, aunque Alarcón “[n]o modifica, en apariencia, la fórmula del teatro español (por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos, y puede suponersele tan español como ellos) . . . internamente su fórmula es otra” (6), que, según él, revelaba su carácter mexicano. Según este crítico, la obra alarconiana es más pausada y calculada que la de sus contemporáneos, sus relatos tienden a ser largos, reflejan una particular inclinación a la observación de caracteres y costumbres, y convierten elementos morales en elementos estéticos. Además, señala que en la inclinación a la observación y la cortesía, y en la moderación que el autor muestra en la estructura de sus obras, se puede ver la influencia que el “carácter nacional” mexicano tuvo en “la constitución de esa personalidad singular y egregia” (13). El debate continuó por más de medio siglo y fue el primer intento mexicano de recuperación de Ruiz Alarcón para sus cánones, sin embargo, la objetividad de la crítica se perdió en la euforia nacionalista del ambiente revolucionario. Se pretendía reclamar a Ruiz de Alarcón al canon de literatura mexicana como parte de un proyecto de afirmación nacional en el que la figura de Ruiz de Alarcón servía para mostrar el nivel de la producción literaria de América y particularmente de México.

El carácter criollo de la obra alarconiana está justamente en la dualidad que contiene pues se halla en ella la imitación de los modelos de la Comedia Nueva popularizada por Lope como lo han reconocido algunos autores (Juan Eugenio Hartzenbusch, Luis Fernández Guerra, Ludwig Pfandl, Rodolfo Usigli, Sturgis Leavitt, Joaquín Casaldueiro, Melveena McKendrick, e Ignacio

Arellano) y la mentalidad influenciada por la experiencia colonial como lo sugieren otros (Antonio Castro Leal, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Willard F. King, Octavio Paz, David Darst y Agustín Millares Carlo). Marcelino Menéndez y Pelayo sería el primero, a finales ya del siglo XIX, en advertir que la obra de Ruiz de Alarcón se encontraba en el cruce entre la literatura española y la americana. Él consideraba que ciertas características en la obra de este “americano españolizado”—como llamaba a Ruiz de Alarcón—necesitaban ser aclaradas, “si se advierten las hondísimas discrepancias ideológicas que el teatro de Ruiz de Alarcón ofrece frente al de Lope de Vega, por ejemplo” (citado en Peña 26). A pesar de estas discrepancias que encuentra, decía no encontrar que esas diferencias en la obra de Ruiz de Alarcón tuvieran que ver con su origen mexicano y, por tanto, le excluía de su *Antología de la poesía hispanoamericana*. A su renuencia a incluirlo a uno u otro canon literario, se añade un paralelismo sugestivo que establece entre Ruiz de Alarcón y Bernardo de Balbuena al que denomina “español americanizado.” Se advierte ya la presencia de una dualidad en las obras de estos dos autores, es decir, una afiliación literaria tanto con América como con España.

Posteriormente, Rodolfo Usigli va a defender la duplicidad de influencias (americana y española) en la obra y vida del autor, aunque él se inclina por encontrar una mayor influencia española en su obra y una mayor influencia mexicana en su vida personal. Usigli plantea una condición transatlántica en la que ambos contextos estarían influenciando la producción de estas obras porque, según él, con Alarcón “viene a humanizarse el teatro de México y de ellas [sus manos teatrales] recibe su único esplendor renacentista,” mientras que el teatro español se enriquece porque Alarcón “presenta al mundo una ética nueva en la escena . . . [y] realiza totalmente en el teatro la humanización de la moral cristiana latente en la época” (citado en Peña 79).

De particular interés para este trabajo son los estudios realizados por la crítica norteamericana Dorothy Schons, quien en dos importantes artículos: “Alarcón’s Reputation in Mexico” (1940) y “The Mexican Background of Alarcón” (1942) rescata algunos residuos de la vida colonial presentes en la obra alarconiana. El último ensayo en particular es una brillante aproximación a las posibles influencias culturales, ideológicas y dramáticas novohispanas en la obra alarconiana. El artículo se divide en dos partes. La primera, “The Tradition of the Drama in Mexico during the Sixteenth Century,” en la que especula sobre cómo el ‘propósito moral’ que distingue a las obras de Alarcón de sus contemporáneos podría estar relacionado con la insistente preocupación de la Iglesia en las colonias por desechar los ‘vicios’ entre los indígenas y atraerlos a la moral cristiana. Este mismo tono moralizador está presente en el teatro franciscano de evangelización con el que pudo estar familiarizado nuestro autor. La segunda parte del artículo, “New World Reminiscences in Alarcón,” apunta a cinco elementos curiosos que evocan el paisaje y la cultura novohispana en su obra: uno, las referencias a un concepto arquitectónico que corresponden más a las condiciones geográficas de México que a las de Madrid o Andalucía; dos, el desliz de elementos lingüísticos cuyo significado está inmerso en el contexto cultural novohispano (el mejor ejemplo que ella trae a acotación es el uso de la metáfora ‘casa’ en *El semejante a sí mismo* para hablar del barco que transporta a uno de los personajes y cómo esta palabra coincide con—a falta de otra, pues los indígenas nunca habían visto un barco antes—la que los indígenas utilizaron en su lengua para nombrar a los barcos que traían a los españoles); tres, la caracterización de las mujeres que puede resultar de la frecuencia con que ‘caza fortunas’ aparecían en el Nuevo Mundo; cuatro, la cortesía como un rasgo propiamente mexicano (parte de la tesis de Henríquez Ureña); y cinco, los paralelismos entre las producciones de Alarcón y Eslava.

Alberto Sandoval Sánchez propuso ya en su artículo, “Bases teóricas para una lectura ex-céntrica del discurso colonial de Juan Ruiz de Alarcón,” la necesidad de considerar la ‘subjetividad colonial’ de la obra alarconiana a partir de su doble identidad en tanto “incluye al yo colonial y al yo imperial como uno solo” (293) y su doble funcionalidad de réplica: como imitación y contestación de los modelos imperiales. Su trabajo provee en parte el soporte teórico de este trabajo, utilizado con el objetivo de analizar los textos alarconianos para lograr develar los momentos en que se enfrenta a los sistemas políticos y discursos dominantes con una visión alternativa, definir cuál es esa visión y clarificar cuáles son las estrategias discursivas, y dramáticas en algunos casos, utilizadas por este autor para presentarla en sus obras. En efecto, el modelo de la Comedia Nueva y los tropos barrocos españoles le sirven a Ruiz de Alarcón de conductos—oportunamente familiares para el público al que se presentaban sus obras—para su ‘silencioso,’ pero presente proyecto criollo. Mi trabajo demostrará que la obra alarconiana presenta una preocupación por el lugar del sujeto criollo en el contexto imperial, como aquélla que ampliamente se ha estudiado en autores novohispanos de la segunda mitad del XVII, subterfugada bajo los tropos comunes de la literatura de la época.

Es, pues, esa dificultad para asignarle con total seguridad una afiliación única que se presenta al abordar la vida y la obra de Juan Ruiz de Alarcón lo que hace intuir firmemente que su obra se encuentra en un punto de crisis tanto ontológica como cosmogónica. Mientras los demás autores auriseculares reconstruían artísticamente en sus obras un universo definido por e inscrito en una cosmogonía común; las obras de Ruiz de Alarcón, aún si entroncadas a esa misma cosmogonía, revelan poseer una dimensión particular matizada por la dialéctica entre la península y las colonias, y por la experiencia colonial misma determinada por las afiliaciones y discrepancias de los criollos con las hegemonías políticas, culturales y literarias de la península.

Es en los momentos de crisis justamente con los valores, axiologías y conceptualizaciones de la cosmogonía que informa a sus contemporáneos peninsulares que se producen redefiniciones de paradigmas arquetípicos, hermenéuticos y políticos en los que se acarrearán las ansiedades y aspiraciones más íntimas de los criollos y se va definiendo una cosmogonía alternativa, ciertamente originaria de la misma matriz pero, al mismo tiempo, diferenciada. Es, quizás, en el análisis no sólo de la forma escénica asumida por ese universo que se construye—en tanto espacio físico como espacio ideológico—más allá de las fronteras peninsulares en donde se pueden encontrar la dimensión criolla del teatro de Juan Ruiz de Alarcón.

En este estudio, la dimensión criolla de la obra alarconiana es frecuentemente ambigua e inestable en tanto responde a ese momento de crisis en la posición política del criollo con respecto al Imperio, así como también al deseo del autor de ser aceptado dentro de la sociedad peninsular. Este estudio analiza la obra alarconiana como producto de la interacción dinámica de factores culturales, históricos y políticos coloniales e imperiales dentro del marco temporal que corresponde a los años del autor en Nueva España, y analizar las estrategias discursivas que se utilizan para presentar una visión colonial (ex-céntrica) que se apropia de y, al mismo tiempo, se opone a los modelos y discursos imperiales.

He organizado mi trabajo guiada por dos preguntas: ¿a través de qué elemento se inserta en la obra alarconiana la subjetividad colonial (ex-céntrica)? y ¿qué visión del mundo enuncia el sujeto colonial dramático? Es, a mi entender, a través de la figura de los emigrados de la península (los indios por ejemplo) que Ruiz de Alarcón logra integrar en sus obras una visión colonial, vindicativa del español que ha viajado a América, y afiliada a los intereses y reclamos de los criollos en Nueva España. Al apropiarse del léxico ‘indiano,’ Ruiz de Alarcón logra insertar un elemento familiar y común para el auditorio peninsular de comedias, para,

resemantizándolo, incorporar en los textos una dimensión colonial y criolla. La clasificación de indiano, no obstante, se encuentra complicada en la obra alarconiana por su presencia explícita o implícita en los textos, por el lugar de enunciación de este apelativo, e incluso, por el uso de ella como una máscara.

Los capítulos restantes se enfocan en cuatro de las obras de Ruiz de Alarcón: *El semejante a sí mismo*, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, *La verdad sospechosa*, y *La cueva de Salamanca*.

En la única de las obras estudiadas que se utiliza explícitamente el nombre ‘indiano’ para referirse a uno de los personajes es en *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*. En ella, por tanto, son los personajes alrededor de Sebastián quienes con frecuencia utilizan este apelativo para referirse a él. Es evidente que con ello se resalta el lugar de origen de este vocablo y, a la vez, el nunca ser pronunciado por Sebastián marca la resistencia de los españoles que viajaban a América a este término y sus implicaciones. Por otro lado, este personaje es delineado como parangón del ideal caballeresco español, tributario de un código de ética en la que el honor no es un arma sanguinaria, la amistad es un don que sólo los más virtuosos pueden alcanzar, y cada individuo vale por sus propios méritos y no por su rango social. Al entrar a España, la fricción entre su propio código ético y el de los demás constituye un medio de crítica a la sociedad peninsular.

En *La verdad sospechosa*, esta crítica será aún fuerte y sarcástica. El apelativo ‘indiano’ es parte del juego de imposturas que el mentiroso don García utiliza para integrarse al medio cortesano. Por lo tanto, indiano no es más que un papel creado por García para fingir riqueza y conquistar una mujer, no existe en la realidad del texto y, sin embargo, es el valor semántico de la máscara y su funcionalidad en la Corte que convierten al indiano en parte de un conjunto de

elementos que forman un ideal cortesano, a cuyo contrapelo, vemos en la obra la imagen grotesca y deteriorada del mundo en la Corte.

En *El semejante a sí mismo* y *La cueva de Salamanca*, el término está ausente, mas no el portador de esta relación con las colonias. En la primera, Leonardo es asociado desde el principio con América. Su relato de la construcción del desagüe en la ciudad de México asegura su experiencia de primera mano del evento y su familiaridad también de primera mano con la vida en las colonias. Leonardo, como Sebastián, encarnará los valores más tradicionales de la cultura española. Por su lealtad a Juan, emprenderá un viaje a América lleno de angustias y peripecias que sólo le devuelven desilusión y aislamiento como recompensa a su retorno.

En *La cueva de Salamanca*, el mago Enrico es un hombre cuya sabiduría viene de sus viajes por todo el mundo. Aunque él no es español, sino francés. Su asociación con la figura histórica de Enrico Martínez, le relaciona de manera particular con Nueva España, donde Martínez vivió mucha de su vida hasta terminar sus días. Este sabio, experto en múltiples ciencias, como el personaje de la obra tuvo una gran influencia en la vida intelectual novohispana, entre otras cosas, porque él era uno de los impresores en la ciudad. Él también estuvo influenciado por la cultura indígena, su interés por ésta está presente en sus publicaciones. El cosmopolitanismo intelectual del mago Enrico le permite enunciar un discurso cuestionador del discurso ortodoxo de la Iglesia, asociado con la ciencia y la razón.

CAPÍTULO 2

EL SEMEJANTE A SÍ MISMO: ALEGATO SOBRE EL LUGAR DEL ESPAÑOL AMERICANO EN LA GENEALOGÍA HISPANA

El semejante a sí mismo fue probablemente escrita entre 1611 y 1616⁸ y publicada en la *Primera parte de las Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón* en 1628. Resulta interesante que siendo ésta una de las pocas obras con una referencia explícita tanto a un momento histórico, como a un espacio geográfico específico de América, haya atraído tan poco a la crítica que en ambos lados del océano se ha interesado por particularidades en la obra alarconiana que evidencien su origen americano y se ha sorprendido por las pocas referencias que hace el autor a su tierra natal. El limitado número de estudios críticos sobre esta obra, expuesta por Charles E. Perry en 1975, sigue presente hoy en día. Una de las razones, como anota Perry, ha sido la continua crítica adversa que ésta ha recibido. Luis Fernández-Guerra, por ejemplo, ataca la falta de coherencia estructural dentro de la obra: “aparece [dice él] mal trazada, con situaciones demasiado libres, escasa de interés, porque le falta unidad de acción” (174). Para Antonio Castro Leal, “[e]s, evidentemente, una obra juvenil. Su estilo no alcanza todavía los finos perfiles y la concentrada y puntual elocuencia que lo distinguen después.” (98). Agustín Millares Carlo dice que es “una de las más endebles de nuestro autor” (295); y Rodolfo Usigli, que su caracterización es pésima (77). La “falta de unidad de acción” notada por Fernández-Guerra, aunque él no especifica los momentos de ruptura a los que se refiere, es posible creer que se encuentran provocadas, por lo menos en parte, por las irrupciones narrativas que Leonardo—el personaje que se asocia con América—hace (56-119; 2683-730), de las cuales una inspiró a José Amezcua a escribir su artículo “El lejano paisaje americano en *El semejante a sí mismo* de

Alarcón” y sobre el que dice: “Ruiz de Alarcón también, sin causa aparente, suelta 62 versos de un paisaje que nada tiene que ver con los hechos referidos” (54).

El comentario de Amezcua muestra, de manera más puntual, que las intervenciones de Leonardo, ya sea para resaltar la grandeza de la ciudad de México o para relatar sus desventuras en el océano, parecen haber causado desazón entre los críticos, la impresión de que Ruiz de Alarcón las insertó como elementos decorativos que ‘no tienen nada que ver’ con la unidad de acción de la trama y que sólo, desde su punto de vista, están justificadas en el gusto del autor por mencionar su patria y la satisfacción de agradecer a algunos de sus benefactores. Esto ha hecho que se vea a la obra como una ‘anomalía’ dentro del corpus de textos de la comedia por poseer esas dislocaciones de la trama central, la existencia de espacios textuales aparentemente no interrelacionados. Sin embargo, resulta sugestivo que estos dos espacios textuales a su vez remitan a los dos espacios geográficos—América y España—entre los que Ruiz de Alarcón se movilizaba durante los años en que se sugiere que él estaría ya echando borrones de la obra. De hecho, Fernández-Guerra en un tono romántico afirma que Ruiz de Alarcón la empezó durante su travesía entre Cádiz y Veracruz en 1608 “por divertir las pesadas horas de no mirar en derredor suyo sino agua y cielo” (172). Esto me ha llevado a pensar que la dislocación textual achacada a esta obra es una representación de las contingencias producidas por la diáspora hispana hacia América.

El derecho legal del Imperio sobre las tierras americanas era uno de los temas ético-jurídicos más candentes durante el siglo XVI, muestra de ello es la preocupación que revela la carta de Carlos V al prior de San Esteban de Salamanca, centro intelectual de la época: “he sydo ynformado que algunos maestros religiosos de esa casa han puesto en platica y tratado en sus sermones y en repeticiones del derecho que nos tenemos a las yndias yslas e tierra firme del mar

oceano y también de la fuerza y valor de las conpusiciones que con autoridad de nuestro muy santo padre se han hecho y hacen en estos reynos” (citado en Vitoria 152). Si por un lado el Imperio español asumió al ‘descubrimiento’ de América como una hazaña suya que, en consecuencia, implicaba el derecho legal de asimilar las tierras, hombres y riquezas encontradas bajo el poder unificador del Imperio; por otro lado, se mantuvo siempre la aprensión de que este Imperio al extenderse hacia América había sufrido una dislocación geográfica que acarrearba dislocaciones preocupantes de naturaleza epistemológica, ética e ideológica que podría amenazar el *telos* imperial de unificación. Por lo tanto, si bien se quería justificar legalmente el dominio del imperio en las tierras descubiertas, su existencia misma desestabilizaba el episteme imperial.

Menciono este debate para mostrar que si legalmente se intentaba justificar la pertenencia de América (territorios, habitantes, riquezas, etc.) al imperio, desde la metrópoli siempre se los percibió como elementos enajenados geográfica y epistemológicamente, consecuencia de esto es que incluso al español trasladado a las Indias o nacido en las Indias (criollos/indianos), como era el caso de Ruiz de Alarcón, era percibido como alguien distanciado (dislocado) no sólo geográficamente, sino culturalmente. Y mientras la primera generación de criollos—sobre todo los hijos de los conquistadores—se quejaban contra la Corona—en particular, después de la emisión de las Leyes Nuevas de 1542—por no permitírseles beneficiarse libremente de la mano de obra local y enriquecerse con la explotación de la tierra, en las quejas de las siguientes generaciones de criollos se evidencia una inquietud por el estatus enajenante con el que se les empieza a identificar desde la metrópoli. La producción intelectual, claramente más apta para articular las ambigüedades y contradicciones que representa la posición del criollo en el contexto imperial, muestra un esfuerzo por conformar un proyecto de afirmación de la afiliación del criollo al proyecto hegemónico imperial, y su lugar trascendental en la sustentación de ese

proyecto. Esto implicaba intentar conformar un discurso por medio del cual se desasociara su distancia geográfica del Imperio de un posible distanciamiento cultural. Es por ello, que los estudios coloniales⁹ concuerdan en que los discursos criollos poseen, como característica común, una ambigüedad hacia el poder ultramarino, ambigüedad que refleja tanto las alianzas que tenían los criollos con éste, así como el descontento frente a la tendencia restrictiva de la Corona para impedir el desarrollo del poder social, político y económico de una hegemonía criolla.

Las circunstancias anteriormente mencionadas son relevantes al pensar en el lugar desde el que escribe Ruiz de Alarcón, un criollo con aspiración de alcanzar un cargo burocrático, un intelectual, un abogado, el hijo de mineros caídos en pobreza, alguien que creció e hizo su bachillerato en México, continuó sus estudios en Salamanca, escribió dramas para los escenarios Madrileños, y finalmente consiguió un puesto en el Consejo de Indias, un dramaturgo menos fecundo que sus contemporáneos pero, quizás por lo mismo, frecuentemente más prolijo. Cuando Ruiz de Alarcón empieza a escribir dramas, lo hace—como sabemos de su propia mano—por “efectos de la necesidad, en que la dilacion de mis pretensiones me puso” (*Obras completas* I: 4). Aunque muchos de sus contemporáneos reconocieron en distintos momentos la calidad de su obra,¹⁰ los estereotipos negativos acumulados en el imaginario peninsular hacia los indianos y la deformidad física del dramaturgo le ganaron unas cuantas vituperaciones de sus colegas (Cristóbal Suárez de Figueroa, Lope de Vega y Quevedo), fuertes críticas y hasta complots como aquel sucedido durante el estreno de *El Anticristo*. La condición de indiano—junto a su deformidad física—era un elemento que enajenaban a Ruiz de Alarcón de la sociedad hispana peninsular, por eso en su obra, como en su vida, hay un intento por defender su pertenencia a esa genealogía.

El hecho mismo de que Ruiz de Alarcón se haya trasladado a Europa implica un acto de retorno al origen del que se habían alejado sus ancestros, pero éste no es su único acto de recuperación de su lugar en la genealogía hispana. Ruiz de Alarcón frecuentemente recurrió a la notoriedad de sus apellidos familiares para reafirmar su pertenencia a la elite nobiliaria hispana y reclamar mercedes reales. En su producción dramática, está también presente un intento por reafirmar su pertenencia a la tradición literaria y cultural hispana. Dos de las estrategias más evidentes en este sentido son: primero, el ajuste a los preceptos que el famoso Lope de Vega impusiera a través de su *Comedia Nueva*, lo que permitía y aseguraba que sus propias obras fueran un producto comercializable entre autores¹¹ y público de comedias; y, segundo, la intertextualidad—notablemente con la obra cervantina—con la que consolidaba su pertenencia a la élite intelectual y literaria dentro de la cultura letrada hispana. Estas dos evidentes estrategias no son, sin embargo, las únicas. En las próximas páginas discutiré cómo la obra revela y encubre al mismo tiempo la afirmación de la afiliación del criollo al orden imperial, la enunciación de su participación en la construcción del imperio en las colonias, la apología del criollo y la queja por la falta de reconocimiento que sus méritos reciben en la Metrópoli, su autorización como narrador de América y, finalmente, su defensa del derecho de pertenencia al canon literario hispano.

Reconocimiento de la autoridad y afiliación del criollo con el imperio

Uno de los lugares comunes de la *comedia* del Siglo de Oro es la utilización de una figura de autoridad—usualmente en la forma de un padre o un rey—quien personifica la cabeza de la estructura patriarcal de la sociedad. La función simbólica del padre, en cuanto representante de la ley, sirve como un punto de referencia para establecer las relaciones de poder que emergen en los

textos entre diferentes categorías sociales, genéricas, etc. En *El semejante a sí mismo* no es diferente, excepto que al tener dos historias—la de la trama principal y la de la narración de Leonardo—nos enfrentamos a la presencia de dos figuras paternas. En la trama principal, don Rodrigo es la figura de autoridad en el contexto privado de la familia, mientras que el virrey en la narración de Leonardo provee sugerencias interesantes sobre cómo se concibe la relación entre las colonias y el Imperio. En la trama central, el carácter de la figura paterna se inicia definido a través de la perspectiva del hijo, quien la describe como una figura autoritaria. Al respecto, Jaime Concha ha notado acertadamente que, a través de la voz de Juan, el padre “se va revelando . . . como una figura adversaria” interpuesta entre él y sus verdaderos deseos. Por lo tanto, encuentra una “energía antagónica hacia el padre” que se revela en el lenguaje utilizado para referirse a él, en un movimiento emocional de distanciamiento que va del apelativo “mi padre” al de “padrastró” y “enemigo” que reflejan “un sentimiento hondamente negativo, agresivo incluso” sobre el cual el desarrollo de la trama simbolizará la “guerra declarada entre don Juan y su padre” (58-59).

En el primer acto, Juan le pone al tanto a Leonardo de su situación. Su tío murió dejando a su prima huérfana y, como consecuencia de ello, ella pasó a estar bajo la tutela y el techo de su padre. Esta cercanía hizo que los dos jóvenes se enamoraran, pero la felicidad de la que gozaban al tener su mutua compañía es interrumpida cuando el padre de Juan—quien no está al tanto del amorío de ellos—le ordena partir inmediatamente a Lima: “Que mi enemigo padre (dura pena) / a que en estos galeones parta a Lima / a cobrar cierta herencia me condena” (279-81). Las palabras de Juan revelan un enorme sentimiento de desconfianza hacia la figura paterna y de esta desconfianza surge que suponga que esta orden es una estratagema para alejarlo de su prima:

O entiende los amores de mi prima,
y por emparentar con otra gente,

para mi esposa el viejo no la estima.
O la codicia vil, que mas ardiente
reina en la sangre de la edad mas fria,
le ha obligado a mandarme que me ausente. (282-87)

Juan teme lo que podría hacer su padre en su ausencia, pero también teme desobedecerlo. El miedo a las posibles acciones del padre se convierte en la fuerza que impulsa a Juan a ‘fabricar’ mil engaños que darán forma a la trama de la obra:

Mil engaños fabrico en vn momento,
y al fin vno resueluo, que la fama
quite al Griego Senon, y a mi el tormento.
Viuirè con mi padre, y con mi dama,
sin ser del vno y otro conocido,
que se atreue a emprender tanto quien ama. (294-99)

Su plan no es, sin embargo, un acto de total rebeldía en contra de su padre. Porque si bien él quiere quedarse en Sevilla para descubrir sus verdaderas intenciones y proteger sus intereses en caso de ser necesario, no pretende dejar de cumplir la orden que le ha dado. Es por esto que la participación de Leonardo y Diego se vuelva trascendental para que su plan funcione. Leonardo deberá tomar el lugar de Juan para llevar a cabo su encomienda en las Indias, mientras que Diego, arguyendo querer visitarles, enviará una carta a su tío con una foto de Juan para que éste pueda entrar en su casa bajo el nombre de su primo.

Desde el punto de vista de Juan, el padre representa una amenaza que podría interponerse en su deseo de alcanzar la felicidad casándose con Ana. La rebeldía se vuelve el único medio posible—según el hijo—para evadir el riesgo que podría significar para él tanto cumplir como no cumplir la orden paterna. Sin embargo, la evolución de la obra mostrará que el miedo de Juan a su padre era injustificado. En las dos cortas intervenciones de don Rodrigo podemos ver que él actúa como un padre amoroso aunque siempre exigente de que no se rompa la ley. En el segundo acto, al enterarse de la llegada de su sobrino Diego—que es realmente Juan bajo el nombre de su

primo—tenemos la imagen de un padre sumamente cariñoso, para quien el parecido del fingido Diego con su hijo despierta un gran afecto por el recién llegado. Más tarde, en el tercer acto, don Rodrigo intervendrá para traer orden al momento caótico a que han llegado todas las invenciones de Juan y, contrario a lo que su hijo suponía, no tiene ninguna objeción a su matrimonio con Ana siempre y cuando se consigan las dispensaciones necesarias por ser Ana su prima. En definitiva la imagen autoritaria y violenta que nos pinta Juan de su padre en el primer acto, se desvanece en los dos últimos y se torna más bien en la figura de un padre amoroso, serio y prudente. La sujeción del hijo a su autoridad se muestra como la opción más razonable porque el padre no parece sino querer lo mejor para su hijo.

Por otro lado, en la narración de Leonardo, se destaca la figura del virrey como delegado de la Corona española y “gran padre de aquella patria” mexicana (86). La inauguración del acueducto era un significativo instante en el proceso de desarrollo y europeización—en tanto utopía del imaginario europeo—de la antigua capital azteca y, por supuesto, el virrey don Luis de Velasco, figuraría en ese momento como aquel que finalmente hizo realidad un proyecto que tanto se había pospuesto. La obra era de tal envergadura que a su inauguración acudieron varias personas de la ciudad “que no fueron pocos, pues la importancia del evento y su novedad atrajeron a muchos” (citado en Rubio 40).¹² No resulta entonces sorprendente que Leonardo se refiera al virrey que puso en marcha al proyecto como el “gran padre de aquella patria” cuya prudencia logra salvar finalmente a México de la fuerza destructora de las aguas. Pero esta referencia supone también la existencia de una relación filial (padre-hijo) entre el imperio y las colonias.

El relato se empeñará en resaltar la función del virrey para lo que resulta eficaz reivindicar también a la ciudad que gobierna contrastándola con Sevilla, una de las ciudades más

importantes de Europa en ese tiempo. El primer acto se abre con una conversación entre Juan y Leonardo. A través de la voz de Juan vemos la “hermosa vista” de Sevilla en abril cuya fama también se debe a su magnífica arquitectura realzada aún más con el palacio del Escorial que “le dan lugar sin segundo” (8). Sin embargo, esta hiperbólica alabanza que hacen ambos galanes a Sevilla está inmediatamente seguida por el comentario jocoso, pero de ‘veras’ que resalta la crisis social de la ciudad en la voz del gracioso Sancho. Sevilla, aunque “a las siete [maravillas] del mundo / no hay quien la suya aumente” (5-6) , es reflejo también de decadencia moral y social con sus mujeres pedigüeñas (16) y caballeros dedicados a mercaderes (18-20). Por su parte, el relato de Leonardo yuxtapone a la imagen que se ha pintado de Sevilla, la de otra ciudad—México—y de otra maravilla—el desagüe, que según él, a “. . . las demas obscurece” (48).

La descripción de Leonardo se enfocará en dos aspectos de la ciudad: su situación política y su ubicación geográfica. En los versos “Mexico la celebrada / cabeça del Indio mundo, / que se nombra Nueva España” (54-56), Leonardo resaltan la condición de liderazgo de la ciudad en relación con el resto del territorio americano al denominarla “cabeza del Indio mundo,” pero a su vez, la substitución del nombre de ‘Indio mundo’ por el de ‘Nueva España,’ inevitablemente marca la condición subordinada de las colonias con respecto a la Metrópoli y los lazos que existen entre América y la península. Sorprendentemente, el encabalgamiento que se produce en la frase “la celebrada cabeza del Indio mundo” provoca una suerte de decapitación sintáctica de la “cabeza” antes de que se produzca el cambio de nombre. De una manera muy sutil el acto de dominación española subyace un tono de violencia hacia el indio que se justifica en la causa mayor del imperio.

Este tono de violencia que menciono se hace mucho más evidente en la descripción geográfica de la ciudad. Ésta se inicia con una imagen topográfica que sirve para realzar la majestuosa naturaleza sobre la que se asienta la ciudad:

Tiene su asiento en vn valle,
toda de montes cercada,
que a tan insigne ciudad
siruen de altiwas murallas.
Todas las fuentes y rios,
que de aquestos montes manan,
mueren en vna laguna,
que la ciudad cerca y baña. (57-64)

El modelo de la ciudad europea, Sevilla, se enfrenta a la ciudad moderna americana, México. La naturaleza le da a la ciudad protección y abastecimiento propios. Los montes reemplazan a las murallas de la ciudad fortificada europea. Así mismo, la laguna de la ciudad se describe como otro elemento natural de auto abastecimiento de agua.

Sin embargo, la descripción casi idílica de localización de la ciudad rodeada de una laguna de los versos anteriores, rápidamente es sustituida por una imagen de violencia y destrucción:

Creció este pequeño mar
el año que se contaba
mil y seiscientos y cinco,
hasta entrarse por las casas (65-68)

La naturaleza americana se presenta rápidamente transformándose de admirablemente bella a temiblemente feroz cuando la regular circulación de las aguas que bañan la ciudad sobrepasa los niveles normales y provoca su inundación y la destrucción de las viviendas. Frente a esta amenaza a la ciudad, se introduce la acción interventora del virrey don Luis de Velasco en tono apologético resaltando su prudencia y sabiduría al liderar la puesta en marcha del proyecto de desagüe y representar con esta obra el triunfo del hombre sobre esa naturaleza hostil. Ese tono

apologético que, por ejemplo, José Amezcuza encuentra en este relato, está dirigido al ingenio europeo que ha logrado vencer la ferocidad de la naturaleza americana y se ha impuesto sobre ella. La labor del virrey es justamente, en este sentido, una prueba de la ‘conquista’ y tenacidad europeas.

Pero, si por un lado, se presenta una imagen del agua como fuerza destructiva que finalmente es puesta bajo control gracias a la intervención del virrey, por otro lado, la narración de Leonardo, al darse en términos anatómicos, como dice Jaime Concha en su artículo, sugieren también la percepción de la laguna de la ciudad como un cuerpo, en este caso, un cuerpo hinchado y ocluido, que rehúsa abrirse al exterior:

O fuesse que el natural
desaguadero, que traga
las corrientes, que recibe
esta laguna, se harta:
O fuesse que fueron tales
las crecientes de las aguas,
que para poder beuellas
no era capaz su garganta. (69-76)

La obstrucción de la cual sufre este cuerpo se expresa a través de los dos cuartetos anteriores en los que la anáfora de los primeros versos en cada uno racionaliza la causa de su conducta desviada en la misma fisonomía de la laguna. O se trata de que su ‘natural desaguadero’ no puede desalojar las aguas, o de que ‘su garganta’ no puede beberlas. Al describir así la contención del cuerpo acuífero, la intervención del virrey para forzar la salida del agua no sólo se justifica sino que se aplaude. La intervención del virrey es un acto de control necesario que, no por ello, deja de contener un nivel de violencia justificado en la necesidad justamente de ‘forzar’ la salida del agua:

resuelue el sabio Virrey,
que por la parte más baxa
se dè en vn monte vna mina

de tres leguas de distancia,
con que por el centro del
hasta la otra parte vayan
las aguas de la laguna
a dar a vn rio arrogancia (93-100)

Estos versos describen, junto el elogio a la sabiduría del virrey, a su obra a la manera de una suerte de proceso quirúrgico por medio del cual se abre ‘una mina’ o canal de ‘tres leguas de distancia’ que vaya “por el centro del [monte]/ hasta la parte más baja.’ El cuerpo, ya no de la laguna, sino del monte se ve traspasado por el canal que permite ceder el flujo del agua a otro lugar. La imagen es violenta, primero por el mismo hecho de que destruye la fisonomía original de la naturaleza y, segundo por la fuerza que se ejerce para provocar la filtración del agua de la ciudad hacia un río exterior. La imagen visual que este fragmento evoca es la de un cuerpo que, como resultado, queda abierto, rasgado y sangrante. Resulta imposible no pensar que la relación sinécdoquica que sugieren los elementos como la laguna y el monte aluden en general a todo el cuerpo territorial americano, cuya naturaleza violenta necesita ser puesta bajo el control y prudencia de la administración española aunque esto implique un ejercicio de violencia por parte de ésta también. Incluso ya bajo control, no se descarta que esta naturaleza violenta vuelva a amenazar la tranquilidad:

Despues, porque la corriente
humedeciendo cabaua
el monte, que el aqueducto
cegar al fin amenaça, (109-112)

Por lo que se enfatiza la toma de medidas aún más restrictivas que aseguren su total apaciguamiento. En este caso, la construcción de una segunda pared de protección: “De canteria inmortal / de parte a parte se labra” (113-14). Sobre la doble cara de utopía y violencia de la modernidad Walter Mignolo afirma:

Mientras que por un lado se cantan, y se cantaron desde siempre, loas a la cristianización, a la civilización, al progreso, a la modernización, al desarrollo (la cara de la modernidad), por otro se oculta que para que todo ello ocurra es necesario la violencia, la barbarie, el atraso, ‘la invención de la tradición’, el subdesarrollo (la cara de la colonialidad). (34)

La “heroica hazaña” (102), como se denomina en la obra a la construcción del acueducto, paralelamente implica un elevamiento de dignidad tanto para el río en donde desembocarán las aguas dándole arrogancia (100), como para el autor del proyecto a quien da “eterna fama” (116). De manera muy sutil estas referencias sugieren cómo el control imperial trae crédito tanto para América—en la imagen del río que adquiere arrogancia, como para la Corona—a través de la fama que obtiene su representante, el virrey.

En la trama de la obra de teatro y en la narración de Leonardo, el control que proviene desde el ‘padre’—sea en el contexto familiar el uno o en el contexto colonial el otro—se caracteriza como un orden lógico que corresponde a una jerarquía natural que no puede ni debe objetarse. La rebeldía y la desobediencia se presentan como actos que deben ser controlados, de ser necesario incluso con la violencia. El orden que trae la presencia de la figura paterna es una suerte de equilibrio natural para controlar el caos. En el drama, don Rodrigo entra en la última escena para traer al orden los caóticos enredos que los engaños de su hijo han provocado. El tema es ligero y sencillo, no ha habido mayores daños. Todos retornan al orden dócilmente ante la voz del padre. En la narración de Leonardo, el caos que provoca la naturaleza no es tan sencillo y la rebeldía de las aguas que aún ya controladas pueden en cualquier momento volver a desbocarse implica que se justifique la mano dura del ‘gran padre’ sobre aquella patria de naturaleza violenta. Sólo la aceptación dócil de la autoridad asegura la “... eterna paz del reino” (115).

Participación del criollo en la construcción del imperio y reivindicación social

Para cuando se da el desagüe que Leonardo relata al inicio de la obra, la ciudad de México había prácticamente perdido su arquitectura indígena y había adquirido no sólo un aire español, sino también la categoría de la ciudad más importante en las colonias. El mayor problema que se presentó, en cuanto a este proceso de reconstrucción arquitectónica, y al cual se han dedicado varios relatos historiográficos fueron las continuas inundaciones que ponían en peligro la vida de sus habitantes y la seguridad de sus edificios y casas. La primera gran inundación que tuvo lugar, ya en la etapa colonial, se dio en 1555. A partir de ese momento, se puede notar una continua preocupación por parte de los virreyes para encontrar una solución. El relato de Leonardo es relevante tanto como reconstrucción historiográfica porque hace referencia a la construcción del desagüe que los mismos involucrados vieron como el desafío intelectual y de ingeniería de más revuelo durante largos años; como porque a través de esta narración se revelan otros aspectos que afectaban y preocupaban a la sociedad criolla de principios del XVII como son la atribución de impuestos y la utilización de la mano de obra indígena.

Desde el virrey don Luis de Velasco, el viejo, ya se había tratado de encontrar junto con el Ayuntamiento de la Ciudad de México una solución a las inundaciones que sufría la ciudad a causa de su localización en un valle rodeado de montañas y lagunas. A pesar de la insistencia del virrey de llevar a cabo una obra para cerrar las entradas de agua a la ciudad, los concejales se negaron a contribuir para ella, por lo que el virrey tomó “a su cargo las obras, apegándose a la tradición azteca de construir murallas que detuviesen el curso de las aguas” (Rubio 15). Dicha construcción funcionó hasta 1580, en tiempo del virrey don Martín Enríquez, cuando otras lluvias torrenciales provocaron de nuevo inundaciones en la ciudad y forzaron a reanudar, sin llegar a nada concreto, las conversaciones sobre el proyecto para desaguar la laguna de México.

La tercera gran inundación se dio en agosto de 1604. Para entonces Ruiz de Alarcón estaba haciendo sus estudios en la Universidad de Salamanca y se enteraría quizás de los sucesos a través de cartas de familiares y amigos. El entonces virrey, Marqués de Montesclaros, sacó del olvido el proyecto de desagüe en Huehuetoca, pero la fiscalía se opuso arguyendo que dicho proyecto necesitaría más de quince mil indios trabajando durante un siglo para poder ser terminado (Rubio 17). En El semejante a sí mismo Ruiz de Alarcón data la inundación en 1605, lo que bien podría sugerir que se refiere más probablemente—colocando una fecha errónea—a la de 1604, que a la siguiente que ocurrió durante el virreinato de don Luis de Velasco, el hijo, en 1607. Será esta cuarta gran inundación de julio de 1607 que llevará a don Luis de Velasco y al Cabildo a reconsiderar el acostumbrado sistema indígena de muros para proteger a la ciudad y recurrir a las nuevas técnicas europeas y conocimientos de ingeniería hidráulica para proponer una solución duradera para el problema de las inundaciones.

En ese momento aparecen dos nombres importantes en el desarrollo del proyecto hidráulico: el alemán-novohispano Enrico Martínez y Alonso Arias. El virrey se había valido de ellos, de quien dice que “son los más peritos” (citado en Rubio 22)¹³, para asesorarse en la preparación de una propuesta que sería presentada al Cabildo. Martínez había sido cosmógrafo del rey y se había distinguido en varios campos, la ingeniería, las lenguas, la cosmografía, etc. , por lo que no es de extrañarse que el virrey recurriera a él para hacer los estudios del terreno y la viabilidad de la obra. Después de revisarse varias veces los sitios donde se llevarían a cabo los trabajos y contar con el apoyo de autoridades eclesiásticas y seculares, el virrey ordenó iniciar la obra del desagüe y que las aguas corrieran por Nochistongo y Huehuetoca. En noviembre de 1607, con la presencia del virrey, tuvo lugar la ceremonia de inauguración de la obra “y concluida una misa que se celebró a las once, en un altar dispuesto para el caso, bajo un toldo de

ramas y flores, tomó él una azada en la mano y dio el primer golpe para romper la tierra, y con su ejemplo se adelantaron a seguir mil y quinientos indios reunidos para el trabajo” (citado en Rubio 38). Para septiembre de 1608, la obra llegaba a su fin. El virrey en persona había estado supervisando el trabajo *in situ* y junto con el recién llegado Arzobispo, don Fray García Guerra, quien bendijo la obra, se hizo la ceremonia de inauguración rompiendo la presa para que corriera el agua. Para cuando esta ceremonia tiene lugar, Ruiz de Alarcón ya estaba de regreso en la ciudad de México. Casualmente, él había viajado en el mismo convoy que llevaba a Fray García Guerra y a Mateo Alemán hacia América.

Pero la narración provee algo más que la apología a la obra de este virrey, apología que la crítica ha visto como el gusto de Ruiz de Alarcón por alabar a quien podría ayudarlo eventualmente a obtener el puesto que tanto había esperado desde su nuevo cargo de Presidente del Consejo de Indias en España. La narración de Leonardo revela otras presencias y otras funciones relevantes también en la puesta en marcha de este proyecto. Por un lado, menta la asesoría que el virrey recibiera de “... gente docta y anciana, / Cosmografos, y Alarifes” (91-92) sobre los aspectos técnicos de la obra. Por otro lado, el relato revela la presencia de “mil y quinientos peones” (103) que contribuyen con la fuerza laboral necesaria para llevar a cabo el trabajo. Este número coincide con el número de indígenas presentes en la ceremonia de iniciación de la obra en noviembre de 1607, pero más importante que si esta cifra corresponde o no al número exacto de indígenas que requirió la obra—que según el reporte presentado por Fray García Guerra a Felipe III era de 128.650 (Rubio 44)—, es relevante que el relato muestra las divisiones en la estructura social colonial con respecto al trabajo dentro de la cual el europeo ocupa la producción intelectual, mientras el indígena ocupa la fuerza laboral aún más que su presencia se condensa exclusivamente en su función de ‘peones’. Además, se nos proporciona

una percepción de las acciones del virrey que reafirman la sabiduría y prudencia con que se le caracteriza al poder incorporar lo europeo y lo indígena en función del progreso y desarrollo de la ciudad moderna.

Hay que reconocer que el relato contiene una visión prejuiciada de la división laboral y social pues aunque se inserta la acostumbrada utilización de la mano de obra indígena en las obras de desarrollo urbano, ésta no es caracterizada en términos de explotación. Por otro lado, sí se presenta una queja por la ‘explotación’ fiscal de la que son víctimas los criollos. A través de esta queja se introduce al criollo vecinado en la ciudad como el que provee la contribución económica imprescindible también para las obras del desagüe. Al discutir sobre el punto de cómo se financiarían las obras, basado en las sugerencias de la Real Hacienda, el virrey Velasco solicitó a Andrés de la Concha que hiciera un detalle de las propiedades entre casas, posesiones, iglesias, conventos y hospitales de la ciudad con su correspondiente avalúo, después de lo cual “decretó . . . una contribución del uno por ciento sobre dichos avalúos, lográndose recaudar la suma de 304.013 pesos 2 reales y 7 granos” (Rubio 37). La obra duró casi dos años, pero a largo plazo no dio los resultados esperados, la misma agua produjo el deterioro y final destrucción del canal construido, además de dolores de cabeza a varios virreyes posteriores a Velasco y al mismo Martínez que incluso fue a parar a la cárcel acusado de haber hecho mal el trabajo. Esto significó que, como había predicho el fiscal durante el virreinato del Marqués de Montesclaros, la obra necesitó más de lo que se tenía presupuestado tanto en mano de obra como en tiempo y dinero (Rubio 17). Para 1616, durante el virreinato del Marqués de Guadalcázar, la corona aprobó que se reanudaran las obras del desagüe bajo la supervisión de Martínez “con la condición de que lo acabara con sólo el gasto de ciento diez mil pesos, cuya suma se sacó de la imposición sobre los toneles de vino que entraban en la ciudad” (Cavo 261).

Obviamente, Ruiz de Alarcón escribe después de que esta nueva disposición sobre la fuente de financiación de la obra es determinada. La contribución económica de los vecinos de la ciudad es severamente criticada en la obra en los comentarios que se hacen sobre el impuesto al vino a través de la voz ‘extraoficial’ del gracioso. Sancho está admirado de oír de Leonardo que “... la bellaca del agua” haya hecho tantos destrozos y le pregunta dónde ha estado durante ese tiempo el vino (120, 121). Leonardo, entonces, explica que es justamente a costa del vino que se puede pagar la extraordinaria obra del acueducto:

Traçando como a su costa
se efetuase esta hazaña,
que dos reales impuestos
en cada azumbre del daban
cada año cien mil ducados
que en el desagüe se gastan. (123-28)

Esta personificación del vino como el que costea los gastos del acueducto permite dar voz a las verdaderas víctimas de este impuesto, es decir, las personas que lo consumen en las colonias: los españoles y criollos. Por la relación sinecdóquica entre el vino y sus consumidores, la queja que presenta Sancho en nombre del vino se vuelve una queja de estos grupos:

Mienten todos los gallinas,
los bellacos, y bellacas,
que ossaren, dezir, que el vino
debe dar tributo al agua. (129-34)

Estas críticas sobre la injusticia del tributo que el vino da al agua, reflejan no sólo una actitud negativa hacia el pago de estos impuestos, sino que también ayudarán a crear una caracterización del agua con rasgos y asociaciones con lo diabólico. El tono peyorativo que utiliza Sancho para referirse a ella se va degenerando según avanza el diálogo. Empieza nombrándole “infame patricida” por persistir en “... anegar su patria” (137-38); apunta a lo abominable de su carácter cuya prueba es que hasta sus propios progenitores la rechazan— “... no la pueden sufrir / los

montes en sus entrañas” (139-40); la compara, a través del uso de un símil, con una culebra— “... anda como la culebra / toda la vida arrastrada” (141-42)— equiparación, que además ya acarrea una referencia a lo diabólico si pensamos en el simbolismo de la culebra en la tradición cristiano-judea. Y por si cupiera alguna duda sobre esta asociación, en los siguientes versos, se encuentra más puntualizada cuando se utiliza otro símil para compararla directamente con el diablo—“... como el diablo, del cielo / huyendo a la tierra baja” (145-46). Al paralelismo entre el agua y el diablo se añade su común movimiento entre espacios: el agua es también como el diablo en tanto ambos huyen del cielo a la tierra provocando consecuencias desastrosas; en el caso del agua, inundaciones y destrucciones; en el caso del diablo, los discursos en relatos de algunas de las crónicas de los primeros años de conquista y colonización, serían suficientemente parte del imaginario de los españoles para que el autor no tuviera que aclarar más esta comparación.

Muchas crónicas de soldados y misioneros revelan la impresión de que América era un territorio bajo el dominio del demonio. Bernardino de Sahagún, por ejemplo, se expresa de la siguiente manera:

¡Oh infelicísima y desventurada nación, que de tantos y de tan grandes engaños fue por gran número de años engañada y entenebrecida, y de tan innumerables errores deslumbrada y desvanecida! ¡Oh cruelísimo odio de aquel capitán enemigo del género humano, Satanás, el cual con grandísimo estudio procura de abatir y envilecer con innumerables mentiras, crueldades y traiciones a los hijos de Adán! ¡Oh juicios divinos, profundísimos y rectísimos de nuestro Señor Dios! ¡Qué es esto, señor Dios, que habéis permitido, tantos tiempos, que aquel enemigo del género humano tan a su gusto se enseñorease de esta triste y desamparada nación, sin que nadie le resistiese, donde con tanta libertad derramó toda su ponzoña y todas sus tinieblas! (I).

Y él no es el único, el soldado Pedro de Cieza de León impresionado por las imágenes que mira dice: “Muy grande es el dominio y señorío que el demonio, enemigo de natura humana, por los pecados de aquesta gente, sobre ellos tuvo, permitiéndolo Dios” (19); y el fray Toribio de Benavente: “Era esta tierra un traslado del infierno; ver los moradores de ella de noche dar

voces, unos llamando al demonio, otros borrachos, otros cantando y bailando; tañían atabales, bocina, cornetas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus demonios” (57).

Este conjunto de discursos en los que se transmite la impresión de que Satanás se encontraba reinando en América antes de la llegada de los españoles, por supuesto, intenta justificar, por medio de la emergente necesidad de la misión evangelizadora y civilizadora, la presencia y dominación del europeo sobre los indígenas americanos. El relato de Leonardo contiene el mismo discurso demonizador del elemento americano—el agua—, seguido por la apología a la acción civilizadora del español—el virrey Velasco—que interviene para contenerla, encausarla y controlarla.

La queja de Sancho tiene un *crescendo* en el tono de recriminación e incluso odio hacia el agua tanto que Juan tiene que interrumpirle. Esta queja tiene su contrapartida en el encomio y defensa que hace del vino:

¿Que males ha hecho el vino?
quien en Indias, ni en España
ha recibido mal del,
¿que de esa suerte le tratan? (155-158)

De nuevo, la relación sinecdóquica que se ha establecido entre el vino y los españoles en América hace imposible ver en esta queja sólo la voz de Sancho. En efecto, los versos anteriores hacen eco de la voz de los pobladores españoles en las colonias, quienes sin haber hecho ningún mal a nadie en las “Indias, ni en España” son tratados “de esa suerte.” Juan de nuevo interrumpe a Sancho diciéndole que no tiene razón de quejarse cuando “el maltrato” que ha sufrido ha servido para sustentar una causa mayor: “que hizo a su costa / desterrar a su contraria” (5). Literalmente, estos versos se refieren a cómo el impuesto del vino ha servido para pagar el desalojo de las aguas—su contraria. Sin embargo, los símiles utilizados en versos anteriores podrían dar otro mensaje a estas palabras en el que se sugiere una apología a los primeros

conquistadores cuyo esfuerzo, e incluso dinero, permitió la obra evangelizadora, o sea, desalojar al demonio de esas tierras. Gonzálo Fernández de Oviedo en su *Historia* anota justamente cómo el descubrimiento de las Indias le había traído tanta ganancia a la Corona sin que ésta hubiera tenido que poner un centavo. Éste era uno de los argumentos de los descendientes de los conquistadores, quienes intentaban, recordando a la Corona los beneficios que ésta recibía de las colonias, persuadirle a entregar ‘mercedes’ para ellos en la forma de prebendas tanto en el gobierno de ellas, como cierta independencia para explotar la tierra y el aprovechar la mano de obra local. Mucho más se vuelve esto relevante cuando no hacía mucho de lo que se había emitido las Leyes Nuevas, sobre las cuales se seguía discutiendo.

La figura de Leonardo es muy significativa en este aspecto porque, al tomar el puesto de Juan para ir a América, ejemplifica lo que les sucede a quienes llevan a cabo esta travesía. Leonardo personifica la lealtad y, sin embargo, no sólo no es recompensado por ella, sino que termina aislado en un monasterio, para él no hay las dichas de un venturoso matrimonio. Es decir, a través de esta figura se alaba al español que viaja a América y, al mismo tiempo, se presenta una queja por el poco reconocimiento que recibe su hazaña.

Apología y queja

En *El semejante a sí mismo* se mezcla la apología al viajero a América y su heroización, con la desilusión del mal agradecimiento que esta hazaña recibe. Por supuesto, resulta lógico que la ejemplificación de esto recaiga en Leonardo que, como afirma Amezcua, “[s]e asocia . . . desde el comienzo, . . . con las Indias” (51). Esta asociación se coloca desde la primera escena de la obra a través del relato que este personaje hace del desagüe en la Ciudad de México. Esta narración permite suponer que Leonardo quizás incluso que ha estado allá ya que, contrario a él,

Juan y Sancho reaccionan como si nunca hubieran escuchado acerca de este evento, lo que para cualquiera que hubiera visitado la Ciudad de México habría sido prácticamente imposible.

Leonardo, podemos suponer entonces, es un indiano.

La asociación que posee Leonardo con las Indias hace que Juan piense en él para llevar a cabo la encomienda de su padre en Lima, encomienda delicada porque requiere la discreción de Leonardo para que don Rodrigo no se entere de la sustitución que tendrá lugar, y también, su total honorabilidad para manejar los dineros de la herencia que supuestamente deberá recoger en esa ciudad. Él representará el mayor ejemplo de lealtad en la obra y esta lealtad, bajo el nombre de la amistad, será el valor que más se encomie, ya que Leonardo no sólo posee las cualidades que la tarea requiere, sino que sacrificará su propia felicidad por amor a su amigo. En el soliloquio de Juan al final de la primera escena (436-49) se hacen eco los ideales renacentistas del siglo XVI sobre la amistad masculina en los que se ve la influencia del pensamiento aristotélico. La apología que se hace a la amistad ayuda a resaltar a la figura de Leonardo y también, la relación de amistad entre él y Juan crea un sentido de unidad entre los personajes: “Vos Leonardo, amparo de mi vida, / a Lima ireis tomando el nombre mio, / pues no es vuestra persona conocida.” (348-50). Leonardo se vuelve una especie de *alter ego* de Juan al tomar su lugar para ejecutar la orden del padre en Lima que permite ejemplificar el peligro que representa viajar a las Indias y a este viaje en sí como la prueba máxima de lealtad.

Para enfatizar el riesgo que implica el viaje al Nuevo Mundo y la lealtad de quienes lo realizan, en el segundo acto, se pinta como arquetipo de este heroísmo al general Lope de Diez, Aux y Armendarez cuya referencia en la voz de Sancho provee un prelude enfático sobre el triste destino de los españoles que sirven a España en las Indias y lo poco que esos servicios son reconocidos:

. . . el heroico
General don Lope, lustre
de Diez, Aux y Armendarez,
Aquel a quien juzgan todos,
por sus hechos, y costumbres,
digno, que en cargos mas graues
nuestro santo Rey le ocupe:
Pues tantas vezes del mar
sugeto las inquietudes,
y ha hecho, que flotas llenas
de plata a España tribute. (999-1010)

Casualmente, don Lope era el capitán General que lideraba la flota en que viajó Alarcón de regreso a América en 1608. Don Lope, al igual que el virrey Velasco hijo, era también un español americano pues nació en Quito (Whicker 131). A través de la apología a este personaje histórico, se plantea una relación triangular entre el rey, las Indias y el español que viaja a ellas. Si bien América se expresa todavía con la imagen de la cornucopia, del lugar de extremas riquezas, éstas sirven de provecho sólo al Monarca y no para quienes pusieron realmente en peligro sus vidas y haciendas. La mera travesía transatlántica se representa como un grave riesgo que hace más admirables a quienes han tenido el valor de hacerla. En el caso de don Lope, se enfatiza además que el riesgo acarrea exclusivamente un beneficio para el Imperio pues sus acciones “... han hecho, que flotas llenas / de plata a España tribute” (1009-1010). Estos versos recalcan el sacrificio y valor del viajero no como un acto egoísta de beneficio personal, sino como un acto altruista en pro del enriquecimiento del Imperio. Por esto resulta importante el hincapié que se hace al valor de la amistad y la lealtad en la trama pues esto añade énfasis a la apología al español que se arriesga a viajar a las Indias. Al mismo tiempo, en los versos anteriores resuena la queja por la mala compensación que reciben a pesar de su lealtad. El mismo don Lope, cuyos ‘hechos y costumbres’ le hacen digno de mejores cargos, no es—se insinúa—

recompensado por el ‘santo Rey’ de la manera que merece. Se recalca entonces cómo incluso el rey parece ignorar lo que la corona les debe a estos héroes.

La pequeña, pero relevante, mención al general Lope de Diez crea un paralelismo entre la descripción de este personaje como leal vasallo del imperio y la de Leonardo como leal amigo de Juan, en ambos casos a través del viaje a América que llevan a cabo. En los dos personajes se enaltece el heroísmo de quienes se ponen en riesgo yendo allá al tiempo que resalta que no son ellos quienes se benefician de las riquezas materiales que estas tierras proveen sino otros quienes, sin embargo, no les reconoce sus méritos en la medida del riesgo que han tomado.

El recuento de Leonardo sobre sus peripecias en el océano pone de manifiesto cómo el movimiento de salida de España presentan ansiedad, peligro y riesgo (2683-730). Su narración presenta un contraste entre la paz que representa ‘el suelo Hispano’ frente a cómo se aproxima el peligro en la medida en que se van alejando de la tierra. A quince días de viaje en que la “... armada, sin peligro alguno, / ara, veloz los campos de Neptuno”, ya mar adentro, el peligro empieza a acechar, las corrientes se tornan furiosas lo que le obliga a Leonardo a salir a cubierta cuando una sacudida de la nave le lanza fuera de borda:

da vn valance la nao, y en vn instante
todo el costado entrega al blando yelo:
yo triste, inaduertido naegante,
que este subito daño no rezelo,
como ni de vn cordel estaua asido,
caigo, y soy en las ondas sumergido. (2701-06)

Aunque se insiste en asociar a América con su potencial económico al describirla como un lugar de riquezas tanto cuando se habla de la herencia que va a recoger Leonardo de Lima, como cuando se habla de los tesoros que las armadas lideradas por don Lope traen a España, el alcance del mito de los tesoros es cuestionablemente exitoso. En el caso de Leonardo, su caída en el océano da un fin brusco y violento a su intento de ir a recoger la herencia al Perú, y la flota en la

que viaja a pesar de que dice iba ‘sin peligro alguno’, está claro que la tranquilidad es un estado inestable que en cualquier momento puede perderse como efectivamente sucede cuando se encuentran en medio de la furia de las aguas. El peligro se vuelve el enemigo en constante acecho de quien sale de España hacia América. En esto se insiste cuando se habla de las “tantas veces [que] del mar / sugeto las inquietudes” don Lope como capitán de la armada.

Beatriz Pastor dice que paralelamente al discurso mitificador que utilizaban algunos cronistas para relatar su experiencia de la conquista creando una realidad idealizada de su entorno y incluso de sí mismos al enfrentarse a ese entorno, se desarrolló otro discurso que ella denomina ‘discurso narrativo del fracaso’ al que caracteriza como un discurso al que “le corresponde la creación de las primeras representaciones desmitificadoras y críticas de la realidad americana” (191). El semejante a sí mismo se alinea con este último tipo de discurso porque, como los ejemplos que pone Pastor, acarrea un tono de desengaño a través de la “caracterización de la naturaleza como suma de fuerzas violentas, incontrolables, hostiles y destructoras” (192) y de “la introducción del sufrimiento como elemento central del mensaje” (192). En esta obra, la naturaleza va a ser siempre pintada con esas características de violencia a través de la imagen del mar que obligadamente se debe cruzar para llegar a América y en el que cae Leonardo, como ya en la Ciudad de México en las descontroladas aguas de la laguna que parecen querer tragarse a toda la ciudad. La furia de la naturaleza se vuelve una constante que ayuda a enfatizar el riesgo que han corrido los españoles que se cruzan con la experiencia americana.

Esta doble cara de América—lugar de tesoros y riesgo—sirve para poner a la luz dos posiciones. Por un lado, si América todavía se ve como fuente de riquezas, ¿quiénes se benefician de ellas? Por otro lado, si ir a América implica un riesgo, ¿quiénes lo toman? Es

evidente que la posición de la obra al respecto apunta sin rodeos al hecho de que los viajeros y colonizadores son quienes han tomado y siguen tomando los riesgos, mientras la corona es quien se beneficia de ‘los tesoros’. Aquí hay un claro tono de desilusión con respecto a la empresa de la conquista porque quienes la llevan a cabo no pueden aprovecharse de los beneficios que ella aporta. Este mismo tono de desilusión releva la queja por la ingratitud con la que se ha recompensado los actos meritorios y heroicos que han llevado a cabo algunos españoles en América. En el caso de don Lope los bajos cargos que le ha dado el rey; en el caso de Leonardo, cuando él retorna a la casa de Juan a contar a todos cómo cayó en el océano y fue luego milagrosamente rescatado por una fragata, lo que recibe son palmadas en la espalda felicitándolo por su suerte (2731-32), mientras sus esperanzas de tener a Julia se pierden por completo. Resalta el hecho de que mientras todos los demás personajes de la obra van a terminar felizmente casados con sus respectivas amantes, él, quien incluso puso su vida en peligro por su amigo, sea el único que no accede a este premio.

La ironía de este fin se va previendo si retrocedemos a los eventos que conducen al final de la obra siguiendo los pasos a Leonardo. Cuando, en la última escena, es obvio que Leonardo ha perdido a Julia, sus palabras de resignación nos regresan al momento de su naufragio cuando, según cuenta, hizo una promesa a Dios si lo salvaba:

Yo no lo puedo impedir,
puesto que en la mar soberuía
De Religion hize voto,
si Dios me librasse della. (2941-44)

Las palabras de Leonardo prácticamente son las que cierran la comedia, pero antes de ellas, la intervención de Leonardo es muy insignificante aunque son sus intereses los que están más en juego pues la última escena revelará que Julia estaba desde hace diez años prometida a don Diego de Luján y, por lo tanto, no puede cumplir con la promesa que le hizo a Leonardo. Lo

curioso del caso es que en tres ocasiones que escuchamos la voz de Leonardo durante la última escena sobresale el identificarse como la víctima de una traición: “Rezelo alguna traicion.” (2740); “Don Iuan a Iulia ha querido? / viue el cielo, que es traidor” (2809-10); “Pues dime, Julia traidora / ¿cómo tal engaño intentas?” (2841-42). La ansiedad que tenía Juan al inicio de la obra a la traición de su amada o de su padre si salía de España se traslada hacia Leonardo. Es él ahora quien asume que el viaje a las Indias fue sólo una excusa de Juan para alejarlo de España con otros propósitos:

Don Iuan a Iulia ha querido?
viue el cielo, que es traidor,
Y a las Indias me embiaua,
por poderla pretender. (2809-12)

Tanto en el caso de Juan, como en el de Leonardo, está claro que las Indias lejos de simbolizar fortuna para el viajero acarrea asociaciones negativas que conducen a un estado de ansiedad y temor. Nunca está esto más evidente como cuando Sancho habla de la transformación que ha notado en su amo desde que recibió la orden de su padre para ir a Lima:

Yo le conoci mas tierno,
mas despues que al Piru và
tan desesperado està,
que pienso que và al infierno. (482-85)

No existe realmente una traición de parte de Juan o de Julia, así como realmente no existía un motivo escondido de parte de don Rodrigo o de Ana para alejar a Juan de Sevilla, pero eso, si bien libera la culpabilidad de ellos no hace menos real tanto el simbolismo negativo de América a la que Sancho llama ‘infierno’, como la falta de reconocimiento que se recibe Leonardo por sus acciones. El mismo Juan quien más se beneficiaría de la lealtad de Leonardo, en la última escena está únicamente preocupado por su propio bienestar y en ningún momento habla a favor de su amigo.

A la ingratitud se añade una actitud de indiferencia por parte de Juan a toda la peripecia que ha sufrido su amigo por tratar de hacerle un favor, enfatizado en que el largo relato en octavas de Leonardo es seguido por dos versos de Juan felicitándolo por su regreso. Sus palabras pierden aún más relevancia cuando vemos que no se transforman en ninguna compensación concreta a los esfuerzos de Leonardo. La indiferencia de quienes rodean a Leonardo crea la sensación de que sus quejas, la historia de sus penalidades, son casi imperceptibles para los demás. Esto está ya presente en el momento que sigue a su caída al océano, él empieza a dar gritos a los hombres del barco pero ellos no le pueden escuchar: “Trezientos hombres, que ivan en la naue, / supo hazer sordos mi enemiga suerte” (2715-16). Paralelamente sus líneas se hacen esporádicas en el resto de la obra hasta perderse en el encierro al que le llevan sus votos religiosos.

En medio de la apología y la queja, la voz de Leonardo surge como la voz de América desde la cual se enuncia el lugar del criollo en la construcción del imperio tanto como actor como testigo y narrador de su historia.

El criollo, narrador de América

La voz de Leonardo es uno de los elementos más conflictivos, y para mí más atractivos, de la obra. Obviamente, sus relatos han provocado más desazón que ninguna otra cosa entre la crítica. Pero si sus narraciones han dado la impresión de estar ‘dislocadas’ del resto de la obra, Leonardo de ninguna manera podría verse como un personaje dislocado de la trama sino, por el contrario, es un personaje clave para su desenvolvimiento porque justamente la comodidad con que se mueve entre la Península y América hacen de él la mejor opción para tomar el puesto de Juan en el viaje a las Indias. Por lo tanto, él funciona como una especie de puente entre estos

espacios geográficos y textuales aparentemente desconectados. A través de él, España y América se aproximan al evocarse simultáneamente en el imaginario de los espectadores y se convierten en espacios textuales contiguos.

Leonardo, como el indiano de la obra, va a traer a ella “el lejano paisaje americano” como lo llama Amezcua, pero también el lugar del criollo/indiano dentro de ese paisaje y dentro del contexto imperial. El relato sobre la construcción del acueducto de la ciudad de México sirve de excusa para resaltar los lazos entre la Corona y América y reafirmar la pertenencia de estos territorios al espacio imperial. Leonardo se coloca en el lugar de narrador interno en la obra con una posición que sugiere ser intersticial entre América y España pero al mismo tiempo vinculante y trascendental para las relaciones que existen entre ambas. Ángel Abuín González define a la posición de narrador interno de la siguiente manera: “[d]entro de la dramaturgia clásica se ha hablado desde siempre . . . de *narrador* (“*récitant*”) cuando, de manera muy general, un personaje emprende, en el seno de un diálogo, el relato de conflictos o situaciones que, aunque afectan a la historia principal, no han ocurrido sobre el escenario.” (24). En efecto, las narraciones de Leonardo más que añadir líneas que ‘nada tienen que ver’ con el resto de la trama, sirven para informar a la audiencia de elementos que están fuera del tiempo y lugar a los que corresponde esa trama. Su voz lleva tanto a sus narratarios dentro de la obra, como a los espectadores, de un aquí—Sevilla—a Ciudad de México primero, al mar después, y finalmente a Sevilla, y de un ahora al pasado por medio de la analepsis. Sus narraciones reflejan la movilidad espacial y temporal del personaje, movilidad que supera en mucho a la de los otros personajes. Por lo tanto, mientras que el mundo que mimetiza la obra se limita a Sevilla y las costas de donde parten los barcos, es decir, a un mundo que termina en las fronteras de la península, los relatos de Leonardo amplían ese mundo más allá de aquellas fronteras mimetizando la nueva

geografía del Imperio, una geografía en exceso que para ser integrada al mundo representado se condensa a través de la voz narrativa de Leonardo.

Pero además de la movilidad espacial que evidencia esta voz narrativa, muestra también una gran versatilidad para adaptarse a diferentes modalidades discursivas que le permiten la vehiculización de una posición ideológicamente alternativa. Efectivamente, el monólogo de Leonardo en la primera escena se puede leer como un texto de proporciones épicas. En primer lugar, su estructura misma corresponde a la de la epopeya por su carácter monológico que permite que la voz narrativa—de Leonardo—se presente como única e incuestionable enunciativa de un mensaje desde su propia visión del mundo. En segundo lugar, la narración de Leonardo coloca en primer plano al virrey de la Nueva España y lo eleva al lugar de héroe épico por su capacidad de enfrentar y dominar, ya no al hombre americano que por el contrario entra a participar en el proyecto civilizatorio imperial, sino de la naturaleza americana que se vuelve el enemigo hostil y violento que se interpone en la concreción de ese proyecto.

No obstante el monólogo de Leonardo se ha visto comúnmente sólo como un panegírico a favor del representante de la corona, el discurso encomiástico, como sugiere Mabel Moraña, sirve como ‘coartada retórica’ para, en primer lugar, relevar la participación de otras figuras en la construcción y sustentación del imperio en las colonias. Esto es, se presenta una imagen más pluralista sobre la realidad social en las colonias en la que intelectuales, indígenas y criollos con sus contribuciones fiscales aportan juntos para el desarrollo de la nueva ciudad colonial. En segundo lugar, la apología al virrey sirve para dar un lugar al narrador en el proyecto escriturario del texto historiográfico imperial. Leonardo se autoriza en su calidad de vocero del Nuevo Mundo y posible testigo presencial del evento que relata. De hecho, la calidad testimonial era un argumento frecuentemente utilizado por algunos cronistas de la conquista para elevar la calidad

de su relato sobre el de otros que nunca estuvieron en América. Bernal Díaz, por ejemplo, se basa en el carácter testimonial de su propia crónica como argumento principal para autorizar su texto y desautorizar el de Gómara.

La integración de Leonardo al texto dramático como instrumento indispensable para el metateatro ideado por el personaje principal, provoca, debido a su relación con América y España, que ambos espacios se yuxtapongan en el texto dramático como espacios geográficos y textuales. Esto significa que su función de mensajero entre el Nuevo y el Viejo Mundo conlleva también el oficio de traductor cultural. Las líneas que preceden el relato de Leonardo apuntan a la incomprendibilidad que lo ‘mexicano’ posee para el interlocutor peninsular:

Leonardo: Si veras hemos de hablar,
Vna quiero yo contar,
Que las demas obscurece.
Juan: Ya mucho en sabella gano,
Pues vos assi la alabais.
Leonardo: Pues es, porque la sepais
El desague Mexicano.
Sancho: Hable christiano, señor. (46-53)

El ‘hable christiano, señor’ de Sancho resalta la oposición que existe entre lo ‘Mexicano’ y lo ‘christiano’ y la necesidad de la función hermenéutica de Leonardo. Su alcance cognoscitivo de América y España en tanto espacios de producción cultural específica, original y divergente el uno del otro, le dota del lugar de intérprete cultural, una suerte de puente metafórico entre estos dos mundos. Se sitúa en el cruce de dos sistemas diferentes de significación que gracias a su voz se aproximan, yuxtaponen y coexisten. A su vez, su doble accesibilidad cultural le proporciona un carácter híbrido que le permite movilizarse entre los campos semánticos de ambas culturas; por un lado, como transmisor de la historia mexicana; por otro, como traductor al ‘christiano’ para hacerla comprensible para el español peninsular.

Mientras el monólogo de Leonardo en la primera jornada trae a la obra el tono encomiástico al español que lucha contra la violencia de la naturaleza americana y mantiene la narración en tercera persona para sostener el punto de focalización en la figura del virrey; en la última jornada, la narración se revierte a focalizar al mismo narrador, quien utiliza un tono de lamento para relatar las desgracias de las que él mismo es víctima al intentar cruzar el océano. Su relato se estructura en octavas reales con la misma estructura poética que Francisco de Terrazas y de Antonio de Saavedra Guzmán utilizarían en su poesía épica novohispana. En estos versos, Leonardo describe los sucesos que le acontecieron al llevar a cabo el planeado viaje hacia América. La primera estrofa recuenta desde el momento de la partida ‘de la gran Baia’ hasta quince días después cuando la flota se encuentra mar adentro. Estos versos ayudan a crear la percepción de una proporcionalidad directa entre la distancia espacial del ‘suelo Hispano’ con el acercamiento hacia el peligro. La segunda estrofa transmite la visión trágica que tiene el narrador sobre su propia situación cuando ‘la fatal hora’ interrumpe la tranquilidad del viaje. La sustitución de ‘mullida lana’ por ‘espinas’ ayuda a enfatizar el dramático y brusco cambio hacia unas condiciones que producen extremo sufrimiento. Lo que en principio es una metáfora del cambio en las condiciones marítimas, acarrea también la presencia de un factor interno que provoca el nuevo estado de intranquilidad:

vna pena, cruel despertadora,
cambia en espinas la mullida lana,
y viendo que conmigo no me valgo,
huyo de mi, y a la cubierta salgo. (2695-98)

La ‘mullida lana’ donde duerme se convierte en ‘espinas’ cuando ‘una pena’ le despierta llenándole de intranquilidad el espíritu. Agua y espíritu se equiparan en la zozobra con que se describen. Al mismo tiempo los dos últimos versos refuerzan al ‘yo’ como sujeto de la narración y objeto de la tragedia a través de la inclusión de pronombres (-migo, me, mi) y la inflexión

verbal -o (en valgo, huyo, salgo) que insisten en esa primera persona como referente y centro focal del relato. Su imagen de víctima tanto de la fuerza de las aguas como del amor no satisfecho permite insistir en el doble peligro de perder a su amada y de perder la vida en el mar. Esta imagen es acentuada en el verso 2767, que revela su propia impotencia para salvarse. En la tercera estrofa (2699-706), ‘solitario amante’ e ‘inadvertido navegante’ convergen para convertirse en los rasgos fundamentales del narrador y se interconectan cuando el estado casi de éxtasis que produce la memoria de la amada es interrumpido por la peripecia de la nave. Los versos: “Sientome al bordo, solitario amante / las piernas a la mar, la vista, al cielo” (2699-700) no sólo expresan la soledad y el silencio del amante, sino que además éste se vuelve un vínculo entre lo terreno—el mar—y lo divino—el cielo. La descripción de su posición física en ese momento replica la descripción hecha por autores místicos de sus momentos de éxtasis lo que permite elevar su sufrimiento espiritual al tiempo que su cuerpo es literalmente tragado por la oscuridad profunda de las aguas:

como ni de vn cordel estaua asido,
caigo, y soy en las ondas sumergido.
Al centro me lleuò con la caida
del cuerpo graue, el impetu violento, (2705-08).

Su sufrimiento espiritual y físico adquieren dimensiones épicas que elevan a la cúspide poética al narrador que es capaz de transformar experiencia y sufrimiento en palabra. Las siguientes estrofa contrastarán el volumen de la voz y la desesperación del hablante por ser escuchado con la imposibilidad de acceso a la atención y oído de su interlocutor. Los dos últimos versos de la cuarta estrofa expresan a través de la imagen del barco que se aleja, la posición física del narratorio que está dando las espaldas a la voz que le interpela: “quando al ayre sali del agua fria, / con la popa a mis voces respondia” (2713-14). La estrofa siguiente insistirá en la sordera abrumadora en la que cae la voz del narrador, al describirla en los dos primeros versos como algo

colectivo (“Trezientos hombres, que ivan en la naue, / supo hazer sordos mi enemiga suerte” [2715-16]), al tiempo que recurre a la metáfora barroca de sueño/muerte, y el lugar de emisión a ‘sotavento,’ para dar intensidad a la impotencia del hablante:

o fue, que el alua entre el licor suaue
de las preciosas lagrimas que vierte
mezclò el veleño de Morfeo graue,
haziendo oficio entonces de la muerte,
o fue, que por caer a sotauento,
el camino a mi voz impidio el viento. (2717-22)

En este monólogo, Leonardo se construye a sí mismo como narrador, autoriza su narración en la experiencia y hace trascender la interioridad del sufrimiento a la exterioridad de la palabra. Pero la intensidad de la voz sufriente irónicamente es sólo comparable con la indiferencia que produce al pedir auxilio a sus compañeros de viaje que continúan alejándose en la nave. Esta indiferencia tendrá su parangón en la reacción de Juan que apenas le felicita por haber regresado, después de lo cual el diálogo se divierte completamente hacia Celio que entra en la casa de Juan y le reclama—suponiendo que es Diego—estar escondiendo a su hermana. El lugar de donde emerge la voz narrativa, ese ‘centro’ a donde le lleva la caída (2707), se presenta como un lugar que cancela el ejercicio hermenéutico ante la imposibilidad de alcanzar desde ahí al escucha. Se revela entonces esta imposibilidad como la tragedia máxima del narrador. En el volumen que corresponde a la lógica del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano, este autor defiende la capacidad intelectual de los autores criollos en el “Prefacio al lector” al tiempo que culpa a la suerte y a su distancia geográfica de la luz del Rey el no ser reconocidos como sus colegas europeos:

Conque para los peruanos las estrellas son diestras, y sin embargo su fortuna es siniestra. Y ¿por qué? Sólo porque son superados por los europeos en un sólo astro, a saber, el agosto, óptimo y máximo rey Carlos [...] Alejados, pues, en el otro orbe, carecemos de aquel calor celestial con que el príncipe nutre, alienta, fomenta y hace florecer la excelencia y todas las artes. Así pues no basta merecer

los premios, la gloria, los honores debidos a esta excelencia (los cuales hay que buscar prácticamente en las antípodas, y aun así llegan tarde o nunca); hay que ser argonautas también. Pero ésta es la vieja queja de los nuestros, y no cabe reiterarla aquí. (17)

Esta ‘vieja queja’ de la que habla Espinosa Medrano está también presente en los momentos que siguen al relato del periplo cuando la voz de Leonardo se vuelve insignificante en la escena. Las pocas veces que Leonardo interviene son reacciones a lo que él sospecha ser una traición en su contra, aunque realmente es la suerte que hace que Julia y Diego se reencuentren y él pierda a su amada. Leonardo se da por vencido y expresa su total impotencia ante la situación, pero su narración ya ha quedado inscrita en el texto y contexto de la obra.

Autorización e inserción al canon: Intertextualidad con *El curioso impertinente* de Cervantes¹⁴

La intertextualidad es un elemento central para la escritura. En la literatura que corresponde a los periodos del Renacimiento y Barroco españoles, el recurso de la intertextualidad era una práctica extendida y común que denotaba la pericia del autor para manejar los recursos estilísticos y retóricos más reconocidos así como su erudición. Nadine Ly afirma que la intertextualidad, en la literatura de los siglos XVI y XVII permite al poeta, a través de la afirmación de las deudas que tiene con sus predecesores, inscribir su obra dentro del mismo marco intelectual y literario al que pertenece la obra de aquellos, al tiempo que puede resaltar los elementos que la particularizan de los modelos anteriores. Es decir, que la intertextualidad sirve como mecanismo de autorización de una obra al posicionarla como producto del mismo contexto cultural y literario de aquella de la que se está nutriendo a través de la repetición de sus convenciones formales, sus temas y valores.

En la literatura criolla novohispana la intertextualidad con textos de autores peninsulares sirve de estrategia a través de la cual los autores criollos no sólo responden al texto peninsular canónico—como Lola Josa sugiere es el caso de *El semejante a sí mismo* con respecto a *El curioso impertinente*, novela intercalada en la primera parte de *Don Quijote*—, sino a todo el campo discursivo que da origen a ese texto peninsular. Por lo tanto, cada texto criollo consiste de un discurso compuesto por otros discursos, en el que se entra en diálogo con el modelo a partir del cual se constituye y también con la tradición a la que ese pertenece—sus valores, las estructuras de poder, incluso la lengua. La utilización de este recurso retórico permitía la incorporación de las obras coloniales al *continuum* de la tradición discursiva y ética a la que pertenecen sus predecesores literarios, lo que resultaba en un acto de afirmación de pertenencia a la genealogía de producción literaria hispana y, a su vez, en un acto de reivindicación de su participación criolla en la producción intelectual oficial.

Si todos los textos y los discursos se producen dentro de relaciones sociales de poder, es claro que ya la obra de Cervantes está dialogando, conformándose a ratos y subvirtiendo otras veces, los discursos y valores dominantes de su época. Resulta natural pensar que la evidente intención didáctica de la obra cervantina buscaba influir en la constitución de nuevas relaciones sociales, ya sea a través de su apoyo a realidades existentes o de su subversión de verdades establecidas. Al utilizar como modelo la obra de Cervantes, Ruiz de Alarcón entra en un doble diálogo, por un lado, con la cosmovisión que presenta Cervantes en *El curioso impertinente* cuyo parentesco con la obra alarconiana fue advertido ya por Fernández-Guerra a finales del XIX; por otro lado, la obra de Ruiz de Alarcón entra en la misma relación dialéctica con los discursos y valores dominantes que Cervantes también enfrenta. Por lo tanto, es necesario considerar la

cosmovisión que se va definiendo en esta obra y cómo esa definición se hace posible a través del uso de la obra cervantina como punto de referencia y de contraste.

En un artículo relativamente reciente sobre la intertextualidad entre *El curioso impertinente* y *ESASM*, Lola Josa sugiere que Ruiz de Alarcón le rinde “un homenaje al maestro que escribió el *Quijote*” (604) y concluye que Ruiz de Alarcón toma las palabras que el cura de la venta pronuncia después de leído esta historia como un desafío literario al que responde mostrando “a lo cómico como un galán [sí] puede llegar a ser tan necio como un desposado” (601). Sin embargo, la intertextualidad de esta obra con la obra cervantina es más que un mero acto apologético. Al contrario de ‘la ansiedad de la influencia’ literaria que Harold Bloom propone como el esfuerzo que hacen los nuevos escritores por desprenderse de la carga de sus predecesores, en esta obra de Ruiz de Alarcón podemos ver un intento absolutamente conciente y deliberado por afirmar su afiliación genealógico-literaria con la obra de Cervantes.

Evidentemente hay muchas similitudes entre las dos obras. La estructura fundamental de *ESASM*, por ejemplo, es el mismo triángulo amoroso de la obra cervantina aunque la trama de esta última posee muchos más enredos y complejidades gracias, entre otras cosas, a la multiplicación de personajes. En *ESASM*, Ruiz de Alarcón ciertamente se apropia de varios elementos de la obra de Cervantes (la estructura de la trama, personajes, ambiente, símbolos y lenguaje), pero es notorio que esta apropiación posee un carácter dialéctico y reflexivo con respecto a su antecesora. En la obra de Cervantes, hay un tono crítico hacia las convenciones genéricas. La obsesiva desconfianza de Anselmo, el personaje principal, por la capacidad de fidelidad de las mujeres, contrasta dramáticamente con la ciega confianza que muestra en la fidelidad de su amigo. Para probar si su esposa Camila es capaz de serle fiel le convence a su mejor amigo para que intente seducirla. El amor de las mujeres y la amistad de los hombres se

ponen a prueba, pero al final, ambos muestran ser frágiles. La ficticia seducción prueba ser un juego muy peligroso que terminará seduciendo tanto a la esposa como al amigo quienes traicionarán al impertinente y curioso marido.

Enmarcada por el *Quijote* la lectura de esta novela es seguida por el comentario del cura de la venta, quien dice “que no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia” (400). Como ha apreciado Josa, la obra de Ruiz de Alarcón se articula alineándose con la crítica que hace el cura de la venta en el *Quijote* y parece entrar en diálogo con la obra Cervantina cuando Leonardo le pregunta a Juan por qué no prueba a Ana echándole “otro pretendiente” (11) y éste contesta que ese tipo de pruebas no son prudentes—como recordando las palabras del cura—por lo que ha ideado un plan mejor con el que podrá probar “... si el amor en [Ana] / es verdadero, o fingido” (11) sin correr el riesgo de perderla. El plan de este personaje suplanta la ‘necedad’ de Anselmo, por la astucia de Juan que, bajo el nombre de Diego, se convierte en su propio rival. Como este mismo personaje reflexiona, mientras al ‘echarle otro pretendiente’ a su novia es un acto imprudente porque correría el riesgo de perderla; haciéndose pasar por Diego podrá probar si su dama es capaz de ofenderle sin que le cambie por otro (11-12). Al suplantarse a él mismo, tornándose en el amante y el rival al mismo tiempo, Juan crea una paradoja en la trama que imposibilita que tenga el mismo mal fin que tiene Anselmo.

El plan de los personajes principales, en ambos casos, o metateatro, como lo llamaría Lionel Abel, es el elemento que da forma a la trama de cada texto, pero el de Ruiz de Alarcón—concientemente—buscará superar al de Cervantes. Así, cuando Juan dice, refiriéndose a su plan, que será un engaño “...que la fama / quite al Griego Senon¹⁵ ...” (9), bien podría entenderse como un comentario metacrítico del acto escriturario que se está llevando a cabo como un

proyecto construido premeditadamente para superar a su antecesor (Cervantes escondido detrás del nombre de Senón) y arrebatarle la fama, al tiempo que se reconoce heredero de su misma tradición.

Pero éste no es el único momento en que la obra de Ruiz de Alarcón entra en diálogo con el texto cervantino. En lo que respecta a las mujeres, mientras en la obra de Cervantes la actitud misógina y paranoica de Anselmo hacia la mujer sirve como un modelo negativo que ayuda a desestabilizar los presupuestos sociales sobre el género femenino, en *El semejante a sí mismo* se reafirman estos presupuestos que su predecesor critica. Juan posee la misma actitud de desconfianza hacia la mujer de Anselmo, sin que Ana le haya dado ningún motivo:

Aunque con firmeza estraña
me muestra mi prima amor,
tengo indicios, y temor
de que me miente y engaña. (384-87)

Sin embargo, dicha actitud, al contrario de ser criticada como sucede en la obra cervantina, se ve justificada una y otra vez en la fácil ‘mudanza’ de las mujeres en la obra. En cuanto a esto, Ruiz de Alarcón no parece coincidir en esa suerte de equidad genérica por la que alega Cervantes. Por el contrario, el comportamiento de las mujeres en la obra sirve para reafirmar que los prejuicios sociales que se tienen sobre ellas son bastante justificados.

Por otro lado, al hablar del lazo que existe entre los hombres, la cuestión es más complicada que la que presenta Cervantes porque hay más de una relación intergenérica. Si la obra de Cervantes no necesitaba más que la figura masculina del amigo para tener el rival que complete el triángulo amoroso, en *ESASM*, esta estructura triangular no es más que el centro de otras relaciones que estarán interconectadas. Ruiz de Alarcón va a jugar con el recurso del intercambio de identidades para multiplicar el número de galanes y añadirá a la obra una potente figura paterna que no está presente en el texto de Cervantes. Por lo tanto, las relaciones

masculinas se distinguen entre relaciones de amistad y relaciones filiales. Esta distribución es muy importante porque Juan, como Anselmo, tiene una absoluta confianza en la obligación que supone el lazo de amistad masculina. Por este motivo, para llevar a cabo su plan recurre a su amigo Leonardo y a su primo Diego mas “no [como] deudo, sino amigo” (304) y con ellos intercambiará personalidades y nombres para no tener que salir ni de Sevilla ni de su casa. Sin embargo, será Leonardo, su amigo a lo largo de toda la obra, quien tomará todos los riesgos por Juan, mientras Diego sólo se mantiene junto a él hasta cuando esto no significa un conflicto para sus propios intereses. A nivel ético, la obra de Ruiz de Alarcón plantea una distancia entre la lealtad entre amigos y aquella entre parientes, pues mientras la primera (representada a través de Leonardo) probará ser de una solidez invariable, la segunda (en la figura de Diego) será débil y quebradiza. Aquí no se arguye por una general debilidad humana a la que se debe evitar tentar como en la obra cervantina. Aquí, los amigos son leales mientras que los parientes son poco confiables.

Este último punto se enfatiza aún más a través de la inclusión de una figura paterna y el énfasis en la manera en que sus actos son interpretados por el hijo. Si bien es cierto que Juan está preocupado por probar la capacidad de fidelidad de Ana, no son únicamente los celos, como afirma Charles Perry, los que llevarán al personaje principal a preparar su plan para probar la lealtad de su amada (735).¹⁶ En *ESASM*, a más del miedo a la traición femenina, está presente, y podría decirse que en mayor grado, el miedo a la traición paterna. La trama de *El semejante a sí mismo* se desarrolla como consecuencia de una repentina orden que el padre del personaje principal le da para que parta hacia Lima. Esta orden le pone a Juan en un estado de ansiedad extremo porque duda sobre la transparencia de los motivos que pueda tener su padre para enviarle tan lejos. Aunque éste le ha dicho que debe ir a recoger una herencia, Juan presume que

quiere separarle de Ana, su prima quien a causa de su reciente orfandad ha ido a vivir con ellos, ya sea porque la quiere para sí mismo o porque no ve con buenos ojos esa unión. Es decir, que el temor de Juan está relacionado con este elemento *a priori* de la orden paterna más presente y más tangible que la paranoica curiosidad de Anselmo. El temor a la traición paterna supera al temor a la traición femenina, porque es la ‘condena’ a partir a América que su padre le impone la que el personaje principal percibe como una amenaza a sus intenciones amorosas con su prima Ana.

La consecuencia de lo anterior es que en *El semejante a sí mismo* se traslada el enfoque en los prejuicios sociales genéricos—que tanto se critican en *El curioso impertinente*—hacia la imagen de autoridad (metafóricamente representada en la figura paterna) y las relaciones de poder que tiene con el resto de personajes en la obra. A través de la metáfora padre-hijo se pone de relieve las problemáticas relaciones entre los españoles americanos y los centros de poder en la metrópoli con los que, al tiempo que se define afiliado, necesita cuestionar, contestar e impugnar. La intertextualidad, en este sentido, sirve ambos propósitos: reafirma la pertenencia del autor con la genealogía literaria y cultural hispana, al tiempo que se entra en debate con ella expresando un modo ex-céntrico (colonial) de ver el mundo imperial en tanto no corresponde la cosmovisión metropolitana.

El semejante a sí mismo contiene una serie de momentos en los que hay un claro intento de afirmarse como obra dentro de la genealogía literaria hispana. Por supuesto, la apropiación del modelo de la *Comedia Nueva* popularizada por Lope de Vega es ya una muestra de cómo el autor asegura que un lugar a su obra dentro del corpus de producción dramática hispana. Otro momento en que la obra muestra su afiliación con la literatura hispana es a través de su intertextualidad con la obra de Cervantes, incluso si esto le sirve de pre-texto para entrar en

diálogo con la cultura y presentar su propia visión del mundo. De hecho, la estructura del triángulo amoroso, central en *El curioso impertinente* de Cervantes ocupa en la de Ruiz de Alarcón un lugar menos importante que el modelo padre-hijo mismo que sirve para poner de relevancia la relación entre el virrey y México configurada bajo el mismo modelo. A su vez, el virrey como representante de las colonias en las colonias, y México como la ‘cabeza del Indio mundo’ son los elementos que replican la relación entre el Imperio y sus colonias, una relación sobre la que se exhibe un punto de vista, sino completamente contrario al metropolitano, sí más identificable una cosmovisión criolla.

Como voz criolla, es importante que la obra se muestre y reafirme de continuo en su afiliación no sólo a los poderes centrales sino también al *ethos* del imperio. Esta afiliación permite también, digamos que con mayor facilidad, entrar en diálogo, debatir e impugnar aspectos con los que está en desacuerdo. De hecho, crear una trama en la que existen dos historias que se cruzan a través del personaje ‘indiano’ permite ya percibir una concepción del mundo geográficamente y culturalmente más globalizante, pero lo que es aún más importante es que pone de relieve el lugar central de ese ‘indiano’ en la comprensión de las extensiones territoriales del imperio. Este lugar central, es necesario aclarar, no es expresado como un lugar alienado de ambas culturas (americana y española), por el contrario, huye del espacio vacío en el que le dejaría la no pertenencia a ninguna de las dos y se coloca simbólicamente como un puente conector que le permite moverse ágilmente entre ambos territorios, culturas y espacios semánticos.

Desde ese lugar central, trascendente y vinculante, la voz criolla resuena para aseverarse en su afiliación a los poderes imperiales a través de la apología al virrey Luis de Velasco, sin embargo, esto sirve de excusa para mostrar la pluralidad de fuentes que contribuyeron a la obra

civilizatoria en las colonias. Así, la apología al virrey sirve de excusa para traer a la luz la existencia y el lugar de otros estratos de criollos en aquella obra: los intelectuales como Enrico Martínez y los ciudadanos regulares que contribuyeron económicamente a través del pago de impuestos. El semejante a sí mismo es una apología al criollo. En la obra escuchamos la continua, aunque disimulada, alabanza a los “indianos”: el mismo virrey Luis de Velasco, hijo, nacido en Nueva España; el General don Lope de Diez, Aux y Armendarez, nacido en Quito; los criollos que dan el aporte intelectual y aquellos que aportan económicamente; finalmente Leonardo, cuyo origen no sabemos exactamente, pero su relación con América nos hace suponer que también es un indiano.

Junto al tono encomiástico del trabajo del criollo, la obra también articula las ‘viejas quejas’—como dice Espinosa Medrano—sobre el poco reconocimiento político, intelectual e incluso honorífico que recibe el criollo en la Metrópoli. Por un lado, esa queja es evidente al traer del olvido a todos los criollos que de diferentes maneras aportan a la construcción del imperio, pero también esa queja es más explícita cuando se habla del General don Lope de Diez, Aux y Armendarez al mencionar que sus muchos méritos y sufrimientos han servido para enriquecer a la corona pero no han sido recompensados por el ‘santo Rey’ de la manera que debieran. Leonardo se vuelve otro modelo de cuan poco se reconoce la labor de quienes van a las Indias. Él expone su vida por su amigo, es modelo de lealtad y de caballerosidad, sin embargo, sólo regresa a España para encontrarse que ha perdido a la mujer que ama. Irónicamente, él, quien más se ha arriesgado en la obra, es el único que no recibe el premio de un matrimonio feliz. En medio de la apología y la queja, la voz de Leonardo surge como la voz portadora de América y traductora cultural de esa América para la Metrópoli. La voz criolla se dignifica en esta función hermenéutica, se autoriza en calidad de testigo ocular y reclama, ya no solamente un

lugar en la historia imperial, sino un lugar en la construcción historiográfica de ese imperio. Sus largas narraciones son reemplazadas por cortas expresiones de rabia, desilusión y, finalmente, resignación. Al final, él es un exceso que necesita ser eliminado y justamente eso sucede cuando él renuncia a Julia y reconoce haber hecho una promesa a Dios de entrar a un monasterio si le salvaba la vida en el océano.

La voz colonial en esta obra emerge como una voz dislocada del texto, un exceso que lucha por afirmar su lugar. La alabanza de los criollos como don Luis de Velasco, hijo, Enrico Martínez, el capitán don Lope de Diez Aux y Armendares, los contribuyentes en la colonia e, incluso Leonardo, es un recordatorio de los grandes hechos de los españoles en América. Como gobernantes, intelectuales, navegantes, o ciudadanos comunes, se presentan como instrumentales en el crecimiento económico, geográfico y político del imperio. Al mismo tiempo, sus historias relatan el tratamiento injusto que reciben. Leonardo es simplemente un ejemplo más de sacrificio y lealtad ignorados y mal recompensados por la sociedad peninsular.

CAPÍTULO 3

LA CULPA BUSCA LA PENA Y EL AGRAVIO LA VENGANZA: APOLOGIA AL ESPAÑOL EN AMERICA

La culpa busca la pena y el agravio la venganza es una de las obras que, a pesar de no haber sido incluida en ninguno de los dos tomos publicados por Juan Ruiz de Alarcón, se le atribuye a este autor. Se publicó en la parte XLI de *Comedias de varios autores*. Como ha notado Courtney Bruerton, resulta difícil establecer la fecha exacta en que fue escrita, sin embargo, la coloca entre 1618 y 1624. Juan Eugenio Hartzenbusch la coloca a finales del siglo XVI: Pedro Henríquez Ureña la data de antes de 1614, Antonio Castro Leal sugiere que fue escrita entre 1601 y 1603 y revisada posteriormente entre 1613 y 1614, y Luis Fernández Guerra y Orbe la ubica en 1617. Los autores mencionados anteriormente han sido de los pocos en interesarse en esta obra pero mayormente a manera de defender la legitimidad de su pertenencia a Ruiz de Alarcón. Sus opiniones son bastante diversas. Hartzenbusch, dedicándole apenas ocho líneas de comentario, remarca cuánto el estilo de la obra “se parece al de Calderón” y, si bien reconoce que esto no pudo ser debido a que Calderón era probablemente un niño cuando fue escrita, se vale de esta coincidencia para argumentar que la “conceptuosidad y armonía” de esta obra eran algo ya propio del teatro español a principios del XVII (521). Por otro lado, con un tono más crítico, Antonio Castro Leal opina que la obra “a pesar de los retoques, [conserva] los defectos más característicos del aprendiz a dramaturgo.” Para él, la endeble calidad de esta obra se ve tanto en su estructura con “parlamentos excesivamente largos” y “apartes innecesarios” como en su estilo “difuso” y la incompleta construcción de los personajes (78). Bruerton, en un estudio minucioso en búsqueda de la fecha en que pudo ser publicada la obra, concuerda con Castro Leal

en que “la trama . . . está muy mal dispuesta” y encuentra que la “situación que constituye el punto central de interés dramático en *Las mocedades del Cid* y en *La estrella de Sevilla* es un simple detalle en esta comedia” (441). Si bien es cierto, como apunta Bruerton, la comedia repite el “archisabido esquema” (440) de los múltiples triángulos amorosos, esto a mi entender responde a la necesidad de ajustarse a los moldes popularizados por Lope de Vega que tanto eran reconocidos y consumidos por el público, lo que también explica por qué Ruiz de Alarcón pusiera en escena un tema de honor/honra siguiendo las sugerencias de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedia* (298).

Sin ser algo que refleje estrictamente las costumbres de la España de la época, el tratamiento del honor/honra en el teatro del Siglo de Oro muestra un conjunto de valores sociales reconocibles en una sociedad tan estratificada y ensimismada como la España de entonces. El honor/honra era un valor ostentado por la nobleza que, eventualmente, fue asimilado por los grupos burgueses y campesinos ricos. Aunque se asociaba con un nivel social, económico e incluso racial específico, incluso los campesinos llegaron a apelar a su limpieza de sangre y su calidad de ‘cristianos viejos’ para reclamarlos. Pero, el concepto del honor se había degenerado para el XVII—en contraste con aquel del Medioevo en que la virtud del hombre abarcaba su carácter moral como su fortaleza física y espiritual—convirtiéndose, tal como lo describe Edwing Honig, exclusivamente en un mecanismo para preservar las castas sociales (12). Curiosamente, Miguel Correa Mujica llega a notar que en el teatro aurisecular la mayoría de los casos de honor se reducen a agravios de índole sexual (13), dejando casi completamente de lado otro tipo de fallas morales que, por el contrario, ocupan gran espacio en la producción alarconiana.

Está claro que, sin embargo, Ruiz de Alarcón no aborda el tema de la honra/honor de la misma manera que en sus otras obras. Ésta, como menciona Karem E. Silva en su reseña de la puesta en escena de la misma en la Ciudad de México en 1999, es una “obra atípica de Ruiz de Alarcón . . . por los tintes trágicos que le imprime el dramaturgo” (1). Estos “tintes trágicos” surgen cuando la defensa del honor le llevará al personaje principal, Sebastián, hasta el violento acto del asesinato con el agravante de que su víctima le había salvado dos veces la vida. En efecto, es una obra atípica de este autor si se piensa en que la crítica comúnmente ha destacado el tono mesurado de sus obras. Los galanes principales de Ruiz de Alarcón se inclinan más a ser caracteres morales que caracteres caballerescos como los de sus colegas escritores. El galán de Alarcón, si bien era fiel defensor de su honor como buen caballero español, podía ser razonable, justo e incluso misericordioso como se muestra Garci-Ruiz de Alarcón en *Los favores del mundo*, que estando a punto de matar a su enemigo, detiene el golpe al oírle encomendarse a la Virgen.

Lo anterior hace particularmente interesante a Sebastián aunque tanto Castro Leal (78) como Bruerton (441) concuerden en que, en general, la construcción de los personajes en ella es muy débil especialmente al contrastarlos con creaciones posteriores como don García de *La verdad sospechosa*, don Mendo de *Las paredes oyen*, Garci-Ruiz de Alarcón de *Los favores del Mundo* y el Marqués Don Fadrique de *Ganar amigos*. Este contraste les ha llevado a considerar que se trata de una obra temprana de este autor y ha hecho que la crítica no le haya prestado mucha atención. Sin embargo, Sebastián nos presenta frente a varios aspectos que en mi opinión requieren un análisis más profundo del que se ha hecho hasta ahora tanto con respecto a su personalidad, como a las circunstancias que le van llevando en el trayecto de su vida, a la relación que tiene con su padre, y al tipo de problemática se presenta a través de él.

Sebastián es el hijo tercero de una familia hidalga que por tener acceso a muy poco del patrimonio familiar decide partir a las Indias. Ahí, a fuerza de trabajo, se forja una fortuna y un nombre. Sin embargo, su tranquilidad se ve repentinamente interrumpida por una carta de su padre en la que le pide que regrese urgentemente a España. Encubierto bajo el nombre de Rodrigo, Sebastián regresa a la península donde entabla, por casualidad, amistad con el injuriador de su padre y se enamora de la hermana de éste. Cuando finalmente su padre le descubre la razón por la que le había llamado y que debe matar a don Fernando, su mejor amigo, para recuperar el honor de su familia, Sebastián tiene un debate interior entre la obligación que debe al amigo que le salvó la vida, y aquella que debe a su padre. En este capítulo presentaré cómo Ruiz de Alarcón reconfigura el arquetipo del español americano. Asimismo, estudiaré el recorrido que hace Sebastián desde las circunstancias que le llevan a trasladarse a América, a aquellas que le obligan a retornar y, posteriormente, a matar a su amigo, especialmente tomando en cuenta que, como anota Henríquez Ureña, como norma, “Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo” en su teatro (“Mexicanismo” 9). Por último, examinaré cómo se construye la lógica de la tragedia en la obra y el lugar que tiene Sebastián dentro de ella.

La intertextualidad como estrategia de exaltación

Una de las estrategias más efectivas para los autores criollos era la apropiación de modelos peninsulares para la enunciación de asuntos y puntos de vista criollos. La determinación de la particularidad de estos asuntos y puntos de vista es problemática puesto que a pesar de corresponder a la visión del imperio y, en este sentido caracterizarse por su diferencia de lo(s) nativo(s) americano(s), su lugar dentro de ese espacio—intelectual y físico—imperial es marginal. El español en las colonias, nacido o no en ellas, es visto en la península como un

individuo peculiar tanto social como económicamente. La carga de estereotipos negativos es maravillosamente sintetizada en la imagen del indiano del teatro peninsular. Aún si algunas obras nos presentan con indianos que de alguna manera rompen con alguno de los estereotipos comunes, la regla general de su caracterización revela la imagen popular que se tenía de ellos. En el teatro, el llamar a alguien ‘indiano’ permitía evocar esa imagen familiar del imaginario colectivo y, con ello, hacer sugerencias implícitas sobre el personaje que facilitaban la comprensión de sus acciones en la obra. La utilización de personajes tipo—un recurso común entre los dramaturgos de la época—permitían una comunicación metatextual entre el autor y la audiencia que dependía de conocimientos o, en este caso, de prejuicios compartidos.

En *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, la utilización del epíteto ‘indiano’ para referirse a Sebastián es un recurso que le permite al autor presentar a la audiencia una imagen familiar y recurrente en el teatro. No obstante, este sentido de seguridad es sólo aparente ya que el personaje va a romper con todas las expectativas que se tiene del estereotipo del indiano. A través de la desfamiliarización que se provoca en la audiencia, el autor invalidará los prejuicios sobre estos personajes, obligando al cuestionamiento de los mismos. Este forastero indiano—como lo llaman los otros personajes en la obra a Sebastián—va a trascender del personaje codicioso y arribista que comúnmente rondaba en la literatura peninsular. Sebastián, como otros indianos literarios, sí se ha enriquecido en América pero la explicación de cómo llegó a hacerlo dejará claro los esfuerzos y sacrificios que este enriquecimiento le ha costado. Además, a este respecto, se puede notar que la partida de Sebastián al Nuevo Mundo no surge de la ambición desmedida como frecuentemente se pensaba de los indianos, sino de la verdadera necesidad en que le puso el sistema injusto de herencias que funcionaba en la península. Por otro lado, en cuanto al supuesto arribismo social de los indianos, Sebastián no sólo argüirá en defensa

del reconocimiento de su linaje sino que lo reafirmará con sus actos. Sus palabras y sus obras convierten a la obra en conjunto en un intento conciente por reivindicar tanto al español que viaja a América como a ese lugar marginal tan peculiar que estos españoles ocupan que parece hacerle sentir en la continua necesidad de reafirmar su pertenencia—cultural, sanguínea, religiosa y política—al centro imperial.

Aunque otros autores auriseculares ya reivindican las causas que mueven a algunos españoles a emigrar, en *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* esta idea va a presentarse de manera más enfática. Cervantes principalmente, tanto en *La española inglesa* como en *El celoso extremeño*, sugiere que aunque es cierto que algunos españoles se trasladaban a América por codicia, otros lo hacían por haber llegado a un estado de extrema necesidad. Por eso en sus obras se repite el describir a las Indias como un ‘refugio’ para los “desesperados de España,” y aunque este refugio pueda resultar en “engaño común de muchos y remedio particular de pocos” (II: 5), el deseo de viajar se presenta como un acto de desesperación al que recurren los españoles cuando no tienen otras posibilidades a la vista. Así se lo describe también en *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*. Sabemos que la salida de Sebastián de España no ha sido fruto de la ambición o la codicia, porque si bien dice, “partí a buscar el rostro a la Fortuna” (420) en un comentario corto durante la conversación que mantiene con don Diego, justifica su partida en que, como hijo segundón, no podía heredar lo suficiente para mantenerse dignamente:

. . . que fui en mi casa
Hijo tercero, y la porción escasa
que de los bienes libres paternales
esperaba heredar, no me podía
sustentar con el lustre que pedía
la presunción de pechos principales. (423-28)

Lo que causa su emigración está directamente relacionado con una falla en el sistema. Mientras que en el caso del padre de Isabela en *La española inglesa* y de Carrizales en *El celoso extremeño*, lo que conduce a ese punto de desesperación que finalmente les llevará a emigrar a América no tiene nada que ver con ese sistema. En *La española inglesa*, España es la víctima del continuo ataque de sus enemigos extranjeros, por extensión, su gente también. El caso del padre de Isabel es un buen ejemplo. El padre de Isabel había sido un rico mercader en Cádiz cuando la ciudad fue atacada por los ingleses. Su hacienda, como se la describe a Ricaredo, constaba “de muchos centenares de millares de escudos” (I: 110), pero en el saqueo que sufrió la ciudad, él perdió todo lo que tenía incluyendo la más valiosa de sus posesiones, una hija de apenas seis años que también fue robada por los atacantes. El relato del padre de Isabel muestra una España constantemente perseguida y acosada por sus enemigos exteriores. El puerto de Cádiz expuesto por su ubicación geográfica a continuos ataques en tierra y en sus costas. Quince años después de haber perdido ya todo e intentando huir hacia América, dice el padre de Isabel, “dieron con el navío estos dos bajeles de corsarios, y nos cautivaron, donde se renovó nuestra desgracia y se confirmó nuestra desventura.” (I: 110). La ‘desgracia’ y ‘desventura,’ que no es sólo del padre de Isabel, sino de Cádiz y de toda España, es verse atacados de tantos enemigos que envidiando las riquezas de los españoles, están en constante acecho para robárselas. También en el caso de Carrizales en *El celoso extremeño*, se achaca a lo externo la culpa de que Carrizales se vea en la necesidad de pasarse a América. Si bien son sus propias inclinaciones a los vicios las que le llevan a perder su hacienda, el relato sugiere que este “hidalgo nacido de padres nobles” se corrompe al salir “como un otro pródigo” de su casa en Extremadura para andar “por diversas partes de España, Italia y Flandes” (II: 5). Para cuando regresa a España, después de muertos sus padres, se asienta en Sevilla—lugar sugerente por su conocido internacionalismo—donde los

vicios que había aprendido en sus viajes por Italia y Flandes encuentran perfecta ocasión “para acabar de consumir lo poco que le quedaba” (II: 5).

El relato de Sebastián en *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* revela que su emigración no fue por codicia o por gusto, sino por la necesidad en que le había puesto el sistema injusto de herencias patrilineal que funcionaba en España. Sebastián es hijo de una familia principal, pero su puesto de hijo tercero le impedía, debido a las leyes de mayorazgo existentes, tener acceso a suficiente herencia como para vivir de acuerdo con su nivel. Debido a que el sistema de mayorazgo obligaba a que los bienes de una familia no se pudiesen dividir y debían pasar completamente al primogénito, los otros descendientes se veían en la necesidad de buscarse la vida de otras maneras. El problema que enfrenta el hijo segundón es que, por un lado, queda excluido de la repartición de los bienes familiares, mientras que por otro, el mismo aparato social le exige continuar manteniendo un estilo de vida que corresponda a su estatus sin dejarle acceso a los medios económicos para hacerlo. De esta manera, las Indias se convierten en el refugio de un sistema injusto y una posibilidad de hacer la fortuna que la patria de sus padres les negaba.

No es sorprendente que dentro de una estructura social tan rígida como aquella que España llevaba manteniendo hasta el descubrimiento de estos nuevos territorios, América resultase una puerta abierta para los individuos de clase social media o baja para salir del estancamiento social y económico. Pero también de entre la nobleza media e inferior, en la que encontramos a los señores de vasallos, los hidalgos y los caballeros de hábito, los hijos que no podían participar del mayorazgo de su familia veían en el viaje al Nuevo Mundo un medio para vivir con el nivel que correspondía a su estatus pero que les era imposible mantener en la península sin la posibilidad de heredar, ejercer un oficio o comerciar.

Por otro lado, aunque se suponía que en las Indias, por su distancia del centro imperial, los valores y las normas morales de la sociedad castellana llegaban hasta allá bastante relajadas, la vida de Sebastián desdice de los prejuicios que se puedan tener sobre quienes viven en esas partes del mundo. Sebastián sale de España “. . . en la aurora / de [su] edad . . .” (394-95) y, en quince años que pasa en América llega a hacerse de nombre y fortuna:

Allí pues en tres lustros de mi vida
me dieron, ya la paz y ya la guerra,
tan claro nombre, hacienda tan lucida
que en la ajena olvidé mi propia tierra (405-08)

Se construye este personaje como un prototipo de héroe con el que se identifica la nación española, el cual tiene su base en el paradigma homérico, es decir, el carácter del héroe se funda en su fama lograda a través de demostraciones de valentía y fuerza en el ejercicio de las armas. De hecho, la intertextualidad de esta obra con *Las mocedades del Cid* y, por ende, con *El cantar del Mío Cid* ayuda a la heroización de Sebastián.

Como el Cid histórico, Sebastián también se ve en la necesidad de desterrarse, y ambos recurren a ese destierro por causa de una injusticia. En el caso del Cid, la *Historia Roderici* sugiere que se corrió el rumor en la corte de que el Cid no estaba entregando todo el tributo que le correspondía al rey sobre las ganancias que él conseguía en las guerras de reconquista lo que produjo el enojo del monarca y el auto exilio del Cid. Sebastián también debe exiliarse, pero en su caso se debe a su lugar de hijo tercero que le impide tener acceso a la herencia de su familia. Lo importante del paralelismo entre estos dos personajes es que a pesar del destierro, o gracias a éste, pueden probar su carácter que se revela como epítome del ideal hispano. El Cid histórico como referente que antecede a Sebastián como personaje literario lo conecta al pasado y la historia de la que el Cid es parte, es decir, Castilla en plenas guerras de reconquista y el Cid como la figura de buen vasallo a pesar del injusto tratamiento que recibe del rey. Además, en el

poema del Cid, este personaje se delinea como valiente, leal, templado de carácter, generoso, etc., características que crean un aura alrededor de su persona que es constantemente percibida por todos. Sebastián, por su parte, cuenta, “me dieron, ya la paz y ya la guerra, / tan claro nombre, hacienda tan lucida / que en la ajena olvidé mi propia tierra” (406-08). El parentesco literario que se crea entre Sebastián y el Cid hace que sea suficiente la alusión a la participación de Sebastián en las guerras americanas, a las que muchos de los conquistadores tradujeron como una continuación de las guerras de reconquista, para sostener la coincidencia entre sus caracteres y para leer a Sebastián más allá de una mala imitación del Cid de Guillén de Castro como sugiere Bruerton. Por supuesto, un elemento importantísimo será las pruebas de lealtad que tendrán que dar a la máxima figura de autoridad, a pesar de ser quienes directa o indirectamente han sido el origen de la injusticia que han recibido. El Cid probará su infalible lealtad al rey y Sebastián tendrá que probar la lealtad a su padre.

Resulta ventajoso utilizar a la obra de Guillén como intermediaria en la intertextualidad existente puesto que de esta manera el autor incorporará en su obra dos aspectos relevantes en la obra de Guillén. Sebastián y el Cid de Guillén tienen en común—y se diferencian en esto del Cid legendario—que ambos se ven forzados a vengar el honor de sus padres y, en ambos casos, el tomar venganza es un dilema para estos personajes porque pone en riesgo alcanzar la mano de las mujeres que aman. Las condiciones en que se da el ultraje a los padres poseen muchos puntos en común. El anciano padre del Cid, Diego Laínez, sufre una bofetada por parte del conde Lozano, quien además es el padre de Jimena, mujer a la que ama el Cid. En *Las mocedades del Cid* se revela que la ambición desmedida del conde por ocupar el lugar de tutor y consejero del futuro rey le llevan a agraviar a Laínez. Esto nos permite ver el temperamento violento y desordenado del conde y nos predispone a tomar partido por don Diego Laínez. A este último, su

edad le impide tomar venganza él mismo y, a pesar de que su rey le ha ofrecido tomar a su cargo la defensa de su honor, le pide a su hijo que sea la mano que lo vengue. El padre de Sebastián, después de quince años de que éste ha estado fuera de España, le escribe una carta donde le pide que regrese urgentemente pero bajo otro nombre. Cuando al fin se encuentran, le revela a su hijo que él, después de muertos sus dos hijos mayores, quiso asegurarle a él, nuevo heredero de su mayorazgo, un buen matrimonio y puso los ojos en doña Ana de Vasconcelos de quien “. . . la hacienda y hermosura, / calidad y entendimiento, / honestidad y opinión” (1663-65) le dejó “codicioso y satisfecho” (1662). Al hacerle saber de sus intenciones a don Fernando, el hermano y único dueño de doña Ana, éste le contestó con insultos y desprecio:

Escuchóme con desdén,
respondióme con desprecio,
irritóme presumido,
y resolvióme, soberbio,
a replicarle de modo
que fue entre los dos creciendo
de las pesadas razones
de lance en lance el empeño (1683-1690)

La discusión entre los dos se volvió tan violenta que don Fernando llega a abofetear a don Antonio. Éste, al verse agraviado por un hombre más joven de quien se ve sin fuerzas para defenderse, prefiere salir de Lisboa y ocultarse en la “grandeza y . . . confusión” (1729-30) de Madrid. Curiosamente, en las dos largas intervenciones de don Antonio para referirle a su hijo estos acontecimientos nunca le explica qué razones podría haber argumentado don Fernando para no sólo no querer ese matrimonio, sino tratarle con ‘desdén’ y ‘desprecio.’ Don Antonio calla, para su hijo y para los espectadores o lectores de la obra, lo que, repetido por él mismo, podría dar peores proporciones a la injuria que le ha hecho don Fernando. El velo que se echa sobre los argumentos que rodean y explican la discusión entre don Antonio y don Fernando, es un aspecto que ha hecho que la crítica, al comparar a esta obra con la de Guillén de Castro, la encuentre

menos elaborada que su predecesora. No obstante, sería necesario preguntarse qué esconde este silencio.

La reacción de don Fernando deja la impresión de que, para él, los Sosa no están en el mismo estrato social que los Vasconcelos y que de ahí podría derivarse el ‘desdén’ y ‘desprecio’ con que responde a la pretensión de don Antonio. Sólo a alguien que se considera en algún aspecto inferior se entendería tratar de esa manera y bien se podría especular que es el viaje a América que ha hecho Sebastián lo que provoca la reacción de Fernando. Esto concuerda con la actitud general que se tenía en la península sobre aquellos que viajaban. La emigración se veía como un recurso de aquellos de bajo nivel social o moral, o peor aún, ambas cosas juntas si el emigrante se había dedicado al comercio, una actividad menospreciada por los altos niveles sociales. Aún más aberrante e insoportable para los nobles resultaba el arribismo de los emigrantes que regresaban pues su nuevo dinero les permitía escalar socialmente uniendo su poder económico con un apellido nobiliario. La contestación de Fernando correspondería a esa actitud general negativa que existía en la península en contra de los emigrantes. Sería además comprensible que él, conociendo la mala reputación de los viajeros a América, rechace contundentemente que su hermana contraiga matrimonio con Sebastián. A la final, si en efecto muchos nobles aceptaban estos arreglos matrimoniales, aquellos que lo hacían eran los que, habiendo caído en desgracia económica, recurrían a estas uniones para asegurarse el continuar viviendo con los medios que exigía su linaje. El nivel social no estaba sólo en el linaje, sino también, en las formas externas a través de un estilo de vida de lujo y ostentación que únicamente se puede mantener con una renta sólida. Ahora bien, dentro de este contexto ideológico, si Fernando aceptaba la oferta de don Antonio, podría haber puesto en entredicho la estabilidad financiera de su familia y, consecuentemente, su reputación. Adicionalmente, dentro

de la lógica de la misma obra, es más conveniente poner un velo en el origen del ultraje—que, por el contrario se enfatiza en *Las mocedades del Cid*—porque eso permite sugerir las discriminaciones y ofensas de que es víctima un emigrado sin tener que repetir las. Así, cualquier término peyorativo en contra de los ‘indianos’ es completamente desterrado del texto.

El desarrollo de la obra va a mostrar que era injustificado dudar de la calidad de Sebastián en tres etapas. Primero, contrastando la voz peninsular (en el resto de personajes en la obra) con la de Sebastián. Mientras la primera, insiste en llamarle ‘forastero’ revelando con ello, la imposibilidad que tiene el grupo en reconocerlo como uno de los suyos, la de Sebastián es una voz interpelante a esa voz colectiva que le niega el reconocimiento de su pertenencia a ese grupo y además se caracteriza en su consistente propósito de afirmar esa pertenencia. Segundo, evidenciando, a través del comportamiento de Sebastián que él es realmente un caballero. Para ello, resulta útil ponerle al lado de quien puso en duda su persona y mostrar que éste en nada le aventaja. Y tercero, la reivindicación final de su lugar dentro de la sociedad peninsular requerirá el asesinato de su injuriador, un acto que simbolizará su sujeción al orden social.

La alienación al indiano

Hay varios momentos en la obra en los que Sebastián es directamente denominado ‘forastero.’ En la primera jornada, Inés, la criada de doña Ana, al comentar sobre la impresión que parece haber causado su ama en don Rodrigo (el nombre falso bajo el que se oculta Sebastián), lo llama ‘el forastero’ (293). Asimismo, en la tercera jornada durante una conversación entre doña Ana y doña Lucrecia, esta última persistirá en referirse a Sebastián con el adjetivo ‘forastero.’ En la primera escena de esta jornada, Juana le descubre a doña Lucrecia que doña Ana, habiéndose enamorado de don Rodrigo, sospecha que tiene amores con su amiga.

Lucrecia identifica inmediatamente a don Rodrigo como “aquel forastero amigo / de don Fernando . . .” (1877-78). Más tarde, cuando Ana se presenta en su casa para tratar de averiguar si son ciertas las sospechas de que don Rodrigo pretende casarse con ella, aunque ella lo denomina ‘indiano’ (1906), la respuesta de Lucrecia evidencia la sinonimidad entre los términos ‘indiano’ y ‘forastero’ pues ella sustituye directamente estos calificativos como si ambos términos poseyeran para ella una equivalencia semántica. Todavía unos versos después, Lucrecia repetirá el título de forastero para referirse a Sebastián cuando le confirma a Ana que ‘el forastero’ ya tiene de su mano esperanza (1944-51).

La atribución de foraneidad que se le imputa a Sebastián es un punto problemático en la obra porque lo que aparentemente hace que se vea a Sebastián como extranjero son sus quince años de estadía en las Indias a pesar de haber nacido y crecido en la península e, incluso, mantener todavía lazos familiares muy fuertes en ella. Es decir, la obra proyecta en escena el conflicto que sufren los emigrantes. Sebastián no fue sólo desheredado al no poder tener acceso a los bienes familiares, a su regreso, es desconocido como miembro de esa sociedad. Su identidad queda a la deriva al negarse su pertenencia al grupo llamándolo tan insistentemente ‘forastero.’ Este lugar exterior se cuestiona en la segunda jornada cuando otro de los galanes, Juan, enfrentará directamente a Sebastián a la condición de extranjero con que lo ven los demás. Este momento abrirá un espacio de refutación en el que Sebastián podrá defender su pertenencia al grupo.

En la segunda jornada, Juan se enfrenta a Leonardo por haberse interpuesto en el momento que galanteaba a doña Ana. Unas escenas antes, Leonardo había encontrado a Juan en casa de Ana y pudo escuchar en secreto la conversación entre los dos. La conversación se vuelve violenta, al punto que Juan—que no quiere aceptar la negativa de Ana—le llega a agarrar a ella

para evitar que se vaya y forcejean. Sebastián entra para evitar un mal grave, pero esto enfurece aún más a Juan, por lo cual le reclama más tarde haberle estorbado. La discusión entre ellos trasluce dos aspectos. Por un lado, el objeto de la discusión es el enfrentamiento de estos dos galanes por la mujer de la que ambos están enamorados. Pero, por otro lado, el discurso revela un enfrentamiento de dos códigos de ética. Juan se coloca a sí mismo como la voz que expresa el código de ética contemporáneo en la corte de Madrid; mientras que la ausencia de Sebastián connota una desactualización de las ‘costumbres y maneras de la corte’ (una idea que se repite en *La verdad sospechosa*) que, a su vez, lo dejan fuera de lo local y lo convierten en un forastero, un ‘outsider.’ Juan representa una continuidad temporal, histórica y geográfica. Al mantenerse dentro de esta continuidad, él simboliza también la decadencia de la sociedad cortesana puesto que siendo de linaje nobiliario contradice con su comportamiento a la calidad de su sangre. La voz de Sebastián resulta correctiva y moralizante puesto que él en varios momentos le recuerda a don Juan que lo que hace y dice no corresponde al lenguaje y comportamiento de un noble:

que decir que os estorbé
cuando en casa de dona Ana
los dos nos hablamos, es
un lenguaje muy ajeno,
don Juan, del que usar debéis
por vos, por ella y por mí;
porque ni a doña Ana, a quien
mira con respeto el sol,
os pudistes atrever,
ni ella permitir que a solas
con mas licencia la habléis
que en presencia de testigos,
ni vos, conforme a la ley
de noble, cuando eso fuera,
lo debéis dar a entender,
Ni a mí, que soy de su hermano
tan estrecho amigo, es bien,
cuando olvidéis lo demás,
que de ese modo me habléis. (1031-52)

Juan es ‘grosero’ con sus actos al ofender físicamente a Ana y con sus palabras, por poner en evidencia que existe algo entre los dos y hacerle un reclamo tan frontal a Sebastián. Aunque él es noble de sangre, su comportamiento no lo es. Como cortesano, evidencia justamente la decadencia moral de este estamento nobiliario ya que en ellos el linaje ha perdido sinonimidad con nobleza moral o espiritual. En cambio, el personaje de Sebastián se construye en la discontinuidad—temporal, histórica y geográfica. Ya que el destierro se traduce en desconexión con el proceso evolutivo del *ethos* de la sociedad cortesana y la relación circular existente entre los individuos de esa sociedad y la conformación de ese *ethos*, él queda fuera del proceso degenerativo que ha sufrido la sociedad cortesana. Aunque su ausencia sirve como argumento para que Juan tache el comportamiento de Sebastián como el de un “recién llegado;” el relegarlo al espacio de lo foráneo, establece también una distancia moral entre Sebastián y los cortesanos, distancia que, por otra parte, conecta a Sebastián con un pasado castellano previo a la decadencia. Juan reacciona a las palabras de Sebastián apuntando a que esos comportamientos a los que él se refiere corresponden a un pasado lejano, idealizado e imaginario, en otras palabras, a un mundo que ya no existe:

JUAN: Esas son caballerías
de Amadís y Florisel,
y se os luce, don Rodrigo,
lo recién llegado bien,
pues ignoráis que en la corte
la competencia es cortés,
permitido el galanteo
y usado el darlo a entender
y más donde la ocasión
por que os he buscado, fue
ésta sola . . . (1053-69)

Si ya había sido víctima de alineación al no poder acceder a los privilegios del mayorazgo por ser hijo tercero lo cual le relegaba a un estatus inferior, su ausencia de la tierra

natal viene a alejarle, a los ojos de sus coterráneos, aún más de lo que constituye el espacio simbólico. Juan, en efecto, le acusa de ignorar las costumbres de la corte en lo que tiene que ver al galanteo. Esta acusación de desconocimiento es aún más perniciosa que una acusación de olvido, porque en la primera se asume su total alienación del orden de lo simbólico que conforma la cultura hegemónica, mientras que en la segunda se supondría una familiaridad con él temporalmente interrumpida. La mención de los personajes de libros de caballerías, Amadís de Gaula y Florisel de Niquea, como referentes que se asocian a las palabras de Sebastián, reafirman la dislocación que existe en él y el mundo cortesano contemporáneo. Estos dos personajes literarios son un referente idealizado de la identidad castellana, además de ser un importante referente literario de obras del Renacimiento y Barroco, la mayor de ellas, *Don Quijote*. Justamente esta obra de Cervantes parodia tanto al héroe caballeresco como a sus aventuras que tornan de fantásticas a absurdas, grotescas y tragi-cómicas. Don Quijote y Sebastián comparten la impresión de extrañeza que dan a los demás porque el mundo alrededor de ellos ha sufrido un proceso de cambio del que no han sido parte y, por lo tanto, su comportamiento, es incompatible con el de los demás. El protagonista está en contradicción con su mundo, lo que provoca que a don Quijote lo tilden de loco el resto de personajes, mientras a Sebastián le señalan como ‘forastero.’ Ambos calificativos enfatizan el estar relegados a un espacio exterior: fuera de la norma, de las normas, y de lo normal. Hay que notar, sin embargo, que la dislocación cultural que el mundo cortesano de la obra atribuye a Sebastián replica la dislocación que se atribuía en general a los indios en las obras peninsulares y, particularmente, en las obras de teatro. El indio, en efecto, era visto como alguien que al partir a las Indias había producido una ruptura con el núcleo español no sólo en un sentido geográfico sino, más amenazadoramente, en cuanto a la afiliación con los valores, tradiciones, historia, etc., por esta

razón se lo tiende a representar en escena justamente como un ser extraño, inusual, anormal y raro cuya conducta, apariencia y modo de vida causa extrañeza, asombro y también un tanto de desconcierto—traducido en risa en la *Comedia*—para el peninsular.

El adjetivo de ‘forastero’ permite resaltar la exclusión de la que es víctima el indiano y, a su vez, cuestionar las bases legales que justifican su exclusión. Julia Kristeva en *Strangers to Ourselves* afirma que al extranjero se le desconoce como miembro del grupo y, en consecuencia, sólo se lo puede definir a través de la negación (“él no es lo que nosotros sí somos”) lo que permite ubicarlo en el espacio simbólico exterior y ajeno. Esta subjetividad alterna tiene consecuencias legales porque justifica su exclusión de los privilegios del grupo. Kristeva explica que el extranjero lo es por dos posibles sistemas legales: *jus soli* y *jus sanguinis*. En el primer caso, se considera extranjero al que no ha nacido en el territorio nacional, mientras que en el segundo caso, es extranjero el hijo de extranjeros. Tomando en cuenta esta clasificación, la foraneidad que se le imputa a Sebastián en la obra es problemática porque sabemos que no sólo nació y creció en la península sino que aún mantiene lazos familiares ahí. La alienación que sufre por haber partido a las Indias no tiene nada que ver con el lugar donde nació o los lazos sanguíneos que posee sino con las posibles afiliaciones culturales que haya contraído durante su estadía en el extranjero. El temor que se vislumbra detrás de la alienación de la que es sujeto el indiano es el temor a la asimilación a la otra cultura y, por tanto, la pérdida de los lazos culturales con la sociedad hispana. Se asume entonces que en los quince años que Sebastián ha vivido en las Indias ha sufrido una transculturación, siempre amenazadora porque implica la afiliación a otros valores y a otra cultura. Sebastián se encuentra en un punto de crisis porque vive en el limbo que significa la frontera entre dos culturas, habiendo sido necesariamente influenciado por ambas pero no pudiendo ser aceptado completamente a un grupo o a otro. Esto

se muestra particularmente cuando Juan llama a Sebastián ‘recién llegado’ con las que le aliena asumiendo su dislocación del grupo. Aquellos individuos, como Juan, que se sienten más “típicos” miembros de su grupo, sentirán que personifican de manera más completa las características y valores del grupo y se sentirán unidos a través de lazos emocionales más fuertes con éste. Aunque Sebastián se siente también un miembro del grupo nobiliario, el mismo Sebastián reconoce que los muchos años que ha pasado en las Indias le hicieron “[olvidar su] propia tierra” (408); por lo tanto, para que llegue a ser aceptado como parte de ese grupo, se verá en la necesidad de demostrar la presencia en él de los atributos de esa categoría social. La personificación de las “características, normas y actitudes del grupo” (Barlow 24) permitirán que sea aceptado y pueda reinstituirse en el círculo social.

En la discusión que mantiene con don Juan, después de que éste le acusa de no saber las costumbres de la Corte, Sebastián defiende fuertemente su conocimiento de los códigos sociales: “mal os ha informado quien / os dijo que los preceitos / de noble y galán no sé” (1070-72). Sebastián habla con un tono de réplica a las insinuaciones de Juan que implícitamente le señalan como extranjero a los códigos de la corte. En este sentido, la voz de Sebastián adquirirá la función de contestar no únicamente la insinuación de Juan pero a toda la colectividad que le niega el reconocimiento de su pertenencia a ese grupo. Sus palabras tienen un tono emocional y defensivo, reaccionando hacia los prejuicios y problemas que genera el viaje a América para el migrante en el marco del discurso peninsular. Sebastián replica, responde a la alienación de que es objeto con su voz rebatiendo al mismo tiempo la imagen negativa que la comunidad peninsular tiene sobre los indios.

Otro momento clave en la defensa de Sebastián de su lugar en el estamento social, es cuando se presenta frente a don Diego de Mendoza. Vemos que Sebastián hace hincapié en

definir su identidad dentro del estamento social a través de la enunciación de su apellido, la mención de su linaje y la calidad de su sangre:

Yo, señor, soy don Sebastián de Sosa.
Don Antonio de Sosa, vuestro amigo,
Me dio el ser y la sangre generosa
De cuya calidad sois vos testigo. (381-84)

Esta revalidación de su identidad, que en parte está justificada porque la ha tenido que mantener oculta para los demás, no parece ser solamente un formulismo de presentación. En todo caso, dicho formulismo terminaría con la mención de su nombre y el de su padre. En sus palabras podemos ver un interés por afirmar su lugar social por medio de la enunciación de su pertenencia al linaje de los Sosa, un linaje que además exalta con el calificativo de ‘sangre generosa.’

Además, Sebastián se asegura de establecer también un lazo entre su familia y los Mendoza a través del énfasis en la igualdad de las familias sugerido en la amistad que une a su padre con don Diego. Por último, intenta dar mayor validez a esta igualdad apelando al testimonio de don Diego sobre ella. Estas afirmaciones son importantes porque a través de ellas, él establece vínculos sociales que definen su propia pertenencia a un grupo familiar y la pertenencia de esa familia al grupo social nobiliario.

Recaracterización teatral del indiano

Pero no es únicamente la voz de Sebastián la que crea en el texto un auto defensa de su lugar dentro de la sociedad, toda la obra se construye estratégicamente para mostrar que Sebastián tiene derecho a ocupar ese lugar y que la alienación que sufre es injusta. Primero, la obra enuncia la ética de comportamiento del noble, algo que Sebastián define en la segunda jornada como “la ley de noble.” Después, se coloca a Sebastián como modelo de respeto y

defensa de esa ética para lo cual, en la primera jornada, se lo junta con don Fernando y se crea un paralelismo y afinidad entre ellos que no dejará dudas de su nobleza.

La identidad de género y clase, identidad que en el caso de Sebastián se encuentra cuestionada por los cortesanos, es fruto de una construcción social, de las actitudes e ideas que la sociedad impone. En el caso particular de los hombres, aquélla da origen y fomenta una idealización que encarna la esencia de lo que una comunidad espera de ellos. Ludwig Pfandl, en su libro *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, hace un recuento interesante de todos los elementos que constituían la base de la percepción que los españoles tenían de sí mismos y de los demás. Pfandl menciona que fray Benito de Peñalosa y Mondregón analizó las causas del orgullo de los españoles basándose en cinco aspectos: su defensa de la religión católica, su cultivo de las ciencias y las letras, su conquista de territorios, su pureza de raza y su riqueza y liberalidad con ella. Estos aspectos ayudaron a crear una imagen fuerte de los españoles, una percepción casi narcisista de ellos mismos basada en su religiosidad, coraje y capacidad militar, principalmente entre los nobles, quienes se consideraban la quintaesencia de todos estos valores.

En *La culpa busca la pena* se enuncia una ética de comportamiento a la que el noble está obligado. Dentro de esa ética se perfilan características específicas: ser agradecido, sincero, fiel (a su familia y amigos), enamorado respetuoso, valiente y generoso. A su vez, se construye el personaje de Sebastián como el modelo ideal de caballero español. Algo que se confirma con sus propias palabras: “. . . jamás a quien soy / he faltado” (2233-34), pero que contrasta dramáticamente con aquellas cualidades que se atribuían al indiano en la época. Esta recharacterización del indiano permiten incorporarlo en el imaginario como poseedor de toda la simbología propia del español ideal.

Dos cualidades esenciales del caballero español ideal eran la valentía y la generosidad. El valor se veía como una cualidad propia de los nobles y algo que además se debía cultivar en ellos desde pequeños. Esto se puede verificar en el manual *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores*, donde se destaca la importancia de fomentar el valor en los jóvenes nobles instruyéndolos “en hazer correr cavallos, en el exercicio de las armas, y en la caça” (72) por “ser exercicio de grande prouecho, assi para la salud, y buen temperamento del cuerpo, como para la del animo, que justamente haze a los moços, y varones Ilustres, animosos valientes, y esforçados para la guerra, robustos, gallardos, prestos, y çufridores” (73-74). Esto corresponde a la visión medieval de la función que tenía el grupo nobiliario, puesto que los nobles estaban encargados de la guerra y de defender al resto de la comunidad, la guerra en sí les heroizaba y ennoblecía. Para la época en que se escribe la obra, esta cualidad sigue siendo parte del imaginario sobre el carácter español aunque la funcionalidad bélica ha prácticamente desaparecido en la península. Esta obra, sin embargo, crea una continuidad entre ese valor de los nobles de antaño con el personaje de Sebastián puesto que se menciona su participación en las guerras americanas. Esto ayuda a exaltar la imagen del personaje pero además crea también un espacio dentro de la historia imperial para los acontecimientos que se sucedían en las colonias. Allá las conquistas no se habían terminado como era el caso de la península, al contrario, mientras 1492 marcaba el fin de las guerras de reconquista, el mismo año marcaba el inicio de las guerras de conquista y colonización de territorios en el Nuevo Mundo.

En el marco de esta reconstrucción del indiano, su enriquecimiento en América se ennoblece también. Sabemos que Sebastián ha hecho una fortuna en las Indias, pero esta riqueza esta asociada con su participación en la guerra y, siendo que el enriquecimiento tenía este origen, merecía verse como una justa compensación por los sacrificios que ésta exige. La crónica de

Bernal Díaz coincide en hacer uso de este argumento para justificar el enriquecimiento de él y sus hombres. Díaz del Castillo reconoce que lo que movía a Cortés y a todos los soldados que le acompañaron en su expedición era el interés por enriquecerse: “[iban] por servir a Dios y a Su Majestad, y dar luz a los que estaban en tinieblas, y también por haber riquezas, que todos los hombres comúnmente veníamos a buscar” (883) pero, al mismo tiempo, su relato se esmera en mostrar el esfuerzo guerrero de él y sus compañeros. La América que describe Díaz del Castillo es un campo de batalla en el que se describen hasta el cansancio los sufrimientos, heridas, enfermedades, dolores, hambre y, en general, tremendas penurias que tuvieron que pasar, descripciones que ayudan a enaltecer más la imagen del soldado español como héroe a través de sus muestras de sacrificio, valentía, fuerza y sagacidad bélica. América se presenta como un ‘botín’—como describe Beatriz Pastor en su *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*—al que el soldado tenía derecho por todas las dificultades que tuvo que enfrentar. El esfuerzo detrás de las palabras de Bernal Díaz y las insinuaciones en *La culpa busca la pena* sirven para enaltecer la imagen del español que ha viajado a América, revertiendo la idea de que entre los indios sólo había codiciosos comerciantes—actividad que era tan menospreciada entre los nobles—a la de que eran valientes guerreros.

Simultáneamente, al tiempo que se idealiza la imagen del indiano, se critica a los cortesanos porque se revierte en ellos la codicia que atribuían al primero. Aunque esto es algo que se notará con más fuerza en otra obra posterior de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, aquí ya se alude al obsesivo interés de la gente en la península por la riqueza del recién llegado. En la conversación entre los dos criados, Inés y Motín, durante la primera jornada, Motín le cuenta varios de los percances que Sebastián ha sufrido a su llegada, entre ellos, el ataque de una cuadrilla, ataque que él atribuye al intento de “. . . quitarle / un diamante que traía / en el dedo”

(749-51). Este relato crea una relación simbólica entre Sebastián y el diamante que resalta cómo los peninsulares codician la riqueza exterior de Sebastián pero, a su vez, la relación que se produce entre Sebastián, su dedo y su anillo de diamante le convierte a la piedra preciosa en un símbolo de la valía de su propietario, algo que se les escapa a los peninsulares. En la obra, Sebastián se nos irá descubriendo que brilla en sus virtudes tanto como su diamante.

Si bien el personaje de Sebastián coincide con el estereotipo que regularmente se le daba al indiano en el escenario de la Comedia en cuanto al uso de joyería como marcador exterior común entre los recién llegados de América, Sebastián—contrario al indiano típico del teatro—es ‘liberal’ con sus bienes. Replicando toda la normativa del cortejo amoroso literario, cuando Motín le cuenta sobre la conversación que tuvo con la criada de Ana y que ésta está enamorada de él, Sebastián le entrega una cadena para ella y un vestido para él. Opuesto a otros personajes masculinos literarios—particularmente me refiero a Calixto en *La tragicomedia de Calixto y Melibea* donde él también entrega una cadena para Celestina y un manto para su criado—el regalo a los criados no tiene como intención negociar la obtención del amor de la dama o, mucho menos su seducción, sino sólo agradecerles por las buenas nuevas que traen para él. Este momento juega con varias coordenadas culturales porque se inserta en una tradición literaria con respecto a uno de los elementos del cortejo amoroso que más tipifica el carácter español en la literatura sin el descenso moral que implica la seducción, la trasgresión del orden, o la deshonor de una mujer y su familia.

Una estrategia importante que usa la obra para afirmar la calidad del personaje recién llegado de las Indias es describirle en contraste con don Fernando. Esta comparación es doblemente útil. Por un lado, afirma el estatus social nobiliario al que corresponde Sebastián y,

por otro lado, obliga a que se le reivindicque al personaje por medio del mismo injuriador de su honra.

En la primera jornada, Inés—la criada de Ana—inicia una conversación con Motín—el criado de Sebastián—para preguntarle sobre la ‘calidad’ de su amo (575-780). Motín le asegura que “. . . en sus acciones se ve / que ninguno tiene más [calidad]” (643-44). Su posterior narración sobre las circunstancias en que se inicio la amistad de su amo con don Fernando servirá para reafirmar su aseveración sobre la calidad de su amo. Resalta en su relato la natural simpatía que nace entre Sebastián y Fernando desde el primer momento en que se conocen:

Motín: En Sevilla concurrieron
en una posada un día
los dos, y en viéndose en ella,
halló en cada cual su estrella
lo que llaman simpatía. (648-52)

El término ‘simpatía’—término cuya extrañeza en la lengua castellana contemporánea provoca la dificultad de comprensión de Inés (¿Simpa . . . qué? (653)) y la clarificación de Motín (“Conformidad, / rabiando a lo castellano” (653-54))—en *La culpa busca la pena* hace resonar la afiliación de la obra con la ética aristotélica por su común origen griego. La etimología de la palabra simpatía sugiere atracción, afinidad, comunión de sentimientos y gustos, inevitablemente también, igualdad de carácter y estatus. Consecuentemente, la simpatía que surge entre los dos personajes—Sebastián y Fernando—implícitamente afirma su igualdad y esta igualdad justifica que entre ellos se de una gran amistad. *La culpa busca la pena* recurrirá a la definición sobre la que Aristóteles construye el concepto de la amistad para reivindicar a Sebastián porque ella le permite sugerir homogeneidad y unidad entre él y Fernando. En su *Ética Nicomaquea*, Aristóteles afirma que dos amigos son dos cuerpos con una sola alma. Es decir, que la amistad permite llevar la idea de homogeneidad entre las partes hasta el punto de total obliteración de las

diferencias para convertirlos en una sola unidad. La influencia de este pensamiento en la obra se puede ver en el momento en que Sebastián entra en la casa de Fernando para interrumpir la inminente agresión que Juan va a hacer contra Ana y, al reclamarle Juan, le dice:

Sebastián: Soy
don Rodrigo de Ribera,
y soy, porque soy su amigo,
don Fernando Vasconcelos. (895-98)

La misma idea se repite en *El semejante a sí mismo* en el momento que Juan le pide a su amigo Leonardo que tome su lugar en el viaje a las Indias y le explica en qué consiste su encomienda:

Vos, mi Leonardo, amparo de mi vida,
a Lima iréis, tomando el nombre mío,
pues no es vuestra persona conocida.
Llevaréis mis papeles. Ya me río
de veros hecho yo; mas vos, hermano,
yo sois por la amistad, no es desvarío. (348-53)

En ambas obras se alude a la unidad que implica la amistad. Detrás de esta lógica está la idea de que lo que provoca la atracción o simpatía entre las dos personas es justamente verse a sí mismos reflejados en el otro. La amistad verbaliza la existencia de un lazo exclusivo entre dos personas que los convierte en una unidad, estableciendo no sólo equidad de calidad sino unidad de ser. Para Aristóteles esta relación representa la posibilidad de establecer un código de ética perfecto porque siendo la amistad una extensión de la expresión del auto estima no se puede desear para el otro sino el mismo bienestar que desearíamos para nosotros mismos. Es por esto que para Aristóteles la amistad entre dos personas virtuosas, es decir, dos personas en quienes sus actos están guiados por la razón y no el impulso, es la amistad perfecta. Además, para él, a través de la amistad la gente aprende a ser virtuosa porque, al compartir el tiempo con gente buena, encuentra el bien en sí mismo. Así lo reconoce Sebastián cuando habla de su amistad con Fernando al mejor amigo de su padre:

si bien por las ocasiones
que os he dicho, en las acciones
de don Fernando me ha dado
su valor y calidad
información tan entera,
que en la emulación dijera
lo que digo en su amistad. (970-76)

La amistad, como elemento igualatorio, no sólo sirve como mecanismo de afirmación del lugar social de Sebastián—lo sugiere también el énfasis en la amistad que une a don Diego de Mendoza con don Antonio de Sosa—sino adicionalmente, como un elemento que obliga a una serie de comportamientos que reafirman la calidad de los individuos. Dentro de este marco ético, la amistad que surge entre Fernando y Sebastián, por lo mismo que sugiere una igualdad entre ellos, también se asocia con un compromiso a un comportamiento específico entre ambos. En la obra, se pone énfasis en la obligación que implica la amistad a un comportamiento virtuoso. Particularmente, se hace hincapié en el valor de la sinceridad y el agradecimiento. El concepto de virtud se traduce en nobleza y caballerosidad, una asociación lógica para la época ya que la virtud se concibe, dentro del concepto griego de *areté*, como una característica propia del hombre (*virtus*) y del noble, que se refleja en la fortaleza tanto física como en el carácter del individuo. El noble, aquel en quien se reúnen todas las más altas virtudes, no puede ser sino sincero y agradecido, y cuando es amigo de un su igual está obligado a asegurar su bienestar como lo haría por sí mismo. Así, cuando Fernando sospecha que Sebastián se interpone entre él y su amada Lucrecia y es, por lo tanto, a su “amistad infiel” (1204), alude a la incompatibilidad de la nobleza con la mentira y la ingratitud:

Más ¿cómo puede ser noble
quien es engañoso, quien
es ingrato a quien le ha dado
la vida una y otra vez? (1205-08)

En los mismos términos, cuando Ana interpela a Sebastián para saber si realmente es a ella a quien ama, o si a ocultas ha estado pretendiendo a Lucrecia, la negativa de Sebastián a aceptar su mano en matrimonio le lleva también a ella a poner en duda su calidad:

. . . Ya, fermentado,
de tu sangre y lealtad
he visto aquí la verdad;
porque ni puede quien siente
de amor, mentir, ni quien miente
puede tener calidad. (1581-86)

Tanto en las palabras de Fernando, como en las de su hermana Ana, se puede apreciar cómo se perfila el carácter del noble. Para ellos, la mentira y la ingratitud son comportamientos contrarios al noble porque en él se asume la virtud sin tacha. Coincidiendo con otras de las obras alarconianas, se defiende que si la nobleza la han ganado los ancestros por su valor y virtud, sus descendientes están obligados a mantener un código de ética que les haga dignos de haberla heredado o se atengan a perderla. Sobre esto, se hará énfasis en *La verdad sospechosa*:

Pues si honor puede ganar
quien nació sin él, ¿no es cierto
que, por el contrario, puede
quien con él nació, perderlo? (1416-19)

Bajo esta lógica, así como los nobles de antaño ganaron su nobleza con sus grandes hechos, aún quien no es noble puede llegar a serlo. Al mismo tiempo, quien ha heredado el nombre de sus mayores pero no ha heredado su virtud, pierde su derecho a ser noble. De hecho, en *La verdad sospechosa*, don Beltrán señala que es el comportamiento del ser humano el que lo ennoblece o deshonra, y esto es lo que intenta hacer comprender a su hijo:

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. (1396-403)

La caracterización de la amistad viene a converger en las obras alarconianas con aquella del honor porque ambas se ganan por los méritos individuales, así como los desméritos pueden llevar a perderlas. Si ser caballero, como afirma Beltrán, no se funda en la sangre que se ha heredado sino en el obrar, este comportamiento es lo que sostiene el honor del caballero. La amistad entre nobles se vuelve una manifestación a través de la cual se evidencia la nobleza interior de un caballero. Así, el mismo padre de García pone en duda su nobleza y su vicio será su descrédito frente a todos pero obtendrá lo que para él es más importante.

García Ser famoso es gran cosa,
el medio cual fuere sea;
nómbrenme a mí en todas partes,
y murmúrenme siquiera. (861-864)

Honor ¿Virtud o fama?

Para comprender *La culpa*, hay que considerar la necesidad de construirla dentro del mismo espacio ideológico y discursivo que otras obras contemporáneas y los preceptos popularizados por el dramaturgo estrella de la época, Lope de Vega. En este sentido, la utilización del tema del honor sirve para poner a la obra dentro de un marco cultural familiar para el público frente al que va a ser representada. No obstante, en *La culpa* se hará más fuerte hincapié que otras obras en el honor como factor de estratificación moral y no social, como símbolo de virtud y no de prestigio social.

En el teatro español el honor se construye como sinónimo de fama y prestigio. Así visto, como lo expresa Donald Clive Stuart, “honor is a pure crystal belonging to man and woman; it is not acquired, but is conferred upon them at birth; the slightest breath of scandal dims it” (248-49). La pérdida del honor es equivalente a perder la vida porque la exclusión social—ser un

‘social outcast’—es equiparada con la muerte. Gustavo Correa explica sobre dos formas de entender la honra (la percepción pública del honor), “[l]a honra vertical actuaba como factor diferenciador en el sentido ascendente de status [social], al paso que la honra horizontal obraba con un sentido de igualamiento en calidad de símbolo de cohesión social” (101). La manera en se reconstruye este elemento en escena no necesariamente refleja la realidad peninsular de la época más sí permite proyectar los valores y aspiraciones fundamentales de la cultura española y, al mismo tiempo, las complejas relaciones sociales existentes a esto se debe que despertaran el entusiasmo del público. A su vez, este fenómeno social llevó a que los dramaturgos de la época explotaran el tema del honor/honra frecuentemente como recurso dramático. Incluso Lope en su *Arte nuevo* sugiere, “los casos de honra . . . porque mueven con fuerza a toda ge[n]te” (298). Los casos de honra eran una gran fuente de creatividad para los autores pues podían tomar diversas formas en la Comedia aurisecular como un adulterio o seducción, un insulto verbal, o un ataque físico como la bofetada que ocurre en esta obra y la de Guillén de Castro (Honig 14). Sin embargo, a pesar del fuerte efecto emotivo que los casos de honor/honra tenían en el público y el consecuente efecto comercial que su uso significaba para los dueños de teatros, su explotación dramática no era una mera estrategia para atraer a las masas, las obras usualmente se revelan como espacios de reflexión social y moral dentro de la cual cada autor asume una posición particular.

Bruce W. Wardropper, analizando el tema del honor en Lope de Vega, hace un recuento que empieza con el estudio de Menéndez Pidal, el mismo que cubre desde la época de la épica nacional hasta el siglo XVII, donde se resaltan dos tendencias con respecto a este tema. Según Pidal, las formas más tradicionales de la literatura “transmitted and upheld the honor code,” mientras las formas menos tradicionales—en particular la novela—tienden a ser más críticas

frente a este código (81). Para Wardropper, estas dos tendencias son evidentes en las obras de Lope y muestran un momento de crisis con el código del honor. Si por un lado, como ha visto Américo Castro, Lope de Vega convierte a la percepción pública del honor, la honra, en la razón de la existencia humana, por otro, es intolerante ante su severidad. Incluso, señala el crítico, otros dramaturgos contemporáneos muestran esa misma doble actitud que, en tanto espectadores, nos despierta, como sugiere G. T. Northup, ya sea “admiration for their chivalry” en algunos casos, o “indignation for their ruthless savagery” en otros (397). La honra es en todo caso el lazo que une a un individuo a su sociedad, cualquier amenaza a ella no es sólo una amenaza a ese individuo sino a todo el grupo. La obsesión y el miedo que se revela en los personajes dramáticos por la condición de su honra es “a state of personal fear mirroring society’s dread of contamination and the assault against its autocratic rule” (Honig 11).

De Molins llega a observar la tendencia de varios autores a problematizar los actos cometidos en nombre del honor. La carga de violencia y crueldad que conllevan con frecuencia ha influenciado para que los autores dramáticos den un carácter individual a sus obras basados en su propia perspectiva sobre el tema del honor. Por ejemplo, Tirso de Molina resalta en sus obras cómo las reglas del honor se oponen a la ética cristiana, y María de Zayas protesta en contra de la crueldad social en contra del sexo femenino. Otros autores como Ruiz de Alarcón y Cervantes favorecen lo que es noble del código del honor especialmente en tanto al valoramiento de la virtud espiritual del individuo, al tiempo que rechazan, como sugiere Northup hablando de Cervantes, “all that is mean, un-Christian, cruel” (292-93). También es claro que en ambos autores hay una crítica a la obsesión por la opinión pública y sobre todo a las contradicciones y absurdos de ésta. La nobleza interna en tanto la calidad del individuo sólo se evidencia en las obras como lo dice Beltrán a su hijo don García en *La verdad sospechosa*, ni los títulos y ni la

opinión pública son marcadores confiables de esa nobleza interna. Lo opuesto es evidentemente cierto para ellos también pues aún sin tener títulos los antiguos llegaron a ser nobles por sus méritos, el virtuoso es noble aunque no posea títulos. Calderón, como afirma Albert E. Sloman, lleva a la cúspide la dramatización de estos conflictos, distinguiendo la responsabilidad moral del individuo a través de un elemento de la doctrina cristiano-católica: su tenencia de libre albedrío:

Calderón's view of man's moral responsibility . . . imposed a strict causal sequence upon de different incidents. Man is shown to be responsible for his own fate. His will is free. However strongly disposition and environment may incline, they cannot force. Calderón's characters are not at the mercy of a cruel, implacable fate; they are rather at the mercy of themselves and their fellow men. They shape their own destinies. With reason and judgment to guide them, they must choose between the conflicting loyalties and embarrassing predicaments of life. Catastrophe and tragedy do not spring from some arbitrary change of fortune imposed from outside, but are the consequences of human behavior which has not measured up to the required standard, whether the motives are good or bad.
(citado en Honig 187)

En las obras de Calderón es más evidente aquello que el conde de Schack afirma, “[w]ith regard to the inflexibility of the law of vengeance[,] the dramatic poets relate the struggle of subjective sentiment against the power of the general custom” (citado en Dougherty 5). Efectivamente, en muchas obras es evidente cómo la voluntad individual se tiene que subyugar ante la voluntad colectiva que termina dominando y venciendo a la primera. La deuda que el individuo tiene para con su sociedad es la de vengar cualquier infracción contra su honra, pero esto resulta con frecuencia una carga pesada que comúnmente conduce a su propia tragedia personal convirtiéndolo a sí mismo en una víctima de ella. En medio de todo esto está la evidente crisis de la virtud y la razón frente a la fuerza de las exigencias de las costumbres sociales identificadas con la violencia, el ímpetu y la irracionalidad.

En las obras de Ruiz de Alarcón, la amistad sirve para sublimar la calidad interior de las personas. El mayor ejemplo de esto es cuando don García en *Los favores del mundo* perdona la

vida a su enemigo después de lo cual se vuelven amigos entrañables. A su vez, en la misma obra, será Juan quien intervenga con el príncipe a favor de don García para que éste pueda alcanzar la mano de Anarda. En *No hay mal que por bien no venga* don Juan libera a su amigo de la prisión porque confía en su inocencia y en *El examen de maridos*, incluso a pesar de terminar siendo el conde el vencedor, rehúsa la mano de Inés para que pueda casarse con el marqués, su amigo, a quien sabe que Inés favorece. Esto hace que el marqués exalte el valor de la amistad y, al mismo tiempo, el carácter del conde:

¡Cielos!
No hay más tesoro en el mundo
que un amigo verdadero.
Mi amigo sois, y el amigo
es un espejo fiel. (2962-66)

En *La prueba de las promesas*, la amistad está tan relacionada con la virtud que lo uno no puede irse en contra de lo otro:

Que al amigo, pienso yo
que han de pedirle las cosas
grandes y dificultosas
más ilícitas, no. (577-80)

De esta manera ni puede ser un buen amigo alguien que no es virtuoso, ni la amistad puede exigir un acto que vaya en contra de la virtud. Efectivamente, en *El semejante a sí mismo* del capítulo anterior, Leonardo prueba ser un amigo fiel. Él pone en riesgo la probabilidad de alcanzar la mano de su amada para realizar el viaje que le solicita su amigo Juan. En el medio de este viaje, su vida correrá gran peligro en el momento que cae en las aguas del mar y está a punto de ahogarse cuando milagrosamente es rescatado por una pequeña fragata. Juan incluso reconocerá lo preciado de tener un buen amigo en un soneto:

Aumento de la próspera fortuna
y alivio en la infeliz; maestra llave

que con un natural secreto sabe
dos voluntades encerrar en una;
del humano gobierno la coluna;
ancla segura de la incierta nave
de la vida mortal: fuero suave
que en paz mantiene cuanto ve la luna
es la santa amistad, virtud divina
que no dilata el premio de tenella,
pues ella misma es de si misma el fruto;
a quien naturaleza tanto inclina
que al hombre que vivir sabe sin ella
sabe avisar el animal más bruto. (436-49)

Siendo que el comportamiento en la amistad es el termómetro para valorar la virtud de un individuo, cualquier deslealtad o ingratitud hacia el amigo es tomada como una falla moral. Esto es lo que complica la situación de Sebastián porque su calidad moral se vería manchada si matara a su amigo.

Por la connotación del honor como virtud que se enfatiza en las obras alarconianas y de esta virtud manifestada en el ejercicio de la amistad, algo importante de notar es la manera cómo el personaje se enfrenta a sus deudas de honor. Como señala Schack, en las obras dramáticas, los personajes aún si se lamentan en contra de las leyes del honor se lanzarán precipitadamente a la ejecución del “hecho aborrecido” porque, especialmente los hombre de más alta jerarquía, se sienten responsables de asegurar la salud del cuerpo social del que son parte y símbolo. El soliloquio de Sebastián al final de la segunda jornada va más allá de revelar un estado de crisis al que Schack describe como la lucha entre “subjective sentiment against the power of the general custom.” Las palabras de Sebastián exponen el conflicto ético en el que se encuentra. Se siente obligado a su amigo, pero se sabe también obligado a su padre. Si por un lado su padre le dio la vida al engendrarlo, Fernando, al librarlo de la muerte dos veces, dos veces le dio la vida y eso significa que para cobrar el honor de su padre debe ser ingrato a la vida que debe a Fernando y a su amistad, algo que él describe como un “delito el más torpe y feo, / el más detestable y más /

indigno de nobles pechos” (1838-40). La obligación a mostrarse agradecido con su amigo y aquella a vengar la honra de su padre le coloca en una disyuntiva sin fácil solución puesto que los valores más altos del código de honor como es la virtud del individuo se ven en peligro ante las demandas sociales frente a la percepción pública del mismo.

. . . Pues ¿cómo puedo
matarle? Y ¿cómo podré
- - ¡ay de mí! - - dejar de hacerlo,
si para cobrar mi honor
no enseña el mundo otro medio,
y los que saben mi afrenta
han de pensar que le dejo
de matar de cobardía,
y no de agradecimiento? (1850-58)

Pero es justamente esta contradicción entre su propia ética y aquella que “enseña el mundo” la que dificulta su decisión. Para él, el honor es un bien y una obligación personal que trasciende en la calidad moral del individuo, dentro de esta lógica matar a su amigo sería un acto innoble que mancharía su honor. Para su padre, en cambio, la ofensa de Fernando le deshonor y sólo la sangre de su enemigo puede limpiarle. En la definición de honor de su padre trasluce el carácter público y exterior que se le atribuye y por el que se diferencia del espacio interior y espiritual dentro del que le enmarcan las palabras de Sebastián.

El soliloquio de Sebastián sirve de antesala y preparación para la tercera jornada en donde Sebastián tendrá que decidir si vengar el honor de su padre o respetar la vida de su amigo. Este dilema hará que se vea a sí mismo en un “abismo / de encontrados pensamientos” (1863-64). El descubrir que su mejor amigo, aquel a quien le debe la vida, es el autor de la deshonor de su padre le deja en un estado de confusión y angustia precisamente porque para satisfacer el pedido de venganza de su padre tiene que irse en contra de sus convicciones sobre su deber como caballero:

¡Qué encuentro de obligaciones
y qué confusión de encuentros!
No puedo cobrar mi honor
Sin dalle muerte, ni puedo
Matalle sin ser ingrato (1833-37)

A partir del momento en que Sebastián descubre la situación en que se dio la deshonra de su padre, Sebastián entra a un estado de confusión al que describe varias veces como un estar en tinieblas. Él no puede decidir qué debe hacer porque recuperar el honor de su padre (que es el suyo mismo) implica matar a su amigo a quien le debe por doble la vida. Esta confusión provoca un espacio de tiempo que pospone la toma de venganza. El espacio de tiempo que Sebastián deja transcurrir revela un proceso de racionalización de sus posibilidades que es contrario a la impulsividad de otros personajes masculinos de otras obras dramáticas. Pensándole a la obra como un producto construido dentro del marco de la filosofía aristotélica, es inevitable ver la crítica a esta impulsividad porque para Aristóteles es una prerrogativa del ser humano que la acción esté precedida de la razón. David Thunder interpreta esto de la siguiente manera: “The good person is taken to be that person who lives and acts in accordance with reason (as opposed to, say, feelings or whims). Such a person will aim at fine, right actions - human virtues - thus excelling as a human being” (6). En esto Sebastián dará un paso que lo distanciará de Fernando, Juan e incluso su padre. Estos últimos son impetuosos e impulsivos, al ver su honra en peligro, los jóvenes se lanzan a la venganza sin más consideraciones, y el viejo padre se encierra en su frustración porque él no puede, como quisiera, vengarse inmediatamente de su injuriador. Sebastián, por su parte, no se lanza irreflexivamente a la venganza porque limpiar su honra se va en contra de lo que considera su obligación personal como caballero y como amigo. Para él es más importante la virtud que la obligación social. En definitiva, es más importante la obligación que tiene consigo mismo que aquella que le sujeta a su padre, pero comprende dónde está y

cómo serán interpretadas sus acciones. Perdonarle la vida a Fernando sería visto como un acto de cobardía y no, como realmente es, un resultado del agradecimiento y su propia virtud.

Al inicio de la segunda jornada, Juan encara a Sebastián por haberle estorbado en la casa de doña Ana. Juan se siente ofendido por la intervención de Sebastián y, tan pronto salió de la casa de Ana, se puso a buscarle por todas partes para hacerle rendir cuentas (1026-30). Ambos entran en un debate sobre cuáles son los códigos de ética de un caballero noble y se hace evidente que Sebastián habla de un código de normas sociales más antiguo, de mayor calibre moral, mientras que en las palabras de Juan se puede ver que esos códigos han quedado suplantados por otros más relajados. A pesar de la distancia que surge entre los dos en relación a los códigos que cada uno representa, Sebastián recienta que se lo vea como alguien ajeno al grupo social. Aunque él no iba con intenciones de pelear, está dispuesto a utilizar su espada para defender su pertenencia a ese grupo:

Al fin me tratáis
como a forastero, pues
desconocéis este acero;

Empuñan

Mas presto veréis en él
vuestro engaño y mi valor.

Si en América su valor será puesto a prueba en el contexto bélico, en la península, el coraje de un caballero sólo tiene oportunidad de demostrarse en los momentos en que se atenta a su honor.

Aunque el duelo no llega a concretarse porque Fernando interrumpe la pelea entre Juan y Sebastián, en este momento se evidencia que Sebastián está dispuesto a demostrar su coraje de acuerdo a los requerimientos de la península. Además, este momento prelude la necesidad de que Sebastián lleve a cabo un acto de defensa de su honra porque éste será la prueba irrefutable su afiliación a los valores culturales de la sociedad hispana, y lo único que logrará su asimilación al grupo.

En la segunda jornada, el padre de Sebastián, después de hacerle saber su desdichada injuria, le exige, por el lazo de sangre que les une, que tome venganza por él para poder recuperar su honor:

A vos en mí os afrentó
don Fernando Vasconcelos,
y así os toca el desagravio;
que vos érades yo mesmo,
por la representación
legítima del derecho,
pues érades hijo mío
cuando este agravio me hicieron. (1771-78)

En esta obra, el honor como valor interior del individuo entra en conflicto con la percepción pública del mismo, en particular porque esta última, lo afirma como lazo entre un individuo y el resto de la sociedad. Para lograr dramatizar esta complicación se contraponen la obligación al amigo con la obligación al padre. Sebastián se encuentra en la encrucijada de ambas. Don Antonio, el símbolo y la voz de la sociedad injuriada, le recuerda de los lazos de sangre que los unen (“del hijo y padre / forma la ley un compuesto” (1787-88)) para poder exigirle que venga su honra. Irónicamente, mientras don Antonio repite varias veces el lazo de padre e hijo que los une para enfatizar la obligación de Sebastián a defender su honor, éste último tuvo que salir de la península justamente porque a los ojos de la ley siendo hijo tercero no tenía ningún derecho. Este es un punto muy conflictivo en la obra porque Sebastián fue víctima de la ley de primogenitura. Esta ley le dejó completamente desprotegido, privado de fortuna, forzado a dejar su tierra natal para buscar por su propia cuenta una vida digna de alguien con su nombre. Es comprensible que con este antecedente él diga que en “la ajena olvid[ó su] propia tierra” (408). A la final esta ley le despojó de la herencia familiar y le obligó a partir a tierras lejanas en busca de fortuna para poder “sustentar con el lustre que pedía / la presuncion de pechos principales” (403-04). El no le debe nada a una sociedad normada por leyes que le privaron de disfrutar del patrimonio de su familia.

Si él tiene fama y fortuna se las ha ganado por su propio esfuerzo y él tiene muy claro este particular. En efecto, la tierra que le adoptó fue más generosa que la suya propia. Claro, allá también tuvo que hacer grandes sacrificios, pero sus méritos personales le permitieron salir exitoso. El clamor del padre para que él sea la mano que vengue su honra es el clamor de la sociedad que en ese momento se encuentra amenazada pero que otrora le había dado la espalda.

El precio de la reintegración social

Con la muerte de sus hermanos y el llamado de su padre a socorrerlo, Sebastián tiene la oportunidad de alcanzar un lugar privilegiado, el lugar del hijo primogénito, con todos los beneficios que esto conlleva: poder, dinero, estatus social y el retorno a su tierra natal. El retorno tiene, sin embargo, un precio. A Sebastián se le exige ceder al clamor de venganza y la sed de sangre de una sociedad en la que el honor define sus códigos de ética. Honig, en su estudio sobre el honor en las obras de Calderón, hace referencia a lo que es una agresión al honor para la sociedad peninsular y sus miembros, “[i]n a closed society any transgression is actually or potentially a crime against the system.” El honor no es una posesión individual sino colectiva por eso sus miembros deben supeditarse a sus demandas para mantener a la sociedad cohesionada. El hombre al ser miembro de la sociedad se sentirá obligado a defender las estructuras que la sostienen, no solamente porque se lo ha dicho sino porque realmente tiene internalizado ese deber de él como parte de esa sociedad. Así lo explica Honig: “Saying or believing that one’s honor or reputation must be defended means that a man is conscious of being himself a symbol of society and is therefore eternally vigilant of the forces which threaten its authority.” La relación de pertenencia a la sociedad hace que por extensión cada miembro sufra los efectos de cualquier enfermedad que esté afectando al resto del cuerpo social. Esto explica que muchas

veces en la literatura barroca la eliminación de un elemento indeseable o ‘corrupto’ se describa en términos de una amputación—dolorosa pero necesaria—para mantener la sanidad del resto del cuerpo social. De la misma manera, la curación del honor, la restauración de su sanidad, exhorta al derramamiento de sangre—el único elemento con el que puede limpiarse. El hombre se siente obligado a defender su honor sin necesidad de que alguien se lo recuerde, tendrá esta obligación tan asimilada que ante cualquier sospecha que de que su honra se encuentra en peligro se lanzará desenfrenado al intento de defenderla aunque esto le cueste su vida o la de un ser querido. Dentro de esta forma de pensamiento, lo lógico son las reacciones impetuosas de Juan, Fernando y don Antonio. Su conducta está regida por las leyes del honor, la búsqueda de venganza es su reacción natural. Únicamente “striking back, [a man] redeems the lost object and thereby restores himself to a society whose image he must preserve” (Honig 14).

Obviamente, la duda de Sebastián para tomar venganza tiene que ver con la fidelidad que el debe a una sociedad cuyas leyes le dejaron en un estado de aislamiento y desprotección. Él se ha desasociado del sentido de comunidad para adquirir uno más individualista que le permitiera su supervivencia, su valor está en sí como individuo, su propio esfuerzo, y las alianzas formadas por afinidad o intereses personales. Es por esto que para él, la amistad como alianza que surge por mutuo beneficio, es lo que define su código de ética. Primar el honor—en tanto obligación social—sobre la amistad implica olvidar la injusticia de que fue objeto y aceptar ser asimilado por una sociedad que no le supo proteger en su momento, y abandonar el código de ética bajo el que había vivido hasta entonces. Para Sebastián lo que está en juego es dejar de ser quien ha sido hasta entonces para adquirir una identidad normada bajo las regulaciones de la hegemonía peninsular.

En la obra tiene que darse un evento que rompa con el lazo de amistad entre él y don Fernando para que él ya no se sienta obligado a su amigo. Este momento se da cuando don Fernando pone en duda su integridad y le saca al campo con la intención de batirse a duelo con él. En esta escena es muy importante la ratificación de Sebastián de que jamás a quien es ha faltado (2233-34). El acto de don Fernando dentro de este contexto adquiere el matiz de traición ya que él, llevado por un impulso provocado por las intrigas y mentiras de Lucrecia sin ninguna prueba está dispuesto a matarlo. Entre Sebastián y Fernando tiene lugar una conversación en la que Sebastián le explica quién es y por qué ha tenido que mantener su identidad en secreto. Esto aclara las sospechas de Fernando pero es entonces Sebastián quien le exige satisfacer su honor:

SEBASTIÁN: Pues si ya quedáis de mí
satisfecho, agora falta
que lo quede yo de vos.
Sacad, Fernando, la espada;
que demás de que la ley
del duelo obliga a sacarla
sin mirar satisfaciones,
en saliendo a la estacada,
habéis violado vos mismo,
con vuestras desconfianzas
y con haberme sacado
por ellas a la campaña,
de mi obligación las leyes
y de mi amistad las aras;
y así vos me habéis resuelto
a lo que por vos dudaba. (2459-74)

Su sujeción a las leyes del honor permiten su total inmersión a la sociedad peninsular. La evidencia de esto se da porque en ese momento él alcanza la mano de Ana. Mientras Leonardo de *El semejante a sí mismo* queda excluido de contraer matrimonio, ésta se vuelve una afirmación de que Sebastián alcanza completamente un lugar social. Su mismo padre reconoce que simbólicamente, al haber sido la mano que recuperó su honor, Sebastián ha alcanzado el

puesto de autoridad: “Es ley forzosa / que os reconozca por padre, / pues sois fénix de mi honra”
(2566-68).

CAPÍTULO 4

LA VERDAD SOSPECHOSA: VITUPERIO A LA CORTE

La verdad sospechosa es la obra más importante y más conocida dentro de aquellas escritas por Juan Ruiz de Alarcón. De hecho, contrario al olvido que sufrieron el resto de sus obras hasta que fueran recuperadas en el siglo XIX, ésta ha sido de continuo adaptada y presentada en toda Europa. La crítica coloca la fecha de composición de *La verdad sospechosa* entre 1619 y 1620. Antonio Castro Leal incluso sugiere que podría ser posible una fecha anterior, entre 1618 y 1620. Se tiene noticia de que la obra fue representada en Palacio en 1623. Esta representación estuvo a cargo de la compañía de Fernán Sánchez de Vargas. Se sabe también de otra representación hecha el año siguiente por la compañía de Roque de Figueroa y María de Avendaño y luego, representaciones el 28 y 29 de enero de 1696 en el Corral del Príncipe a cargo de la compañía de Andrea Salazar, quien también la representó en el Corral de la Cruz. Como afirma José Montero Reguera en su edición de la obra, ésta ha sido ininterrumpidamente representada hasta nuestros días. En 1934, fue representada en el Palacio de Bellas Artes de México bajo la dirección de Antonio Castro Leal y en 1992 en el teatro de la Comedia de Madrid bajo la dirección de Pilar Miró (43).

La popularidad de esta obra es evidente también en el número de artículos que se han publicado sobre ella. En ésta, más que en ninguna otra de las obras alarconianas, se puede notar la casi exclusiva asociación que se hace del teatro de este autor con el teatro español y europeo en general. Por ejemplo, varios críticos, principalmente Elisa Pérez y John Brooks, han señalado la posible influencia en su carácter moralizador y en su estructura de los autores clásicos, Plauto

y Terencio. Richard W. Tyler, por su parte, se inclina a sugerir la influencia de Clemente Sánchez de Valderas—clérigo y escritor español de finales del siglo XIV—por el tono moralizante más típico del Medioevo español.¹⁷ Pero así como se han notado posibles influencias a esta obra en la literatura clásica europea y en la medieval española, también se ha visto su propia influencia en la literatura europea y española posterior a ella. Sin ir muy lejos, el primer contemporáneo en adaptar esta obra fue Pierre Corneille, dramaturgo de la época clásica francesa que inició su carrera haciendo adaptaciones de obras de autores españoles especialmente Lope de Vega y Guillén de Castro. Corneille encontró la obra publicada en la parte veintidós de las comedias de Lope de Vega e hizo su adaptación, pensando que era de ese autor, bajo el nombre de *Le menteur*. Al autor francés le había impresionado tanto la obra que originalmente creyó ser de Lope de Vega que en su *Examen du menteur* dice: “Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l’espagnole. Le sujet m’en semble si spirituel et si bien tourné, que j’ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles que j’aye faites, et qu’il fut de mon invention. On l’a attribué au fameux Lope de Vega; mais il m’est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d’Alarcon” (*Théâtre* 480). A través de esta adaptación, su influencia alcanza no sólo al teatro francés, sino al teatro italiano (Carlo Goldoni, *Il Bugiardo* [1750]) y al teatro inglés (Samuel Foote, *The Liar* [1764]). Dentro del teatro español, Ángel Valbuena Pratt la define como un modelo que ha influido en la producción teatral hasta entrado el siglo XX.

A *La verdad sospechosa* se le ha leído como la obra máxima de Ruiz de Alarcón por su carácter didáctico y moralizador, por la habilidad para pintar la vida y costumbres de la urbe madrileña, y por la destreza para caracterizar al singular don García, personaje principal de esta obra. La mayor parte de la crítica se centra en el hábito de mentir de este personaje para interpretarla. Al estudiar el carácter moralizante de la obra, es el vicio de mentir el elemento que

más ha llamado la atención. Merveena McKendrick sintetiza la opinión general que ha recibido de la crítica. Ella la describe como “a satirical comedy with a strong moral thrust about a compulsive liar” (134). En efecto, la mayoría de estudios sobre esta obra se ha concentrado en García y su terrible vicio de mentir, sin embargo, García tiene otros defectos que son notados por su compañero en la Corte. Tristán menciona su “arrogancia imprudente” (1240), su “evidente presunción” (1160), su vanidad, su fanfarronería, su deseo de tener fama. Don García es un anti modelo caballeresco. Pero García no es el único personaje con defectos. En él se continúan y exageran aquellos que aquejan a la sociedad cortesana y así, aunque la vitalidad y extravagancia de las mentiras de García se convierten en el centro focal de la obra, las costumbres de la Corte están también siendo criticadas. Como nota Alberto Sandoval, “Ruiz de Alarcón observa con cierta distancia irónica a una sociedad en crisis” (579). Para este crítico, la condición de “colono, jorobado y pretendiente de baja nobleza, incluso cuestionable por ser de Indias” da al autor la posibilidad de mirar a esta sociedad en la que tuvo la oportunidad de vivir desde la perspectiva de un forastero a pesar de sentirse muy español (579). Como en muchas de las obras alarconianas y, según lo ha notado Jesús Ara, se enfrentan “dos tipos de verdad: una de puertas afuera, aceptada por la sociedad, y otra interior, de valor absoluto. La primera consiste en el parecer y la segunda en el ser” (85). La percepción de esta crisis moral y el tono moralizante no son particulares en la obra alarconiana. Un contemporáneo suyo, Antonio Liñán y Verdugo, describe a la Corte de su época como un centro de vicios y decadencia moral:

En esta Babilonia de la confusión de la vida de la Corte, de cuatro cosas que se ven, no se han de creer las dos. ¡Qué de galas sin poder traerse; qué de gastos sin poder sustentarse; qué de ostentaciones de casa y criados, sin que se sepa dónde se cría, ni a qué árbol se disfruta aquello que allí se consume; qué de opinión y qué de opiniones sin probabilidad! Todas son apariencias fabulosas, maravillas soñadas, tesoros de duendes, figuras de representantes en comedia, y otros epítetos y títulos pudiera darles más lastimosos que ridículos. (78)

Liñán y Verdugo resalta, como Ruiz de Alarcón, que la Corte es un ambiente en dónde reina la mentira y lo exterior—la ropa, los carruajes, el lujo, la ostentación, el nombre y las apariencias, el honor en tanto percepción exterior (el qué dirán—la honra)—precede lo interior—la dignidad, la virtud, la cortesía, la obligación, la caballerosidad, etc., valores que se defienden insistentemente en la obra alarconiana. Pero si este carácter moralizador y crítico no es una característica peculiar de la obra alarconiana—aunque sí lo es dentro del corpus de obras dramáticas auriseculares—en esta obra en particular resalta que dentro de los personajes que García adopta para ser aceptado e incluso ‘ser famoso’ en la Corte es el de indiano, algo que inevitablemente nos hace pensar en el mismo Ruiz de Alarcón.

El personaje principal de *La verdad sospechosa* es don García, un joven estudiante de Salamanca que regresa a Madrid tras la muerte de su hermano mayor para asumir el mayorazgo de la familia. Al llegar a la Corte, su padre sabe de boca de su tutor que García ha adquirido el feo hábito de mentir. El padre, inquieto ante esta revelación, le pone en manos de Tristán quien más que criado será su consejero y amigo. García desde un principio está muy interesado en aprender las costumbres y maneras de la corte, en particular en lo que se trata a aquellas del cortejo amoroso. Tristán, de manera bastante cínica, le advierte que las mujeres en la Corte son muy interesadas y sólo se las puede atraer con dádivas. Casualmente, don García conoce a Jacinta y Lucrecia en una joyería donde queda prendado de la primera. Guiado por las sugerencias de Tristán de que las mujeres son interesadas, García se hace pasar por un indiano, y Jacinta queda muy interesada en el ‘perulero’ que asegura tener una gran fortuna. Las mentiras de García no quedan ahí. Más tarde, al encontrarse con su antiguo amigo de aula, don Juan, le hará creer a éste que él ofreció un gran banquete para una dama a orillas del río. Esto lleva a que don Juan erróneamente imagine que la dama en cuestión se trata de Jacinta, quien de hecho está

comprometida con él pero no acepta casarse hasta que él no reciba el hábito de una orden militar, algo muy simbólico porque éstos se entregaban entre otras cosas, a quienes podían probar su total limpieza de sangre. Asustado de escuchar de boca de Tristán las múltiples mentiras de su hijo, don Beltrán se empeñará en casarlo lo más pronto posible y pone los ojos en Jacinta. García al ser informado por su padre de esta decisión, y pensando que la mujer de quien se ha enamorado es Lucrecia, decide engañar a su padre diciéndole que ya está casado en Salamanca y que su esposa está esperando un hijo. La historia logra la simpatía de su padre quien imagina tener ya un heredero más para su casa. Cuando descubre que no es sino otra más de las mentiras de su hijo, precipitará las bodas que tenía planeadas pero ahora con Lucrecia de quien dice su hijo estar enamorado. En la última escena, García descubre la confusión de nombres entre las mujeres pero es demasiado tarde y su padre le obliga a tomar la mano de Lucrecia.

El énfasis en la impostura—la personificación de indiano como primer intento de encarnar una figura apetecible a los ojos de los cortesanos—puede tener dos efectos, a mi ver. Por un lado, el más obvio es que, por la connotación de riqueza que el apelativo ‘indiano’ tiene para los cortesanos, se hace resaltar la decadencia moral de la gente en la Corte—particularmente a través de las mujeres—mostrando su codicia, pero también se marca la decadencia financiera de la sociedad cortesana porque justamente ven en el indiano el poder económico que están perdiendo. Esto resulta muy notorio en Jacinta, cuya situación no es muy clara, pero a quien le preocupa mucho lograr un matrimonio que le asegure económica y socialmente. Por otro lado, si dentro de la visión peninsular la imagen del español que viajaba a América proyecta una descripción del carácter moral y la situación económica de la sociedad cortesana a través de la cual ha sido siempre interpretada *La verdad sospechosa*, mi propuesta es intentar descifrar la interpretación que se produciría sobre el texto al contextualizar este término a la visión del español en América, en particular a la de un

criollo como Ruiz de Alarcón. Replanteada la perspectiva para la lectura de la obra, ésta se torna en algo más que el instrumento moralizador de un autor que mira a su propia sociedad en crisis. La mirada del autor criollo, una mirada colonial, social y geográficamente marginal, a través de su representación del mundo cortesano nos entrega una imagen de sí mismo detrás de lo que la sociedad cortesana sólo puede ‘fingir’ ser. Es a contrapelo de esta imagen que se nos provee una imagen idealizada del indiano. Esta imagen corresponde a la visión del español en las colonias para quien el viaje a América se resignifica de aquella de enriquecimiento económico y envilecimiento moral contenida en el imaginario peninsular a la de enriquecimiento económico y/o fortalecimiento espiritual y moral. Esta resignificación permite su propia autorivindicación, una preocupación que aparece constantemente en el discurso del letrado criollo y a la que, sugiero, Ruiz de Alarcón se alinea completamente.

Representación de Madrid y la sociedad cortesana.

Resulta evidente que la Corte que se representa en la obra coincide en muchos aspectos con la verdadera Corte de Madrid que Juan Ruiz de Alarcón observara, y que la obra sirve como medio de crítica de esta sociedad. El mismo Alarcón, cuando regresa a España en 1613 pretendiendo alcanzar un cargo importante en la Corte, aprovechando la ayuda de un amigo de la familia, y confiando en el reconocimiento oficial de los servicios de su padre y hermano, descubre por experiencia propia que en ella sólo se podía alcanzar un lugar a través de la intriga y la adulación.

En sus viajes, Alarcón encuentra una España hundida en la crisis. Felipe II acababa de morir dejando el reino en medio de una crisis política y económica, y debilitado debido a los ataques de otras potencias. Sus ambiciones bélicas habían drenado las arcas de la corona. España

sufría una grave crisis demográfica, acentuada por la expulsión de casi 300.000 moriscos y por la mortalidad provocada por las continuas guerras, el hambre y la peste. La nobleza y el clero conservaron tierras y privilegios, mientras que los campesinos sufrieron en todo su rigor la crisis económica. La miseria en el campo arrastró a muchos campesinos hacia las ciudades, donde esperaban mejorar su calidad de vida; pero en las ciudades, se vieron abocados a la mendicidad y a la delincuencia, empeorando con esto la situación.

A España le cuesta trabajo entrar en el creciente capitalismo europeo. La clase media prácticamente desaparece, quedando sólo los estamentos privilegiados de los nobles que todavía conservaban su fortuna y la burguesía emergente que tenía mucho y el resto de la población que no tenía nada. La jerarquización y el conservadurismo social dificultaban el paso de un estamento a otro; sin embargo, la nueva burguesía adinerada lograba acceder a la nobleza a través de la compra de títulos nobiliarios o de matrimonios arreglados. La única posibilidad que se ofrecía a quienes no eran nobles para obtener los beneficios que la sociedad estamental concedía a los sectores privilegiados era pasar a engrosar las filas del clero, o beneficiarse de manera indirecta a través del servicio a los nobles, muchas veces por medio de la adulación y el encubrimiento de conductas reprochables—tal es el caso de la referencia que se hace en la obra sobre los cocheros, quienes podían ser fácilmente “comprados” para revelar cualquier información sobre sus amos.

El nuevo rey, Felipe III, es un hombre indolente y perezoso que, incapaz de gobernar, termina poniendo el poder en manos de validos codiciosos e incompetentes. La clase aristocrática, como reflejo de esta actitud indolente del rey, se vuelve ociosa e improductiva, pero amiga del lujo y la ostentación, lo que inevitablemente produce, por un lado, el consumo desmesurado de bienes producidos en el extranjero, y por otro, la caída en manos de los usureros

para sostener la imagen de poder económico que valida su estatus. Charles Jago, dice que debido a la crisis, los nobles necesitaban préstamos “to engage in conspicuous consumption, [and maintain] the standard by which their social prestige was gauged” (citado en Levinson 168). De hecho, los factores que prevalecen en las valoraciones que se hacen sobre los individuos son únicamente externos, tales como género, jerarquía social y económica, nombre, etc., los cuales ayudan a perpetuar y reforzar la estructura jerárquica patriarcal existente. Así, esta sociedad crea un verdadero culto a las apariencias y esto se refleja en varios aspectos de esta obra, desde en algo tan simple como la indumentaria, cuando Tristán y García comentan sobre los “cuellos apanalados” y cómo éstos sirven para cubrir “fealdades” físicas, hasta aspectos que parecen acarrear más peso, como la manera en que el nombre de cada personaje determina los límites de acción a los que debe restringirse o las implicaciones que tiene cada puesto dentro de la jerarquía social. Ricardo Castells apunta al hecho de que la obra satiriza estas prácticas.

Resulta entonces que en esta sociedad clasista la alta nobleza se consideraba modelo para el resto de la nación. De hecho, don Beltrán señala la responsabilidad de la corte de dar un buen ejemplo ya que “por espejo está puesto / al reino” (194-95). Sus palabras, constantemente contradictorias, reflejan, por un lado, el esfuerzo que realiza por defender y mantener los valores que sostienen la estructura social clasista que existe y de la que se beneficia gracias a su posición social, y, por otro lado, que está consciente de que la fragilidad de sus fundamentos mantiene en constante peligro de desmoronamiento a esta estructura, y que esta fragilidad es provocada justamente por quienes, paradójicamente, deberían ser los más interesados en resguardarla.

Los españoles de entonces, y en especial los nobles, a pesar de no encontrarse a la altura de los grandes logros que no sólo la aristocracia sino toda España había alcanzado en los siglos anteriores, eran orgullosos y prepotentes, lo que tarde o temprano—y Beltrán parece ser quien

mejor comprende esto—significaría su propia ruina. La nobleza, que hasta Felipe II se había quedado en sus propias tierras, con Felipe III se traslada a Madrid, convirtiéndola en un centro de entretenimiento. La sociedad de la Corte se volvió perezosa y demasiado orgullosa de su nobleza. “Los empleos y los favores, las intrigas y las diversiones prosperaban al abrigo del trono” (Pfandl 105). Se volvió una sociedad basada en valores falsos, orgullosa de las glorias alcanzadas sólo por sus antepasados, pero en la que es evidente una gran decadencia moral, así lo percibe un embajador veneciano de la época de Felipe III:

Los grandes son crueles y altaneros para con los extraños y menospreciadores de los que poseen un rango inferior al suyo; pero rastreros y aduladores de los reyes y favoritos, guardan entre sí una exagerada cortesía y todo su afán consiste en hacer gala ante todo el mundo de sus ceremonias y etiquetas y de sus privilegios importantísimos. (Jiménez Rueda 121)

Aunque “las clases sociales se encontraban perfectamente delimitadas en sus funciones” (Jiménez Rueda 119), la nobleza no constituía un círculo tan cerrado. Ya los títulos no eran el premio de grandes hechos, pues el dinero, los favores y hasta ciertos servicios permitían escalar socialmente.

A pesar de la excesivamente discutida “foraneidad” de Ruiz de Alarcón en España, sus obras muestran la poderosa relación que tenía con lo español. Él, como otros escritores contemporáneos a él, muestra una nítida conciencia cultural de la época y de los medios en los que le tocó desenvolverse. Las críticas que Alarcón hace en su obra a la sociedad cortesana apuntan a los mismos defectos que otros autores de su época también criticaban. Los problemas morales, sociales o políticos con que topa Alarcón coinciden con las preocupaciones de otros intelectuales del momento, como es el caso de Francisco de Quevedo:

Acabaos de desengañar, que el que descende del Cid, de Bernardo y de Godofredo, y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada . . . parecedlo en las costumbres, y entonces creeré que descendéis del docto, cuando lo fuéredes, o

procuráredes serlo, y si no, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida . . . El que en el mundo es virtuoso, ése es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque descienda de hombres viles y bajos, como él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a sí y hace linaje para otros . . . Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera, la nobleza; la segunda, la honra; y la tercera, la valentía. (Quevedo 198-99)

y Baltasar Gracián:

La soberbia, como primera en todo lo malo, cogió la delantera. Topó con España, primera provincia de Europa. Parecióla tan de su genio, que se perpetuó en ella. Allí vive y allí reina con todos sus aliados: la estimación propia, el desprecio ajeno, el querer mandarlo todo y servir a nadie, hacer del don Diego y vengo de los godos, el lucir, el campear, el alabarse, el hablar mucho, alto y hueco, la gravedad, el fausto, el brío, con todo género de presunción, y todo esto desde el noble hasta el más plebeyo. (Gracián 265)

Los temas se repiten: la importancia que se da al dinero, en particular en la resolución de los asuntos amorosos, el chismorreó y los engaños en la corte, la soberbia, la falsedad, Madrid vista como una ciudad llena de corrupción, tema sobre el que comentan varios autores como King, Jones, Halpern y Fothergill-Payne y que evidente es asunto central en el drama de Ruiz de Alarcón:

. . . aquí miente el que está
en un puesto levantado,
en cosa en que al engañado
la hacienda o honor le va. (189-92)

Mentiras, apariencias que esconden la verdad, tema obsesivo del Barroco español. Alarcón critica los males que descubre; como lo menciona Robert Fiore, “Alarcón’s two principal moral concerns [are] the vice of lying and the degenerate mores of nobility” (12), resiente la falsedad y la hipocresía y, al tener ya algún tiempo en España, siente poseer el mismo derecho que un nacional para criticar los males de su patria, y su obra, como la de otros autores contemporáneos, tiene un carácter moralizante.

En esta obra, el personaje principal—don García, un *bisoño* en la corte que ha llegado a ocupar el puesto de su hermano mayor recientemente fallecido, trae de Salamanca, donde ha estado estudiando, el travieso hábito de mentir. Pero también los cortesanos mienten, por eso la obra muestra—ridiculizando a la sociedad peninsular—cómo el mentir si bien se le achaca al personaje principal es un mal generalizado de la sociedad cortesana. Tenemos frente un discurso que se empeña en restar la importancia de la distancia entre el personaje principal y la Corte porque es claro, desde el principio de la obra, es representado como un producto de los vicios de ella (Fiore 12). Efectivamente, en el caso de García podemos ver nítidamente que el medio social es la fuente de modelos de los que ‘aprende’ comportamientos y actitudes; y que, a su vez, es también el receptor de los efectos de esos comportamientos y actitudes. Barbara Simerka sugiere que al final de la obra la amonestación que se hace sobre la mentira refuerza la conexión entre el comportamiento del protagonista y el de la corte (197).

García está consciente que lo que le hace ‘diferente’ a los ojos de los cortesanos es la larga ausencia que ha tenido de la Corte que ellos miran como una causa de desfamiliarización de las costumbres y maneras de la corte. Por esta razón tiene mucho interés por mostrar—frecuentemente de manera exagerada—que él sí las conoce y maneja. A veces, no es así y necesita recurrir a la ayuda de Tristán, para asegurarse de hacerlo. Este comportamiento muestra que por más que se esfuerce por minimizar la importancia de las críticas que recibe por parte de su padre, el miedo a la posibilidad de ser eliminado y perder su restitución al núcleo familiar le crea a García un estado de ansiedad. La ansiedad que tiene García frente al posible rechazo está directamente relacionada con su constante preocupación por la imagen que presenta ante los demás, por eso sus mentiras tienden a acercarlo al ideal cortesano. Los papeles que se confiere en ellas corresponden a una idealización en cuanto al éxito económico, el éxito amoroso, la valentía

y la defensa del honor totalmente a tono con las idealizaciones de la sociedad cortesana de la época.

Su preocupación por someterse a los códigos de conducta cortesanos se revela en sus acciones. Por ejemplo, la primera vez que sale a la calle y alcanza a ver unas damas, su primer impulso es ir hacia ellas, pero decide preguntarle primero a su sirviente Tristán si eso “úsase en la corte” (413). El tratar de acomodarse al dicho “a donde fueres haz lo que vieres” muestra, como afirma Robert Fiore, que “[h]is behavior is aimed at securing social approval and recognition” (19). Su experimentación con el medio de la Corte le lleva a descubrir en la mentira una herramienta que le permitirá llegar a ser asimilado por esa sociedad. Sin embargo, incrustado en su discurso hay una constante búsqueda de individualidad sin la cual, para García, todo es puro mediocridad:

Quien vive sin ser sentido,
quien sólo el número aumenta
y hace lo que todos hacen,
¿en qué difiere de bestia?
Ser famosos en gran cosa,
el medio cual fuere sea. (857-62)

En cambio, en el discurso de la sociedad que le rodea hay una sobre condenación del comportamiento de García que, en el contexto de la obra, representa una incongruencia frente a la evidenciación de la engañosa conducta cortesana. Con todo ello, García reconoce la importancia de someterse y adaptarse al orden cultural existente representados en la constante voz de recriminación de su padre, pero necesita también de la reafirmación externa de que es aceptado como un igual dentro de la sociedad cortesana con todos los atributos que caracterizan a su grupo.

El discurso de García contra la mediocridad, dentro de lo ridículo que supone que él quiera distinguirse en lo mentiroso, al tiempo que le sirve de instrumento de exaltación a sí

mismo, polemiza las conductas cortesanas. Esta doble funcionalidad—defensora y reivindicativa del sujeto y cuestionadora de la autoridad—entra en lo que ha sido identificado como una tendencia propia del discurso criollo. Mabel Moraña en su artículo "Apologías y defensas" propone que los textos de apologías y defensas de autores como Bernardo de Balbuena, Hernando Domínguez Camargo y Juan de Espinosa Medrano son fundacionales en el proyecto de construcción de la identidad criolla y poseen una retórica específica con la cual "interpelan al sujeto virreinal e impugnan el orden ideológico e institucional de la época, desafiando el hegemonismo de los discursos dominantes desde una perspectiva des-centralizada y cuestionadora" (32). La obra de Ruiz de Alarcón posee la misma doble funcionalidad—sólo que hábilmente entreverada en la estructura retórico poética de la comedia—que tiende a socavar los "fundamentos ideológicos del sistema imperial" (35).

García utiliza a la gente que le rodea como modelo referente de comportamiento, y quiere hacer lo que los demás hacen. Al mismo tiempo, quiere hacerlo mejor que todos. Este personaje ve en la mentira un comportamiento ordinario, ha aprendido de los demás a mentir, como apunta David Darst, "all the characters without exception attempt to hide the truth" (442). Resalta que sean justamente aquellos que su padre mismo le ha dado como modelos y compañeros (primero su maestro el letrado y después Tristán), quienes, aunque no le alienten expresamente a mentir, reafirman la idea de que las mentiras son inofensivas y están hasta justificadas si sirven para mantener el sistema dominante o beneficiarse del mismo. Por esta razón García no muestra ningún sentimiento de culpa, vergüenza o remordimiento por su conducta. Al contrario, a través de su experimentación con la realidad circundante refuerza la idea de que efectivamente la mentira facilita su intento de asimilación a la sociedad cortesana, lo que le lleva a sistematizar esta conducta.

García descubre que mentir puede ser un elemento conciliador entre sus propios deseos y las exigencias sociales. En primer lugar, porque se da cuenta de que ésta es una costumbre generalizada en la corte que permite a los miembros de la sociedad mantener las apariencias que exige su posición; y en segundo lugar, porque este comportamiento es continuamente recompensado en este medio y le hace posible la satisfacción de sus propios deseos. Las mentiras que cuenta García le ayudan a mediar entre las presiones sociales y su búsqueda de individualidad. Por ello el personaje se identifica perfectamente con los cortesanos. De hecho, por más que su padre se encuentre en un estado de ansiedad y tensión por el peligro en el que García pone al orden social con sus mentiras, éstas no se interponen sino que más bien facilitan su integración a la sociedad. A Jacinta no le preocupa realmente que él sea un mentiroso, y esto no le descalifica como candidato a marido suyo, lo que sí le inquieta es su posición social y económica, por eso ha dilatado su matrimonio con don Juan—su pretendiente oficial—hasta que éste reciba el ‘hábito’ de una orden.

García ha aprendido justamente de los modelos o “guías” que su padre le ha puesto. García es un mentiroso compulsivo, con aires de fanfarrón y exagerado. Los conflictos, paradojas, incongruencias y malos entendidos que resultan del intento de García por integrarse a la sociedad cortesana están hábilmente representados bajo la trama del enredo amoroso que termina con el matrimonio de García. El matrimonio simboliza en esta obra, y en el teatro barroco español en general, integración social, aquiescencia a sujetarse a las normas, y regreso al orden. Tanto padre como hijo están preocupados en cerrar un trato matrimonial para este último. Claro que, para el padre, el medio para lograr este objetivo es un arreglo en que convienen los intereses de dos familias, el hijo pretende que éste refleje un triunfo personal a más de una reafirmación social. Eduardo Urbina afirma que, “las mentiras y engaños de don García son un

arte que viene a expresar su necesidad de afirmación y afán de individualización frente a la esfera social dominante de su padre” (724).

Muchos críticos que han enfatizado la didáctica moralizante de Alarcón concluyen que García es “castigado” en la obra por las mentiras que dice. Sin embargo, un análisis más detallado de esas mentiras nos lleva a una conclusión opuesta, lo cual lógicamente forma parte de la parodia que la obra hace a la sociedad cortesana. Cada vez que García miente es con un propósito específico que, sin fallar, tiene éxito; es decir, esta conducta recibe un refuerzo positivo: si engaña a las mujeres diciendo que es un indiano para lograr su atención, eso es justamente lo que consigue; cuando le cuenta a don Juan la historia del banquete, logra precisamente despertar su envidia y celos, según era su intención original; al contarle a su padre sobre su supuesto matrimonio, le convence de que no puede casarse; sus mentiras resultan siempre muy efectivas.

A pesar de que la mentira es condenada frecuente en el ambiente cortesano de la obra, irónicamente se pone de relieve que todo el mundo la practica y está inserta en todos los procesos de interacción social, cumpliendo funciones de manipulación, formación de impresiones, fortalecimiento de autoconfianza y socialización. La mentira es, en definitiva, un componente importante dentro de todas las relaciones de esta sociedad. Quizás lo más interesante es que la obra no sólo pone en evidencia y critica la práctica generalizada de la mentira, sino que enfatiza que ella, contrariamente a lo que esta sociedad pueda pensar, deja en mayor evidencia aquello que con tanto afán trata de esconder sobre sí misma. La sociedad representada en *La verdad sospechosa*, al necesitar mentir para justificar aquello sobre lo que se basa su existencia y su razón de ser, muestra exactamente la fragilidad de los fundamentos que mantienen su estructura.

García: el falso indiano

Don García, el personaje principal de la obra, es un hijo “segundón”—como lo denominan Weber y Concha—, condición cuyas implicaciones eran bien conocidas por Ruiz de Alarcón por tratarse él mismo de un hijo segundo, condenado a “la insegura vida de los segundones, la necesidad de una profesión para subsistir, la fatigosa búsqueda de puestos, cargos, mercedes; la sumisión ante los poderosos” (Frenk 242). Esta situación de hijo segundo hace que mientras su hermano mayor estaba a cargo del mayorazgo de la familia, a él se le envíe a Salamanca a estudiar letras. Las letras o la religión eran las opciones comunes para los hijos que no tenían la primogenitura. Pero la separación del este personaje de su núcleo familiar ha tenido una consecuencia grave. En la conversación entre don Beltrán, el padre de García y el letrado, éste describe a su pupilo positivamente:

Es magnánimo y valiente,
es sagaz y es ingenioso,
es liberal y piadoso,
si repentino, impaciente (141-44)

Sin embargo, podemos ver un tanto de ironía al presentar el personaje ya que se anteceden y recalcan sus cualidades positivas sólo para llevarnos a la terrible falla que tiene, la de “[n]o decir siempre verdad” (156) que, en realidad, es el elemento central de su carácter. El letrado acusa de esto a su estadía en Salamanca:

En Salamanca, señor,
son mozos, gastan humor,
siguen cada cual su gusto;
hace donaire del vicio,
gala de la travesura,
grandeza de la locura,
hace al fin la edad su oficio. (170-76)

Salamanca se identifica como sinónimo de inmadurez, característica que se expresa por el carácter juvenil, travieso y despreocupado que se propaga entre los estudiantes. Pero esta cualidad hasta irreverente a las normas que se asocia con Salamanca podría verse justamente como una manera de responder al sistema que ha causado el desplazamiento de estos muchachos a ese lugar. En este sentido, la obra plantea una crítica doble. Por un lado, pone en primera plana el efecto negativo que el alejamiento del hijo segundo tiene en la formación de su carácter. Por otro lado, como sucede en *La culpa busca la pena*, subyace a la historia la crítica al sistema lineal de herencias existente, un elemento que han notado autores como Jaime Concha y Robert Fiore. Para Fiore, la injusticia que provoca la ley de primogenitura en el resto de hermanos es que concentra sólo en uno el disfrute de derechos y privilegios sin que esto tenga nada que ver con “noble deeds” (15). En la obra, la separación del núcleo familiar se constituye en un efecto psicológico fuerte puesto que arriesga el apareamiento de sentimientos de rechazo, marginalización y, especialmente, de no-pertenencia. Como consecuencia de esto, se ve que el *ego* de García es frágil e inestable y presenta una gran necesidad de ser reconocido y valorado por otras personas, necesidad que actúa como un fuerte incentivo en todas sus interacciones sociales.

Al entrar en la corte muestra un carácter egocéntrico, debido a su necesidad de validar su existencia. Esto implica que sólo sus propias necesidades son una prioridad y es incapaz de considerar las necesidades de las otras personas. Ejemplo de esto es su falta de sensibilidad ante la ansiedad que sus acciones provocan en su padre o ante los sentimientos de Lucrecia. Sin embargo, estas características esconden un complejo de inferioridad e inseguridad causados por la constante denigración y rechazo que recibe por parte de su padre. Podemos imaginarnos, además, que García también sentía celos que acrecentaban su complejo de inferioridad, pues era

su hermano mayor y no él quien tenía derecho a prolongar, transmitiéndolo, el nombre de la familia y a heredar los beneficios—incluyendo los beneficios económicos—alcanzados por sus ancestros. En otras palabras, en una estructura de herencia lineal y patriarcal como ésta, García no es “nadie” hasta que su hermano mayor no muere, solamente entonces “García [can] assume partial responsibility for the ‘estate’ (the money, property, in heritage and name) of his father” (Levinson 165). Su regreso a Madrid y la posibilidad de formar parte de la sociedad cortesana le posibilitan ocupar un puesto privilegiado dentro de la Corte.

La entrada a la Corte de este personaje plantea una situación paradójica que permite ridiculizar al medio cortesano. Por un lado, se habla de una imagen de la Corte absolutamente idealizada, es decir, una Corte que “por espejo está puesto / al reino” (194-95), liderados por un rey “tan santo y perfeto” (1477) y cuyos nobles son hombres de calidad y obligación. Paralelamente, vemos la otra cara de esa Corte, las cualidades anteriores se nos descubren como mera fachada que esconde una Corte imbuida en el vicio y la decadencia, demasiado preocupada por mantener ese manto superficial de perfección y en el fondo hundida en el abismo de la inmoralidad. Así, mientras el letrado sugiere que la entrada de García a la Corte posibilitará la cura de lo que él ve como inmadurez, don Beltrán puede ver que la entrada a la Corte no hará sino empeorar esta falla:

Letrado: . . .
Mas, en la corte, mejor
su enmienda esperar podemos,
donde tan validas vemos
las escuelas del honor.

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

mil mentiras de partido. (177-88)

Las palabras de don Beltrán, pese a lo que él mismo desearía, revelan que la Corte está llena de embusteros y es en sí un espacio falso, un fraude que se esconde detrás de un manto muy frágil de apariencias. Desde el rey “tan santo y perfeto” cuyos yerros son inevitablemente replicados por el resto de la nobleza, mujeres que parecen honradas pero que están demasiado interesadas en el dinero, vestimentas diseñadas para encubrir las imperfecciones físicas, criados aduladores, hombres nobles sólo de título pero no de espíritu, un mundo de apariencias.

El espacio de la Corte será determinante en la evolución y desenvolvimiento de los personajes, pero de un modo negativo. Aunque don Beltrán insiste en que García se comporte bajo un código de conducta y de honor de hombre de su nivel jerárquico; éste es un código simbólico que él mismo está conciente que ha quedado relegado a un concepto y que poco o nada tiene que ver con los comportamientos que se ven a diario en la Corte. Los modelos de conducta que tiene García son personas inclinadas a la mentira, con un sistema de valores contrario al que usa don Beltrán como referente. Don Beltrán puede querer insistir en unos patrones de conducta que él considera aceptables, pero no es suficiente que él le diga a García cómo actuar sin que éste pueda verlos concretados con las “obras.” Él mismo reconoce que el “ser” no está en llamarse sino en el obrar. Estas consideraciones deberían llevarnos a hacernos dos preguntas importantes para este estudio: ¿Quién o quiénes desempeñan el papel de modelos o guías en la vida de García? y ¿qué tipo de actitudes y comportamientos son los que modelan?

Aquí necesariamente tenemos que pensar en la responsabilidad del padre en la formación de su hijo. Sistemáticamente don Beltrán ha delegado su educación en manos de otros. En Salamanca, en las manos del letrado, quien es un adulator y poco o nada ha hecho por enderezar la conducta de García. Al contrario, él mismo reconoce que “en Salamanca . . . sigue cada cual

su gusto” (170-72). Apenas regresa García a la Corte, su padre le pone en manos de Tristán, quien también ve a la corte con cierta envidia por no haber tenido suerte al “pretender” y haber terminado como sirviente. Don Beltrán insiste que “[n]o es criado el que te doy; / mas consejero y amigo” (17-18). ¿No son el letrado y Tristán quienes justamente le inducen a fanfarronear y a mentir? De manera que no es de sorprenderse, por tanto, que García construya sus valores morales basándose en los consejos de estos dos y en los modelos de conducta que constantemente ve a su alrededor y no en lo que su padre le recomienda.

La dimensión social y familiar es central en la construcción de la identidad. Dentro de esta dimensión social, el elemento clave es el lenguaje, que permite la transmisión de lo que Lacan denomina “lo simbólico.” Las reflexiones de Jacques Lacan sugieren que el nivel inconsciente está constituido por una cadena de significantes con valores específicos, valores que están determinados por el sistema cultural patriarcal imperante, el cual permite definir el *yo*; es decir, permite poder establecer nuestra identidad a través del lenguaje. El esfuerzo de García por familiarizarse con las costumbres y maneras de la Corte le permite delinear el exacto conjunto de valores ideales con los que se identifican los cortesanos—y los que su padre constantemente le recuerda que él también debe alcanzar—aunque, al mismo tiempo, su convivencia con ellos le haya enseñado que este ideal—casi siempre imposible de alcanzar—es hábilmente compensado con máscaras y disfraces (cuellos que tapan arrugas, velos que esconden caras y nombres, imposturas y falsedades) que permiten encubrir las fallas y yerros y que permiten crear apariencias que sí se acercan al ideal cortesano.

Al intentar hacer un análisis de los elementos que contribuyen a la formación de la identidad de García, es necesario considerar la influencia que tiene el mundo cortesano en su formación y cómo esa influencia se evidencia en las historias falsas que cuenta sobre sí a los

demás. Sus mentiras son una expresión simbólica de sus emociones y deseos personales, un intento por compensar sus propias incompatibilidades con el ideal del caballero español y aproximarse a este ideal. A su vez, sus mentiras revelan que aunque es bisoño en la Corte, en realidad, no le es desconocido los elementos que constituyen el paradigma del caballero noble español. Sus anhelos de fama y amor al llegar a la Corte de Madrid son objetivos vistos como la ratificación social de su pertenencia al grupo. De esta manera, García reconoce la importancia de someterse al orden cultural existente y, en el proceso de adaptarse al orden impuesto por la sociedad y a los deseos de su padre, busca el reconocimiento externo, es decir, el reconocimiento de que él sí ha alcanzado el nivel del icono cultural existente, de que ha llegado a configurarse como un elemento típico de la sociedad a la que pertenece, la esencia perfeccionada de todos los atributos que caracterizan a su grupo, lo que no tiene validez sin el reconocimiento del grupo.

Es clara la influencia del medio de la Corte en García. El ambiente cortesano que se describe está lleno de gente adulatora de sus superiores, que se expresa de continuo con un lenguaje rebuscado y que adopta posturas frecuentemente artificiales, por este motivo Inés Arribas también reconoce a este medio como el más propicio para la fabulación (2). El personaje ve en la mentira un comportamiento ordinario. Él ha aprendido a mentir a lo largo de su experiencia de interacción con los otros: “In the drama, all the characters without exception attempt to hide the truth” (Darst 442), sobre todo con los que su padre mismo le ha dado como modelos y compañeros, particularmente Tristán, quien toma el papel de guía y quien reafirma la idea de que las mentiras son inofensivas y están hasta justificadas si sirven para mantener el sistema dominante o beneficiarse del mismo y, por esta razón, García no muestra ningún sentimiento de culpa, vergüenza o remordimiento por su conducta. Al contrario, a través de su

experimentación con la realidad circundante refuerza la idea de que efectivamente la mentira facilita la obtención de satisfacción, lo que le lleva a sistematizar esta conducta.

García descubre que mentir puede ser un elemento conciliador entre sus propios deseos y las exigencias sociales. En primer lugar, porque se da cuenta de que ésta es una costumbre generalizada en la Corte que permite a los miembros de la sociedad mantener las apariencias que exige su posición; y en segundo lugar, porque este comportamiento es continuamente recompensado en este medio y le hace posible la satisfacción de sus propios deseos. Sus mentiras son su mecanismo de defensa para mediar entre las presiones de la realidad social que le rodea y sus propios deseos de fama y amor. Por ello el personaje se identifica perfectamente con la gente que le rodea; de hecho, por más que su padre se encuentre en un estado de ansiedad y tensión por el peligro en el que pone García el orden social al mentir, la verdad es que la integración de García se produce de una manera ligera y sin tensiones gracias a su habilidad para mentir. Quizás esto explica que García se enamore de Jacinta y no de Lucrecia, aunque obviamente la elección sea muy mala. Jacinta y García son más parecidos, ambos están inclinados a la mentira y al disimulo. Ambos creen en la importancia del orden social y del nombre para hacer un buen matrimonio.

A pesar de que la mentira es condenada frecuente y abiertamente, de manera particular por el padre, en el ambiente con el que se enfrenta García todo el mundo la practica y está inserta en todos los procesos de interacción social, cumpliendo funciones de manipulación, formación de impresiones, fortalecimiento de autoconfianza y socialización. La mentira es, en definitiva, un componente importante de todas las relaciones sociales de la obra, y quizás lo más interesante es que los engaños revelan exactamente lo que toda la sociedad—así como cada uno de sus individuos—trata de esconder sobre sí misma. Las mentiras pueden decir más de una persona

que la verdad; de hecho, la sociedad representada en *La verdad sospechosa*, al necesitar mentir para justificar aquello sobre lo que se basa su existencia y su razón de ser, muestra exactamente la fragilidad de los fundamentos que mantienen su estructura.

Don Beltrán ataca constantemente la mentira, pero García rápidamente descubre que ésta es uno de los motores que mueven a la sociedad en que vive, ya que mantiene un cierto equilibrio entre todas las relaciones establecidas y, de una u otra manera, es practicada por la mayoría. García aprende muy pronto que está en un mundo donde las apariencias son muy importantes. Se da cuenta de que guardar los códigos de las apariencias establecidos por la sociedad, sobre todo para alguien de su nivel social, le traerá beneficios. En realidad, parecería que para Tristán y don Beltrán el mayor peligro—y casi el único—de las mentiras de García está en cuán fácilmente éstas pueden ser descubiertas por otras personas. Las mentiras que se acostumbran en la Corte siguen un “formato” de acuerdo a los requerimientos sociales que permite cumplir con su propósito de mantener las apariencias. Las enredadas e imaginativas mentiras de don García ponen en peligro esta función, pues no se ajustan al “formato” requerido, como lo hacen las del resto de la gente en la Corte. Encontremos a don Beltrán en un constante estado de tensión, pues en su mente él concibe un inherente estado de oposición entre lo que su hijo hace y lo que su hijo “debería” hacer.

La permanente ansiedad de don Beltrán se debe a unas expectativas concretas respecto a su hijo: que se identifique con el modelo dominante. Repetidamente le recuerda su honor, su nobleza, su obligación, su posición dentro de la sociedad y cómo se debe a esa posición, en sus palabras se refleja “il senso di onore della società nobiliare spagnola del tiempo e a cui non è ammesso venir meno, come fa don García” (Serafini 29). García, en su calidad de hombre, noble y futuro heredero de la hacienda de su padre, con un prometedor futuro por delante al servicio

del rey y casado con alguien de posición y fortuna, siente placer en convertirse en todo lo que los demás puedan admirar, envidiar y desear.

Las mentiras de García

García construye su identidad utilizando como referente el icono cultural imperante, y ya que ésta es una “idealización” imposible de alcanzar completamente, la mentira permite crear un halo de apariencia que compensa por las fallas. Este mecanismo tiene su paralelo en las vestimentas que están de moda en la Corte y sobre las que Tristán burlescamente comenta que ayudan a cubrir hasta los mayores defectos físicos. García capta la importancia de las apariencias cuando llega a la corte, pues a pesar de la advertencia de su sirviente acerca de los peligros de mentir, el constante refuerzo positivo que consigue como resultado de dicho comportamiento le lleva a convencerse de que éste es el medio correcto para ser asimilado por el grupo.

La primera mentira de García dice mucho más sobre la gente a quien está dirigida que de él. La historia responde al interés económico que Tristán le había sugerido que caracteriza a las mujeres en la Corte, el mismo que representa un mundo donde la preocupación por lo material y exterior ha obliterado cualquier preocupación por lo espiritual e interior. Es relevante dentro de esta historia que su personaje principal sea un indiano porque el indiano dentro del contexto peninsular representa lo opuesto del paradigma del caballero español. El indiano es visto en la península como un arribista, de orígenes oscuros, enriquecido por medios poco respetables, fanfarrón, sin clase, que continuamente cae en la ridiculez. Resulta irónico que se inserte este personaje en una historia que pretende hacer que García luzca como un candidato ideal a marido. El hacerse pasar por indiano intenta exitosamente convertir a García en un hombre atractivo a los

ojos de las mujeres. Este personaje vilipendiado en el discurso peninsular se traduce en el objeto del deseo de esta sociedad.

García viene de escuchar una larga y misógina descripción de las mujeres en la corte en términos astrológicos hecha por Tristán quien, ya hemos visto, es su modelo, su guía y su única fuente de información al llegar “bisoño” a la corte. Así, al entrar en contacto con Jacinta, la llama “cielo,” lógico resultado de la influencia que las palabras de Tristán han tenido en él. García le dice a Jacinta que lleva un año enamorado de ella sin ser correspondido, situación que resulta muy similar a la de Tristán, cuyas “pretensiones” también han sido infructuosas en la corte. A Tristán le ha faltado “la fortuna y el caudal” (372), lo que lleva a García a tratar de asegurarse que sus “pretensiones” tengan mejor suerte fingiendo ser indiano y siguiendo la sugerencia de Tristán de “que a la mujer rogando / y con el dinero dando” (430-31). Aparte de las insinuaciones de Tristán para que utilice el dinero como anzuelo para las mujeres, García se vale de la oportunidad de la caída de Jacinta y también aprovecha el contexto espacial de la platería para ambientar su historia de ser indiano, arriesgándose inclusive a ofrecer alguna joya como regalo.

García no necesita más que decirse indiano para que Jacinta lo asocie inmediatamente con riquezas y se interese por él. Jacinta es, juzgando por la atención que tiene de los galanes en la obra, una mujer hermosa sin ningún problema para conseguir marido, de hecho, tiene ya como pretendiente a don Juan con quien no piensa casarse hasta que no reciba el hábito de una orden militar. La situación de Jacinta es algo especial. Don Beltrán cuenta que es hija de don Fernando Pacheco, pero se encuentra viviendo bajo la tutela de su tío. El verse en la necesidad del amparo de su tío sugiere o la ausencia de su familia inmediata o la imposibilidad de ellos de velar por ella. Esto explicaría que ella esté excesivamente interesada en hacer un matrimonio social y

económicamente ventajoso. Al presentarse García como un indiano con grandes tesoros en América, ella ve en él la posibilidad de asegurar su futuro.

García cuenta su segunda mentira cuando se encuentra con don Juan y don Félix, sus viejos compañeros de Salamanca. Estos dos jóvenes se encontraban hablando sobre una fiesta que había ocurrido a orillas del río y en la cual don Juan teme que Jacinta estuvo con otro pretendiente. Sin hablarle de su temor, don Juan le describe a don García que fue una fiesta “famosa” con una “dama bella”, y que tuvo lugar en el “sotillo” junto al río con gran música y cena. Estos antecedentes y su gran habilidad imaginativa y lingüística le permiten a García improvisar la historia de que fue él el organizador de dicha fiesta. James Burke describe su historia como un “banquet of sense” (51), y es que, en efecto, las descripciones en la narración incitan, despierta, seducen y complacen todos los sentidos a través del exceso y la abundancia. Para la vista, hay contrastes de claroscuros, formas caprichosas y espacios sobrecargados de elementos, con un toque de “curiosidad italiana” y “opulencia española.” Aparadores llenos de platería, cristales y cerámicas y la mesa cubierta con manteles y servilletas arreglados en forma de “aves y fieras” y “seis tiendas,” llenas de música y comida—un elemento que se presenta en particular abundancia en esta escena. El oído también se extasía ante el sonido de los coros y los instrumentos musicales y el olfato despierta con los suaves aromas de los “pomos” y “cazolejas.”

García coloca su historia en el contexto de una fiesta lo que permite justificar la presencia del exceso en comida, imágenes, sonidos, etc. El espacio en donde tiene lugar la fiesta es descrito en términos de que se llamaría *uncanny*. A pesar del jolgorio que implica la fiesta en sí, el lugar se pinta como un bosque oscuro, frío y lleno de sombras mundo que aunque tenebroso permite ocultar la celebración de los amantes. La caracterización que da Mikhail Bakhtin a la ambientación especial del carnaval se puede aplicar a aquella que se ve en este relato:

Carnival is past millennia's way of sensing the world as one great communal performance. This sense of the world, liberating one from fear, bringing the world maximally close to a person and bringing one person maximally close to another (everything is drawn into the zone of free familiar contact), with its joy at change and its joyful relativity, is opposed to that one-sided and gloomy official seriousness which is dogmatic and hostile to evolution and change, which seeks to absolutize a given condition of existence or a given social order. (*Problems* 160)

Es muy significativa la contextualización de la historia en una fiesta no sólo porque simboliza la liberación del deseo y la conciencia (*Rabelais* 49), sino además por la trascendencia que la fiesta había alcanzado en las colonias de donde viene el autor de la obra, y se finge originario García. En Nueva España, la fiesta, en particular de celebraciones religiosas, había adquirido un carácter apoteósico. El contexto de la fiesta posibilita al autor la creación de un mundo que refleja el mundo cortesano pero en el que el narrador se convierte en la autoridad y el regulador del orden. Así como el mundo cortesano es, en las palabras de Tristán , “. . . un pantano cubierto / de verde, engañosa hierba” (803-04), el sotillo es también un mundo que se sirve de su oscuridad y sombras para encubrir lo que sucede. Cuando García como personaje de su propia historia entra a este espacio es una entrada a lo desconocido de la misma manera que él entra ‘bisoño’ a la Corte. Pero en este mundo, él entra como el prodigioso proveedor de dicha exhuberancia. En un mundo cortesano donde la ostentación y el lujo tienen un lugar importante, García se incrusta como el dadivoso proveedor de esa abundancia aunque, en la realidad, no sea más que en acumulación de palabras. Es, en todo caso, el ‘outsider’, quien entra a llenar este espacio de sombras con la abundancia y el exceso. No únicamente lo anterior, sino que como un director teatral, él coordina la entrada de la dama con la iluminación total por medio de antorchas y fuegos artificiales. En definitiva, él transforma este espacio de caos y sombras en uno supeditado a su control y deseos. El marcador más importante de este sometimiento es la eliminación total del diálogo (en esto el modelo de Ruiz de Alarcón rompe con el paradigma carnavalesco que sugiere Bakhtin) y las

voces de los personajes ficticios para dejar a García como única autoridad narrativa, lo que da al relato un carácter monológico similar al del discurso oficial pero trasgredido a su vez porque la palabra ha pasado a estar en poder del forastero.

Paralelamente, la co-protagonista de la historia es un reflejo exagerado de Jacinta. Ambas hacen su entrada en un “coche,” la apariencia física de ambas se describe sólo en términos metafóricos, la entrada de ambas provoca la admiración de quienes las observan y la seducción de ambas exige la entrega de ofrendas extraordinarias—exuberancia de alimentos la una (recuérdese los treinta y dos platos que se sirven para la cena), joyas y oro la otra. A la mujer se le asocia con el apetito voraz que sólo alguien como el del mundo creado por García puede abastecer y satisfacer. La relación provisión-consumo que se establece en este relato es particularmente semejante a la relación descrita entre América y España según los relatos de algunos de los primeros cronistas, por ejemplo aquel de Bernal Díaz del Castillo. Según su relato, cuando llegan a Tenochtitlán, América es en el lugar de la abundancia y la riqueza que sólo puede ser expresada por medio del polisíndeton con la conjunción ‘y’ para enumerar el sinnúmero de elementos que se van acumulando en su imagen. El capítulo XCI es el mejor modelo de lo anterior. Éste se inicia con la descripción de la persona y costumbres de Montezuma. Le maravilla a Díaz del Castillo la forma en que Montezuma es tratado por sus súbditos, el gran número de mujeres que tiene a su disposición, los “más de trescientos platos” que le preparaban en una sola comida, y la riqueza de sus ajuares y joyas (320). Pero si por un lado desde el punto de vista de estos primeros exploradores y pobladores América era sinónimo de abundancia, España era la insaciable consumidora de esas riquezas a tal punto que no dejaba nada para los españoles que vivían en las Indias. La riqueza y la abundancia comparten un origen foráneo, y son vorazmente consumidas en la Corte.

La tercera mentira que cuenta García es cuando su padre le informa que tiene arreglado su matrimonio. García piensa que necesita ganar un poco de tiempo hasta poder definir las cosas con Jacinta. En este relato, García asume el papel del *galán*. García cuenta su historia utilizando la estructura y elementos de las novelas de amor cortés puesto que el amor no se da de manera lícita, es decir, sin la bendición social ni la divina: el galán entra en contacto visual con la dama; se vale del lenguaje del amor cortés para conquistarla; la dama cede, él entra al dormitorio a través del balcón, y se consume el acto sexual; los amantes son descubiertos por la familia de ella, él intenta huir y al no poder hacerlo se ve obligado a casarse con la chica. De nuevo, en esta historia, vemos un enorme paralelo entre su ambientación y contexto con la experiencia inmediata de García en la Corte. García ha estado cortejando a la confundida Jacinta/Lucrecia, según cuenta, “pasé su calle de día, / rondé su puerta de noche, / con terceros y papeles / le encarecí mis pasiones” (1560-63). En la historia se replica la comunicación epistolar que García ha mantenido con el objeto de su afecto. Sin embargo, en la historia el proceso de cortejo amoroso llega a la consumación del acto sexual que no ha sucedido en la realidad. El relato representa dos momentos, por un lado, él como causante de desequilibrio social al entrar clandestinamente a la casa de la dama; por otro lado, representa su voluntad y capacidad para ser el medio de restablecimiento del orden a través del matrimonio lo que le muestra rindiéndose frente a las expectativas sociales de un hombre de su posición.

Siguiendo el modelo de este tipo de historias, el seductor trata de escapar y en su intento hace un despliegue de fuerza física, valentía, pericia con las armas, etc.; sin embargo, nada de esto da resultado cuando la “fortuna” es contraria, y es así que no tiene más remedio que encarar a sus adversarios, proponiendo una compensación moral a la falta cometida, compensación que sólo se puede dar a través del matrimonio. El matrimonio como desenlace en estas historias es un

convencionalismo literario que se ajusta también a las convenciones sociales. El caos que se produce al entrar en una casa y tomar posesión de su dama sólo puede ser resuelto por medio del regreso al orden social simbolizado por el matrimonio. De la misma manera que la historia inventada por García alcanza un clímax caótico, clímax que sólo es resuelto a través del regreso a un orden que se ajuste a los códigos sociales, la trama que se desarrolla en la realidad del texto alcanza un clímax caótico cuando García, habiéndose declarado esposo de Lucrecia, se acerca a tomar la mano de Jacinta. Entonces García pierde el poder sobre la palabra que había mantenido hasta ese momento. En el mundo cortesano que él pretendía controlar con su habilidad verbal la relación entre el significado y el significante puede ser engañosa. Él tiene que aceptar casarse con Lucrecia, el nombre de quien creía su amada, para restaurar el orden, y no con el verdadero objeto de su amor, Jacinta. La historia que inventa don García no sólo le constituye como objeto del deseo, sino que prelude su disposición a sujetarse a los términos de regulación social de la comunidad cortesana.

El matrimonio como desenlace en el teatro era un convencionalismo dramático—ridiculizado a veces por su recurrencia—que se ajustaba también a las convenciones sociales y, en la mayoría de los casos, era el premio a los afanes de sus protagonistas. La convención teatral del matrimonio sirve regularmente como símbolo de retorno a un orden que corresponde y reafirma la estructura estamental existente. En contraste, los eventuales casos de obras en que no vemos este fin, éste está suplantado con la muerte física o social. Este último caso, es particularmente recurrente en las obras de María de Zayas, donde los personajes femeninos optan por encerrarse en un convento, pero en otras también como *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, la opción del convento se convierte en refugio pero también simboliza el lugar de aislamiento social. Cuando se trata de personajes masculinos, el recurso es usualmente

el aislamiento en un paraje desolado, donde convertido en ermitaño puede atravesar un proceso de limpieza espiritual y redención. Igualmente en este caso, el aislamiento es símbolo de muerte social. Es decir, que si el matrimonio se construye como oposición a la muerte (física o social), éste, además de simbolizar el regreso al orden, reafirma la existencia del personaje como ente y sujeto social. Así entendido, el desenlace de *La verdad sospechosa* parodia tanto ese orden al que pretende sujetarse como a la afirmación de la asimilación de García a este cuerpo social.

En primer lugar, el orden se ve como un absurdo cuando García tiene que aceptar casarse con la mujer que no ama y la pobre de Lucrecia termina casada con un hombre que no la quiere sólo porque debe haber un matrimonio a toda costa. La ambigüedad de este desenlace ha hecho que la crítica discrepe en sus apreciaciones sobre el mismo. Algunos como James Burke la han interpretado como el merecido castigo por el vicio de mentir; para otros, incluyendo su contemporáneo y traductor Corneille, es un castigo exagerado; y aún los hay como Jesús Ara que lo considera un premio velado (Lucrecia, a más de estar enamorada de él, es, en realidad, la más desinteresada, virtuosa y rica de las damas en la obra). Aunque la caída de Jacinta propicia la conversación entre ella y García, se puede suponer que sin esta casualidad, Lucrecia hubiera podido ser el objeto de sus atenciones siendo que, comentando la belleza de ellas, dice “el coche es arco de amor / y son flechas cuantas tira” (425-26). La confusión se acrecienta porque García quiere asumir que la más bella es aquella que le habló. Tristán, llama a esto “evidente presunción” (1160) suya, juicio a través del cual se sugiere—por la dualidad de significados que tiene la palabra ‘presunción’ en español—tanto la vanidad del personaje como la imposibilidad de reconocer la verdad. Por último, es evidente que Lucrecia es el mejor partido y, de hecho, son su nombre y su dote de los que García se “enamora” cuando habla con su cochero Camino (1117-1154). Lo que hace la obra de Ruiz de Alarcón es parodiar el mundo de la Corte—un

mundo que se ve a sí mismo como lógico y razonable—al representarlo como un mundo de lo ilógico, absurdo y disparatado.

En segundo lugar, la parodia se logra cuando se evidencia que en el mundo cortesano, el mayor farsante de todos se casa, afirmándose así su asimilación a la comunidad, y encima, es premiado con la mano de la mejor mujer de la obra. Si comparamos el fin de este ‘falso indiano’ con el de Sebastián, el indiano de *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, se puede ver que aunque ambos entran en calidad de forasteros debido a una ausencia prolongada de la Corte, García se asimila con mucha facilidad al medio cortesano, mientras que para Sebastián el proceso de inserción a este mundo requiere de que él de grandes pruebas de su voluntad a doblegarse al sistema dominante. La prueba mayor de todas es el sometimiento a los códigos de honor que sostienen una ética de conducta violenta y ciega en tanto que la suya propia es una ética de nobleza espiritual. En esta drástica diferencia se puede ver que aunque los dos entran como forasteros, no es lo mismo haber estado en América que en Salamanca, y que la inserción del que viene de esta última es permitida y lograda con más facilidad.

Lo anterior nos lleva a pensar justamente el contraste de la escena del duelo en *La culpa* con aquella de *La verdad sospechosa*. En la primera, ésta adquiere un tono trágico y serio, podemos ver la angustia que ha sufrido Sebastián pensando en que el injuriador de su honor es el mismo hombre que le ha salvado la vida y que aunque su inclinación es a perdonarle esto sería visto por los demás como cobardía. El duelo entre García y Juan es una parodia, García es llamado a duelo por un malentendido que surge de sus mentiras y termina cuando don Felix interviene para asegurar que fue “falsa la ocasión” (1824). Cuando don Felix le aclara a don Juan lo que ha sucedido, ellos están confundidos al ver que el comportamiento de García es contradictorio. Por un lado, le han cogido en varias mentiras, por otro, ha respondido con

valentía al desafío. El mentir les parece tan ajeno a un noble y la valentía tan propia de él que no entienden cómo es posible “. . . que sea mentiroso / un hombre que es tan valiente” (1906-07) y es que mientras con sus mentiras pone en peligro su honor con su valor pretende protegerlo como la obligación del caballero noble lo exige.

El honor era una gran preocupación para los caballeros de la época, y su defensa les hacía recurrir frecuentemente al duelo. En el caso de España, Claude Chauchadis ha hecho un notable estudio sobre el modo en que la ley del duelo funciona en los siglos XVI y XVII. Como era la costumbre de la época, don Juan desafía a duelo a don García a través de una nota que le hace llegar por medio de un criado. Don García desconoce las razones de don Juan para retarle a duelo, pero cree que un hombre de su posición debe aceptar sin discutir por “ser quien es.” En España la práctica del duelo estaba inserta—al igual que en otras partes de Europa—en las raíces nobiliarias desde la época medieval. El primero en regular las normas del duelo fue Alfonso el Sabio, quien llevó a cabo una recopilación de los usos y costumbres relativos a tal práctica. Dicho texto apareció en las *Siete Partidas*, libro en el que se aconsejaba reservar la práctica del duelo sólo a los “hijosdalgo.” Por esta razón, se la ve como una costumbre más común entre los nobles. Además, eran éstos quienes se creían con más obligación y derecho a proteger su nombre de la infamia pública. Varias eran las razones para desafiar a otra persona a duelo, pero sobre todo estaban aquellas en las que de alguna manera se consideraba ofendido el honor, de ahí la expresión “punto de honor.” Esta preocupación era una verdadera obsesión entre los españoles y, aunque resulta bastante subjetivo y complejo tratar de definir todos los aspectos que ocupan lo que en la mente del español es una deshonra, Ingber lo resume de la siguiente manera:

We saw that honor in the *comedia* had more to do with reputation, public opinion, and appearances, than with any notion of merit or value. We learned that honor “belongs” to men, who might lose it through the actions of the women for whom they are responsible. We noted that honor becomes an obsession more in terms of

its loss than in terms of its acquisition. . . . A character's reputation could be damaged by the actions of his wife, sister, daughter, and even mother, but it could also be irreparably damaged by a *mentís*, or an accusation of cowardice, or the suspicion of impure blood or otherwise tainted ancestry. A character's position in the social hierarchy guaranteed him a measure of honor that established his privileges over those of lower rank, and any action that undermined such privileges constituted an *agravio de honra*. (1)

La defensa del honor/honra llevada por absurdas circunstancias hasta el duelo entre don García y don Juan adquiere aún connotaciones más ridículas cuando el evento es relatado por don García a su criado Tristán. Al contarle lo sucedido en el campo de San Blas pretende exagerar su valentía fingiendo que en realidad la pelea sí tuvo lugar y él se defendió con tanta habilidad que terminó abriendo la cabeza de su adversario con su espada. Según don García, don Juan “vino sin sentido al suelo / y aún . . . sin alma” con los sesos esparcidos “por la campaña” (2768-69; 2777). Ni bien termina de contar esta descabellada historia, Tristán alcanza a ver a don Juan que viene acercándose a ellos. García persiste en su mentira explicando que aparece sano y bueno por el efecto probable de un bálsamo secreto escrito en lengua hebrea y que mucho semeja al bálsamo de Fierabrás que describe don Quijote a Sancho:

Es un bálsamo, respondió Don Quijote, de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay que pensar morir de herida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sutileza, antes que la sangre se hiele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndole de encajarla igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana. (42-43)

Todas estas invenciones de don García siguen un patrón estructural que muestran la rapidez con que aprende a manipular los símbolos y valores del mundo cortesano. Los papeles que se confiere en las historias corresponden a una idealización personal en cuanto al éxito económico, al éxito amoroso, la valentía y la defensa del honor totalmente a tono con las

idealizaciones de su sociedad y su época. Harold Vesser llega a la conclusión de que las historias que García inventa le ayudan efectivamente a redefinir su identidad. Gracias a ello puede llegar a ser aceptado sin dificultades en esta sociedad. Desde el principio, vemos que todas sus acciones pretenden lograr afirmar su lugar social. Incluso las historias que inventa, están dirigidas a este objetivo y si tienen éxito es porque logran crear una imagen de él que corresponde al paradigma del caballero de la época aunque se trate solo de una apariencia.

La sociedad cortesana y García representados como antípodas del ideal español

La ansiedad que provocan en don Beltrán las mentiras de su hijo es porque lo ve convertirse en lo opuesto al modelo ideal de caballero noble español. No obstante, García rápidamente descubre que la mentira es uno de los motores que mueven a la sociedad en que vive, ya que mantiene un cierto equilibrio entre todas las relaciones establecidas y, de una u otra manera, es practicada por la mayoría. García aprende muy pronto que está en un mundo donde ‘parecer’ es más importante que ‘ser’ aunque a su padre no le guste. A pesar de ser más “bisoño” en la Corte, descubre con rapidez la serie de símbolos y valores de la sociedad cortesana. Al final de la obra, García, en su calidad de hombre noble y futuro heredero de la hacienda de su padre, con un prometedor futuro por delante al servicio del rey, y casado con alguien de posición y fortuna, se vuelve un reflejo de la sociedad cortesana.

Don Beltrán, por su parte, representa en la obra la voz de la conciencia moral de la sociedad cortesana. Él condena la mentira como una parte de toda una crisis social que pone directamente en peligro el sistema hegemónico existente. Para él, un noble, “quien por espejo está puesto / al reino . . .” (200-01), debería ser el primero en preocuparse de que los demás no le vean sus ‘flaquezas,’ para que no le pierdan el respeto (398-99). En realidad, la preocupación que

expresa don Beltrán por su hijo, encubre la preocupación por un problema de mayor envergadura en donde el mismo rey no es capaz de ser un buen modelo para sus súbditos (“ . . . un rey tan santo y perfecto, / que vuestros yerros no pueden / hallar disculpa en sus yerros” 393-95). Don Beltrán expresa una virtual oposición entre el comportamiento de su hijo y de los nobles en general, con el que él considera que corresponde a sus ‘obligaciones.’ Esto explica que la tensión que le causa a don Beltrán el hecho de que el comportamiento de su hijo no esté a la altura de lo que se espera de un noble, esté intensificada porque las enredadas e imaginativas mentiras de don García hacen más inminente que quede en evidencia frente a los demás.

Al hablar con su hijo sobre sus obligaciones como caballero, don Beltrán tiene como referente es ese “icono cultural” del que habla Manuel García Morente. Morente sugiere que dicho icono se centra en la imagen del “caballero cristiano,” sobre el que conviene leer la corrosiva burla goytisoliana en *Reivindicación del conde don Julián*. Este paradigma reafirma todos los mitos de la España del XVII, como había resumido Margit Frenk: “la grandeza de la patria, de la monarquía, de la Iglesia Católica” (245). Tal modelo está basado en la asociación de dos antecedentes culturales. Por un lado, encarna los valores del héroe clásico, y por otro, los valores cristianos. Es decir, unifica los valores de dos culturas en donde se destacan, por un lado, los valores de heroísmo, nobleza, valentía y caballerosidad heredados de la cultura grecorromana, y, por otro, los valores de los cristianos primitivos. El icono cultural español—el caballero cristiano—es en primer lugar un paladín, “defensor de una causa, deshacedor de entuertos e injusticias” (García Morente 58). Defiende sus convicciones porque cree firmemente en ellas, en sí mismo y principalmente en Dios. Las leyes que lo rigen no proceden de códigos escritos o convenciones sociales, sino exclusivamente de su propia conciencia, de su condición de caballero.

Sin embargo, la descripción que se hace de esta sociedad muestra que el noble es más bien el antípoda de este paradigma. La sociedad que se representa en la obra—y los individuos que la componen—se encuentra esclava de las apariencias y las convenciones sociales, por esta razón la honra—la opinión de los demás—es su obsesión. A pesar de que García Morente declare que esta obsesión por la honra no es negativa, pues para el caballero cristiano significaría el reconocimiento en forma exterior y visible de su valía individual interior e invisible, y su cuidado por protegerla es toda aquella manifestación externa de su afán por alcanzar la perfección—el icono cultural propuesto—ocultando lo malo y haciendo como que si éste no existiera, en la obra se refleja como una actitud ridícula, ilógica y egoísta.

No sólo García, a quien tanto tratan de “curar” los demás, sino todos los personajes en *La verdad sospechosa* son representados como completamente contrarios a los valores que supuestamente deberían encarnar. La sociedad que se describe vive una especie de esquizofrenia colectiva, manifestada en un abierto antagonismo entre lo que dice y lo que hace, entre lo que dice ser y lo que realmente es. Jesús Ara, al respecto, dice que en la obra “existen dos tipos de verdad: . . . la primera consiste en el parecer y la segunda en el ser” (85). El abismo entre lo que esta sociedad dice y pretende ser y lo que realmente es aparece representado sistemáticamente, y a veces en modo hiperbólico, en la literatura del Siglo de Oro. En esta obra las palabras de don Beltrán siempre resultan contradictorias, pues defiende valores que él mismo está consciente que nadie respeta ya. Al respecto, reflexiona Geoffrey Ribbans, “[s]ociety’s truthfulness is a very relative affair and characters in the play tell lies and deceive others when it is advantageous for them to do so; but they do this within closely confined limits” (215), y así debe ser ya que lo que sostiene la estructura de la sociedad depende de que cada uno de sus miembros mantenga una

imagen de cumplimiento de los estándares sociales exigidos y una posición de aparente convencimiento en los mismos. La realidad necesita esconderse detrás de estas máscaras.

Los nobles, por su condición superior dentro de la estructura social, se consideraban, de hecho y quizás no sin razón, modelo para el resto de la nación—baste recordar que para Juan de Valdés hasta el lenguaje de la Corte debía ser imitado por el resto de la gente. Por ello, la importancia que se da a que cada uno de los nobles esté a la altura del icono cultural que el sistema propone como referente, y aunque esto en la práctica fuera ilusorio e inalcanzable, se revela como una constante preocupación expresada principalmente por don Beltrán, quien ve en el rompimiento de este modelo el peligro de derrumbamiento de toda la estructura social.

Las relaciones sociales representadas en *La verdad sospechosa* están llenas de incidentes porque la gente miente constantemente para poder mantener el estándar requerido por su propia clase social. El mundo de la Corte es uno de apariencias. La mentira se presenta como un fenómeno común. Mentir es un mecanismo que ayuda a mantener una imagen impecable frente a los demás. Además los cortesanos que se describen, tal como aquellos que Alarcón encontraría en sus estadías en Madrid, contrariamente a su ideal, habían tergiversado para su propia conveniencia el honor y la nobleza que sus antecesores habían conseguido a base de valentía y méritos. Posiblemente por esto, Alarcón utiliza su literatura para proponer la idea—que por cierto no es sólo suya, y baste recordar el *Quijote*—de que la verdadera nobleza se origina en el espíritu y no en la sangre, insiste en mostrar que el noble se hace con los méritos y no con los títulos:

Pues si honor puede ganar
quien nació sin él, ¿no es cierto
que, por el contrario, puede
quien con él nació, perderlo? (1416-19)

Es más, sugiere la posibilidad de que la nobleza no siga siendo un ser, sino un estar provisional que podría desaparecer en la medida en que el noble actuara deshonorablemente. Propone entonces la estratificación moral. El linaje, según él, sólo obliga al hombre a actuar mejor, y es la conducta individual la verdadera fuente del honor. Por esta razón, don Beltrán trata de hacer comprender a García que su abolengo no le servirá si sus mentiras le infaman:

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. (1396-403)

Con esta amonestación no sólo se dirige al personaje sino a todo el conjunto de la sociedad cortesana que aunque ha heredado la noble sangre de sus ancestros, ha degenerado moralmente con sus vicios y vanidades. El rey de los farsantes, García, es premiado en este mundo de mentirosos, mientras que personajes como Sebastián, el verdadero indiano de *La culpa busca la pena* se construye siempre en oposición a ese mundo cortesano cuya ética no comparte. Alarcón, siguiendo la línea de otros intelectuales de su época “que, conscientes y responsables de sus ideas, oponen al sentir vulgar, tradicional y aliado con los intereses mundanos, un pensamiento racional, más científico, y en ocasiones hasta más cristiano” (Herrero-García 33-34), manipula diestramente el lenguaje para revelar la pérdida de valores de esta sociedad. La valentía, por ejemplo, de que tanto se alardea como propia del caballero español, es parodiada en la obra. Si bien es cierto que el ideal del caballero cristiano es valeroso, este valor debe estar acompañado por el altruismo y la búsqueda de justicia y no por la violencia ciega y desenfrenada, con frecuencia incluso fruto de la vanidad y el orgullo.

CAPÍTULO 5

LA CUEVA DE SALAMANCA: ATAQUE AL ORDEN DOGMATICO

La cueva de Salamanca es una de las obras menos reconocidas de Juan Ruiz de Alarcón, aunque, sin embargo, ha sido relativamente leída por la crítica por su tratamiento de la magia. Lo más probable es que fue escrita durante los años en que el autor pasa como estudiante en las aulas de la universidad del mismo nombre. Una versión que se presume bastante revisada fue publicada en la *Primera parte* de sus comedias en 1628. Como en la mayoría de los casos de las obras alarconianas, existe una divergencia entre los comentaristas y críticos sobre la fecha exacta de su composición. Pedro Henríquez Ureña la ubica justamente durante los años en que nuestro autor estaba estudiando en Salamanca o en su inmediata posterior estadía en Sevilla, o sea entre 1600 y 1608. Antonio Castro Leal la sitúa entre 1602 y 1608 porque ve “en ella muy frescas y vivas las impresiones de la vida universitaria de Salamanca: las bromas y desórdenes estudiantiles, la importancia de la ciencia y el estudio, las imponentes ceremonias escolares, como aquel colegio de doctores que discute en pleno sobre la licitud de la magia” (93). Jaime Concha, en su artículo “Alarcón, monstruo de Indias: *La cueva de Salamanca*,” la coloca cerca de 1606. Courney Bruerton propone su escritura más tarde entre 1617 y 1620 (citado en Millares Carlo 384).

Los críticos han concordado, sin embargo, en calificarla como una obra de poca calidad en contraste con otras del mismo autor. Castro Leal, por ejemplo, recalca el carácter juvenil de la obra en la pobre caracterización de los personajes donde “el genio particular de Alarcón sólo aparece por momentos” (94). Agustín Millares Carlo afirma que “[f]rente a otras producciones

de Alarcón, en las que los sucesos escénicos tienen escaso interés, porque lo fundamental es la pintura de los caracteres, la que comentamos se singulariza por su acción viva y dinámica, a veces en demasía” (384). Walter Poesse la califica de “curious hodgepodge of elements, which Alarcón has introduced in one way or another, not altogether satisfactorily” (47). Willard F. King concuerda con los demás críticos en la limitada caracterización de los personajes que presenta la obra y el, con frecuencia, excesivo énfasis en la acción: “A diferencia de todo lo demás que escribió Alarcón, *La cueva de Salamanca* es entretenimiento puro, casi farsa; en vez de complicaciones de trama o de caracterización, lo que ofrece es diversión y trucos de magia.” King nota, sin embargo, que se vislumbran ciertas cualidades que tipifican la obra alarconiana, “la insistencia en el valor del saber (aunque se trate de ciencias ocultas) y en la importancia de la lealtad para con amigos y parientes; la franqueza con que se trata la relación entre hombres y mujeres; el cuidado que se pone en explicar lógicamente lo que puede parecer sobrenatural; la agudeza con que se revelan las actitudes sociales (en este caso, lo que toca al mundo estudiantil); el lenguaje a menudo aforístico, rara vez lírico” (116-17).

A pesar de que no haberles encontrado mayor mérito a la caracterización de los personajes ni a la trama de la obra, es evidente que ésta logra con maestría representar sintéticamente el carácter y costumbres salamanquinas. El autor pinta lúcidamente el ambiente de la ciudad universitaria, combinando el ambiente informal y exterior de las travesuras estudiantiles con la seriedad académica—tanto en sus erudiciones como en sus contradicciones y polémicas—de los salones de clase y auditorios. Adicionalmente, contrapone la fuerte presencia de la cultura erudita a la arraigada tradición popular por medio de la inclusión de la leyenda de la cueva.

Willard King, dándonos un vistazo general de la vida que pudo haber tenido Ruiz de Alarcón en Salamanca, hace notar, en primer lugar, que quienes llegaban a las bancas universitarias eran un grupo selecto de individuos, la mayoría hidalgos, el resto nobles, todos con un nivel de educación elevado—algo poco común en una población en su mayor parte analfabeta. Dentro de este elite grupo, Ruiz de Alarcón pertenecía a la muy pequeña fracción de españoles provenientes de las colonias. Según los datos de King, en 1570 no había ningún estudiante nacido en las Indias en los registros de matrícula; para 1600—que es cuando nuestro autor se inscribe en la universidad—sólo aparecen tres nombres, uno nacido en Perú y dos de México contando con Ruiz de Alarcón; y en 1620, aparecen diecisiete. El ser indiano, algo deforme y para colmo de pocos recursos económicos—pues se sabe que tuvo que depender de una beca para educarse—le haría objeto de las bromas tan comunes en el ambiente estudiantil cuya jocosidad e incluso brutalidad se ven en las primeras escenas de la obra (94-100). Pero su gusto por la diversión, que claramente se ve en su participación en los juegos poéticos de la fiesta de San Juan de Alfarache,¹⁸ bien podrían hacer pensar que en sus años de estudiante él también participó en más de una travesura colegial.

Ruiz de Alarcón fue también testigo de grandes debates intelectuales. La Universidad de Salamanca, una de las instituciones educativas más prestigiosas de Europa, era una de las arenas en las que se discurría en medio de los albores de la ciencia moderna y el control de la censura. La administración y financiamiento de la universidad se encontraba durante los siglos XVI y XVII bajo el control Real y la Iglesia, por esto resulta poco sorprendente que el conocimiento mismo se encuentre también bajo el control y censura de esta última. Los mayores intelectuales y catedráticos pertenecían a alguna de las órdenes religiosas. De ellos salían grandes disquisiciones sobre temas teológicos, morales, políticos y económicos, los cuales provocaban acalorados

debates y oposiciones incluso entre miembros de las mismas órdenes. De esto son ejemplo figuras importantes como Francisco de Vitoria, entre cuyas aportaciones destacan la reflexión sobre los problemas derivados de la expansión y colonización europea, el derecho de gentes, el derecho internacional y la legalidad de la guerra.

Yuxtapuesto a esta cuna de intelectuales y del saber controlado por la Iglesia, la obra nos enfrenta al conocimiento censurado por las autoridades eclesiásticas bajo cuyo nombre de ‘magia’ se incluyen una serie de saberes científicos obscurecidos y tergiversados por la ignorancia y la superstición popular. La inclusión de la famosa leyenda popular de la cueva de Salamanca sirve de trasfondo para agregar este elemento a la obra. M. García Blanco, en un recorrido de la evolución de la leyenda de la cueva, relata que desde el siglo XIV se decía que “un sacristán o un bachiller, o el propio diablo, según los más, daba lecciones de astrología, magia y ciencias ocultas . . . en la cueva subterránea de San Cebrián. Los alumnos tenían que ser siete; la duración de sus estudios, siete años . . . y por suerte era designado el que debía pagar al maestro. Si así no lo hacía, quedaba preso en la cueva” (81). En el siglo XV se incluirá en la leyenda la figura del Marqués Enrique de Villena, a quien su interés en las ciencias ocultas le ganó la reputación de brujo y, por ello, se ordena expurgar su biblioteca cuando muere en 1434. De este personaje se decía que había sido el escogido para quedarse en la cueva, pero logra engañar al diablo y escapar. En realidad no hay ninguna evidencia de que alguna vez estuviera como estudiante en Salamanca, pero es comprensible que se le hubiera asociado a la leyenda debido a la gran atención que dan las autoridades eclesiásticas a los libros que había publicado.¹⁹

De todo el cuadro salamanquino que nos pinta Ruiz de Alarcón, la cuestión de la magia es la que se ha llevado el mayor interés de la crítica. Sobresale el libro de Augusta Espantoso de Foley en el cual, incluyendo ésta y otras obras del autor, se enfoca en el tema del ocultismo

analizando desde las tradiciones europeas sobre el tema hasta la aplicación que les da Ruiz de Alarcón tanto en el plano textual como espectacular de sus obras. David H. Darst hace un sumario sobre la tradición filosófico-científica que fundamenta aquella imperante durante el Renacimiento en cuanto a la magia natural. Ysla Campbell retomando el tema de la magia escribe sobre la influencia de la filosofía hermética en la estructuración de esta obra, particularmente, porque ésta refleja la visión general de la época sobre las vías de acceso al conocimiento. Y Jules Whicker, justamente respondiendo al trabajo de Campbell, se centra en la figura del mago para enfatizar sus rasgos estoicos como figurativos de la influencia de la filosofía neoestoica en la obra.

En efecto, la magia es un elemento importante de la obra tanto como sujeto de debate como instrumento escénico. Sin embargo, lo que la crítica ha hecho hasta el momento es leer a la magia y al mago en la obra como referentes directos de componentes tanto materiales como ideológicos heredados de la cultura renacentista y barroca de la época, incluso insinuando la afición de Ruiz de Alarcón por las ciencias ocultas. Esta interpretación literal de la magia en la obra no considerar que el discurso barroco es un discurso de máscaras que permiten enunciar y encubrir al mismo tiempo otros elementos. En *La cueva de Salamanca* se escenifica un mundo que no es unidimensional sino uno en el que el saber escolástico, la vida estudiantil, la magia (seudociencia) y el folclor popular se entrecruzan, se encuentran, se complementan y se contraponen. Aunque en primer plano es la licitud de la magia lo que se enjuicia en el debate entre el mago Enrique y el representante de la Iglesia, subyace a esta discusión también el cuestionamiento a las estructuras de poder imperantes y las mecánicas discursivas que utilizan para propia su legitimación. Desde su posición marginal como sujeto colonial, es mi propuesta que el autor inserta en la obra una perspectiva crítica hacia el orden dogmático a través de la

ficcionalización de un juicio en el que el mago Enrico es la voz heterodoxa que se enfrenta a los rígidos discursos ortodoxos.

Varios autores, Willard F. King por ejemplo, han sugerido que el mago Enrico está basado en Enrico Martínez una figura importante de principios del XVII en Nueva España. Este personaje histórico era muy famoso por ingenio y múltiples conocimientos. Se sabe que trabajó como intérprete de la Inquisición, Cosmógrafo Real en el Consejo de Indias en México, etnógrafo, impresor, cartógrafo, arquitecto e ingeniero hidráulico. No se ha establecido con exactitud su origen pero se asume que pudo haber sido francés o alemán (en *La cueva de Salamanca* se dice que es francés). De acuerdo con sus biógrafos, Martínez vivió desde los ocho años hasta los diecinueve en Sevilla, lo que le da una conexión muy fuerte con la cultura española. A los veinte años inició un viaje por toda Europa, incluyendo una estadía de estudios en Francia. En julio de 1589, viajó a Nueva España en la misma flota donde se transportaba don Luis de Velasco, hijo, para asumir sus funciones de nuevo Virrey. Martínez abrió la cuarta imprenta de Nueva España en 1599. Sus impresiones son parte fundamental de su enorme contribución a la formación intelectual y cultural del virreinato. Él mismo escribió en 1606 *Repertorio de los tiempos y historia natural de Nueva España*, una recolección de asuntos históricos, astrológicos, etnográficos, antropológicos e incluso médicos relacionados con Nueva España. En 1607, él fue el ingeniero asignado por el virrey, don Luis de Velasco, para emprender la construcción del desagüe de la ciudad de México (evento que se relata en *El semejante a sí mismo*). Martínez murió en 1632 en medio de serias críticas a la eficacia de su obra hidráulica.

En *La cueva de Salamanca*, la relación de Enrico con Nueva España no es explícita. Es más, pocos en la península podrían haber relacionado al personaje de la obra con el personaje histórico, no obstante, el parentesco de uno y otro es innegable. Por otro lado, en la obra, hay un

momento de fuerte coincidencia entre este personaje y Sebastián de *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, un personaje al que sí se llama ‘indiano’ en la obra.

Allí pues en tres lustros de mi vida
me dieron, ya la paz y ya la guerra,
tan claro nombre, hacienda tan lucida
que en la ajena olvidé mi propia tierra (*La culpa* 405-08)

Fuime de mar en mar, de tierra en tierra;
varias costumbres vi, varias naciones,
viviendo ya en la paz y ya en la guerra
según el tiempo hallé y las ocasiones (*La cueva* 371-75)

Enrico es pues otro de los españoles que viajaron a América que es reivindicado en la obra alarconiana. Su cosmopolitanismo intelectual será un factor importante para posicionarlo frente al discurso ortodoxo porque mientras al último se lo relaciona con el ensimismamiento—reflejo de un país en proceso de limpieza étnica y tratando de encerrarse en sus tradiciones y valores—Enrico representa al hombre con la mente abierta hacia el mundo, enriquecido en conocimientos y transformado por la experiencia del viaje. Es su cosmovisión más amplia la que brinda una trascendencia social, histórica y política al debate. Social, porque trae al debate la voz marginal de fuera de las fronteras peninsulares; histórica, en tanto se construye dentro del proyecto de transición hacia la modernidad; y política, por enfrentarse al poder de la Iglesia y desestructurar su discurso.

Desde su lugar de interpelado en que le coloca la Iglesia, el mago Enrico se volverá el cuestionador e interpelador del discurso ortodoxo utilizará estrategias similares a aquellas que se arguyen en el trabajo, “Orden dogmático y marginalidad en la Carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz,” de Mabel Moraña. Primero, la autora propone que la circunstancia individual inscrita en la carta que sor Juana dirige a su confesor trasciende de la expresión de un conflicto individual a la representación de una problemática colonial porque reproduce las tensiones entre

las instancias del poder imperial y los sectores criollos, de ahí que la califica como modelo de la emergencia de la conciencia criolla. Luego, Moraña sugiere que la carta de sor Juana contiene “una retórica estrechamente vinculada a los condicionantes ideológicos de la colonia” (208), dentro de las cuales, según Yolanda Martínez-San Miguel, la “preocupación con el conocimiento y el desarrollo de la capacidad intelectual humana” sería central porque se identifica con aquella “de una sociedad colonial que intenta acceder a una serie de debates oficiales sobre la educación y modos de saber legítimos en la época” (3). Por último, el discurso contiene el “juego de máscaras instalado por la sociedad barroca” (Moraña 208), el cual le permite a sor Juana, desde su puesto de interpelada, actuar como interpeladora y cuestionadora no sólo de su censor, sino de todo el engranaje de discursos y principios que legitiman el sistema hegemónico. En *La cueva de Salamanca*, el teatro se volverá el medio que posibilitará el diálogo entre estas dos posiciones, diálogo en que se dejarán al descubierto, y en condición vulnerable, a los discursos del poder.

La obra dramática *La cueva de Salamanca* se inicia con la conversación entre tres estudiantes universitarios planeando su diversión nocturna. Los más traviesos, Diego y García, deciden tirar un cordel en la calle para que los transeúntes se tropiecen pero las primeras víctimas de su broma son unos representantes de la ley quienes los persiguen y capturan a don García. Diego y Juan escapan protegidos por la magia de Enrico, un sabio mago que vive en una pequeña cueva al pie de la iglesia. El marqués de Villena aparece en la casa de Enrico atraído por la fama de la cueva, y al enterarse de lo sucedido con los estudiantes, se ofrece a ayudar porque además resulta ser pariente de García. Mientras tanto Diego se encarga de explicarle lo que hay de verdad sobre la fama de la cueva y de Enrico. En la última escena del primer acto, vemos que Diego intenta persuadir a Clara para que le de pruebas de su amor. Clara se siente ofendida de que Diego quiera irse en contra de su virtud y no accede. En el siguiente acto, Diego pretende

usar lo que ha aprendido de Enrico para violar a Clara, sin tener éxito. Mientras tanto, en la casa de Enrico, Zamudio, el criado de Diego, se burla de las habilidades del mago y esto molesta al marqués por lo que decide jugarle una broma que consiste en una serie de trucos de magia que terminan aterrorizando a Zamudio y convenciéndolo de la efectividad de la magia. En el último acto, Diego libera a todos los presos incluyendo su amigo García utilizando la magia de Enrico pero Enrico es apresado. Los estudiantes se amotinan, y Enrico es llevado a juicio.

Paralelamente, Diego descubre que ha heredado el título y bienes del marquesado de Ayamonte y, sujetándole a las obligaciones de su nueva posición, el marqués de Villega le obliga a tomar la mano de Clara. La obra se cierra con un comentario que reivindica la figura del marqués de Villena histórico.

La vulnerabilidad del poder

La vulnerabilidad del poder es un elemento que se pone de relieve desde el comienzo de la obra. Instalada al inicio como una simple escena cómica, la preparación de los traviesos estudiantes para organizar una burla contra la justicia (91-92), servirá de preámbulo para marcar el tono general de la obra hacia a las instancias que representan el poder y la autoridad. En las primeras escenas vemos a don Diego, un juguetón estudiante de la Universidad de Salamanca, en la calle de noche con su amigo y compañero don Juan. Don Diego tiene ánimo de divertirse, pero le resulta difícil convencer a don Juan que le acompañe en sus aventuras desde que este último se casó. En medio de la conversación entre los dos, aparece don García quien termina persuadiendo a don Juan para hacer algo que les alegre. Don Diego sugiere que visiten a unas prostitutas conocidas, pero a don García se le ocurre algo más atrevido, “[d]e que a la justicia hagamos / una burla estoy tentado” (91-92). A pesar de las dudas que expresa don Juan, el más sensato de los

tres, terminan decidiéndose a colaborar todos en el plan de don García. Él dice que tiene que ser una burla tal “que el alguacil y su gente / queden sin muela ni diente, y se hagan ellos el mal” (106-08). Las palabras de García revelan un intenso sentimiento negativo hacia la autoridad, especialmente, por la brutalidad con que se planea llevar a cabo la burla. Pero el tono lúdico de la escena aligera el peso de las serias connotaciones que tiene. La propuesta de García conlleva la intención de una literal caída de la autoridad y la eliminación de muelas y dientes, elementos que metonímicamente aluden a la boca, el instrumento por el cual se transmite el discurso del poder. Esta actitud reaccionaria en contra las figuras de autoridad—el teniente y el corchete—reflejan una posición de resistencia. El nivel de hostilidad hacia la autoridad en las palabras de García y el grado de violencia que pretende alcanzar la broma sólo se explican como respuesta en contra de un sistema proporcionalmente represivo. De hecho, unas líneas más tarde, mientras don Diego va a buscar el cordel con que se piensa llevar a cabo la travesura, don García le dice a don Juan que su burla será diversión y justicia:

Moje el agua, queme el fuego
y haga el mancebo locuras,
y más cuando se granjea
hacer que pague quien debe. (115-18)

El comentario de don García hace converger el objetivo lúdico con la intención punitiva. El último verso acarrea una acusación velada hacia la autoridad a través de sugerencias ambiguas sobre los actos que, según García, ahora finalmente recibirán un justo castigo. El que el ataque sea dirigido particularmente a la boca de la autoridad, además insinúa el intento de vengar un acto equivalente que podría ser desquitarse de las prácticas de censura y silenciamiento que se ejercían en ese momento provocando el silenciamiento súbito y violento de la autoridad. Esta posibilidad corresponde perfectamente a un instante en que, como sugiere José Pardo Tomás, sería el más intenso del poder inquisitorial sobre el mundo de las ciencias (1584-1612).²⁰ La

fricción existente entre la Inquisición y el desarrollo científico hace que sea la universidad— como centro de acceso y producción de conocimientos—y, en última instancia, sus estudiantes, quienes sientan con más fuerza los efectos de la censura. Esto explica también que sean ellos, quienes se expresen con más virulenta hostilidad hacia quienquiera que forme parte y represente ese sistema represivo.

En el transcurso de los preparativos que estos estudiantes salamanquinos realizan, surge un comentario de don Diego que burlescamente apunta a la vulnerabilidad del poder: “A aquel que más se recata / más mal suele suceder” (139-40). A contraluz de estas palabras tenemos la imagen de una sociedad vigilada y controlada, el comentario de don Diego apunta a lo que según Foucault sería la vulnerabilidad de las relaciones de poder y la manera en la que el poder atrae la resistencia, es decir, que mayores intentos de control y vigilancia hallan más fuertes intentos de oposición. En este sentido, la localización de la obra en el contexto universitario, vuelve a la universidad en un espacio heterotópico. Por un lado, “a kind of effectively enacted utopia” (Foucault 26) del poder hegemónico en la que puede controlar el acceso al conocimiento, al tiempo que moldea la mente de los jóvenes estudiantes a beneficio de la ideología dominante. Por otro lado, se revela como un espacio con capacidad de de yuxtaponer “in a single space [. . .] several sites that are in themselves incompatible” (Foucault 25): el sitio de estudio censurado por la Iglesia y la cueva de Enrico donde no alcanza la censura. En estos espacios heterotópicos, según Foucault, coexisten sitios opuestos de la cultura los cuales se representan, se disputan, y se invierten simultáneamente (24). Estos sitios serían la alta cultura científica por un lado y lo considerado subcultura científica por otro.

La universidad se revela como un lugar donde son más evidentes las tensiones existentes en la España de la época entre posturas ideológicas encontradas. En un costado, los avances

científicos que se estaban dando en Europa; por otro, la intención de la Iglesia y la Monarquía por mantener una unidad ideológica en la península a través de la prohibición y censura—centralizados en el Santo Oficio de la Inquisición—de todo lo que pudiera percibirse como en contra del dogma de la Iglesia o perjudicial para mantener la ortodoxia católica contrarreformista. En los siglos XVI y XVII, contrario a los organismos inquisitoriales del resto de Europa, la Inquisición en España perseguía con más tenacidad a los vistos como herejes—judíos, musulmanes y protestantes—que a las brujas, esto explica que se censuraran libros relacionados con estas religiones, escritos por autores de ellas e, incluso, libros que provinieran de regiones donde éstas dominaban. La institución universitaria juega un papel muy importante en este proceso. En primer lugar, es de ella de donde salen los teólogos y letrados que participan en los tribunales inquisitoriales pues se los considera los más doctos y capaces para la tarea de expurgación. Como consecuencia de lo anterior, es también en ella que se escriben los índices de libros prohibidos.²¹ Por último, la universidad representa al sistema hegemónico en tanto se encarga de reproducir su ideología; es decir, en términos de Louis Althusser, funciona como aparato ideológico del estado. La universidad representa la elite del saber, la palabra y el estudio aprobado por el tamiz de la censura.

En contrapartida a la alta cultura, en esta obra de Ruiz de Alarcón se yuxtapone el crecimiento incipiente de una subcultura científica e intelectual en el mismo centro donde se origina su veda lo que deja a la vista los puntos ciegos del ojo de la autoridad. En la casa de Enrico se imparten clases a la que muchos estudiantes asisten de manera clandestina en busca de lo que no pueden aprender en las aulas universitarias. Había algunas materias que, en efecto, o se las estudiaba como extracurriculares o estaban prohibidas por considerárselas conflictivas. En primer lugar, la astrología dentro de la cual, la teoría heliocéntrica de Copérnico no sólo

derrumbaba la teoría geocéntrica de que la tierra era el centro del universo sino aquella antropocéntrica que fundamentaba el dogma católico. Además, el éxito de las ideas sobre la predestinación dentro del Protestantismo hicieron que tanto el Santo Oficio como Roma prohibieran las partes de la astrología judiciaria que pretendían interpretar la influencia de los astros en el destino del mundo y, en particular, en el de las personas por atentar contra el don que Dios había dado al hombre sobre su libre albedrío. En segundo lugar, la medicina, la cual ocupaba un lugar de importancia en la actividad científica de la época, pero principalmente aquellas obras publicadas en Alemania en las que se temía alguna influencia Luterana. Pardo Tomás en su estudio cita el ejemplo de la recomendación que escribe un doctor Herrera al Inquisidor General en la que sugiere ordenar “no entre en España libro de Alemania sin primero ser calificado, pues a vueltas de recetas envían las de Lutero . . .” (citado en Pardo Tomás 198).²² Otras áreas catalogadas como conflictivas fueron la filosofía natural, la alquimia y la magia natural. En el caso de la primera, la censura se daba normalmente por tratarse de autores considerados heterodoxos y alejados de la filosofía escolástica. Sobre la segunda, su carácter crítico suscitaba sospechas y se la mantuvo como una actividad académica extracurricular. Por último, la magia natural, incluso más que la alquimia, permaneció prohibida por la dificultad que advertía la Inquisición en determinar la frontera entre ésta y la magia negra en la que se suponía una intervención diabólica.

Las restricciones que existían sobre estos estudios no impidieron completamente que se esparcieran. El número de publicaciones que se produjeron en la misma península, los ejemplares de estos temas que fueron incautados por las autoridades inquisitoriales en puertos y librerías y el mismo debate que se mantenía en los defensores de aquellas y sus adversarios con testimonios del interés que mantenían dentro de los intelectuales españoles. *La cueva de*

Salamanca deja a la vista que el control del conocimiento no es infalible ni en el centro mismo de su producción—representado por el espacio universitario—y esto, considerando que nuestro autor era un letrado de las colonias, tiene una enorme implicaciones sobre la vulnerabilidad de los tentáculos de la censura en los virreinos. Irving Leonard, en *Baroque Times in Old Mexico*, señala la influencia de la Inquisición en el acceso y desarrollo del conocimiento en las colonias. Los afanes de unidad religiosa en España tanto a través de la expulsión de musulmanes y judíos, y la ayuda del Concilio de Trento que en 1564 promulga el *Index Librorum Prohibitorum* se expanden hacia América con la preocupación adicional de los frailes misioneros de evitar las contradicciones ideológicas entre los nativos americanos. De esto resulta que el lector novohispano tuvo que sufrir los efectos de este control; aunque, como afirma Irving Leonard, la Inquisición no alcanzaba a controlar todo; y, de hecho, el variado interés intelectual que reflejan los catálogos de librerías en la ciudad de México deja a la vista que había libros que cruzaban el Atlántico a pesar de la censura. Por supuesto, esta travesía transatlántica literaria era una preocupación para la Iglesia que incluso llevó a la reina a emitir un decreto en 1531 en contra del tráfico de libros de “ystorias y cosas profanas” a las Indias (citado en Ilarregui) cuya alteridad cultural le podría hacer, a los ojos de Europa, más susceptible a cuestionar el sistema ideológico del Imperio. El letrado criollo adquiere una relación particular con la literatura porque encuentra en ella un medio de reafirmación personal. A pesar de la censura se da entre ellos la tendencia a explorar, fuera del escolasticismo, otras formas de acceso al conocimiento lo que se hace con frecuencia evidente en sus escritos, los ejemplos más notables de esta tendencia entre los novohispanos son sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora.

Los estudiantes de la Universidad de Salamanca coinciden en muchos puntos con los letrados criollos. Ambos representan una élite intelectual y social dentro de su comunidad.

Ambos se encuentran atrapados entre sus alianzas con los engranajes del poder y su curiosidad por formas alternativas de acceso al conocimiento fuera de las aceptadas por las instituciones oficiales. Y finalmente, ambos representan una nueva sociedad, una nueva generación que se construye como actor estratégico dentro de un mundo intelectual en proceso de cambio. En este sentido, la utilización de la figura de los jóvenes estudiantes en *La cueva de Salamanca* sirve para representar la renovación de la sociedad. La inclusión del elemento juvenil permite representar la subversión del orden dentro de un marco justificable pues la edad excusa y explica la rebeldía. En el espacio de la ciudad universitaria, lejos del control de los padres, los jóvenes pueden rebelarse en contra de las normas sociales sin mayor miedo a ser castigados. En otra obra de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, el letrado apunta a la indisciplina que reina en Salamanca:

En Salamanca, señor,
son mozos, gastan humor,
siguen cada cual su gusto;
hace donaire del vicio,
gala de la travesura,
grandeza de la locura,
hace al fin la edad su oficio. (170-76)

Sobre el mismo punto, William W. Moseley en su estudio sobre la vida universitaria durante el Siglo de Oro, basándose en fuentes literarias e históricas, reafirma esta imagen de desorden e irreverencia. Para colmo, como los estudiantes provenían de familias hidalgas o nobles, se habían redactado decretos especiales para asegurar su seguridad y darles un cierto grado de inmunidad:

A student had immunity from civil prosecution for his own crimes, except offences which resulted in bloodshed. In all other cases, the student enjoyed the privilege of being judged by the president of the university instead of the civil authorities. (328)

Sin duda, un estudiante de leyes como Juan Ruiz de Alarcón habría estado al tanto de esta provisión. De ahí que en la obra esta situación de los estudiantes les permite también el grado de

atrevimiento con el que se comportan. Lo importante es que ellos representan un elemento social que puede atacar el orden sin correr demasiados riesgos porque pueden justificar sus acciones en su juventud e inmadurez, un lugar en el que la obra también necesitará ubicarse para permitirse criticar al poder sin ser censurada.

Relativización de los discursos del poder

El momento definitivo en esta obra dramática es el debate entre la ciencia— simbólicamente representada con borla azul—y la religión—representada por la borla blanca— que tiene lugar en la iglesia. Este momento de discurso dramático es un parangón del debate que se está dando entre la religión y la ciencia. La ubicación en escena de cada uno de los participantes en este debate, incluso claramente diferenciados por colores distintos, permite distinguir su lugar jerárquico dentro de la estructura de poder y, por extensión, el lugar de sus discursos dentro de la estructura ideológica. Por ejemplo, la Iglesia y el Estado se encuentran compartiendo el puesto de pesquisidor y de interpelador dentro del juicio. El mismo hecho de que el juicio tenga lugar en la iglesia refleja la parcialidad del debate, puesto que simboliza que la discusión tiene lugar dentro de los términos de ésta. Por su parte, la ciencia ocupa el lugar del interpelado que alude a su subordinación a la autoridad de la Iglesia, la necesidad de pasar por su escrutinio para ser autorizada. La ubicación dentro de la estructura jerárquica incluso se replica en la ubicación de la cueva/casa de Enrico en un lugar inferior, al pie de la cuesta y de la iglesia de San Cebrián.

El juicio ordenado por el rey para establecer la licitud de la magia permitirá que el defensor de ésta, Enrico, se sirva de varias estrategias que relativizan el discurso de la Iglesia al tiempo que reivindican el de la ciencia. Evidentemente con una fuerte influencia en la defensa

que Cornelio Agrippa hace de la magia en su libro *De occulta philosophia libri tres* (1531), el argumento de Enrico se inicia elevando el estatus de la magia al lugar de ciencia cuando dice que ya que “toda ciencia natural / es lícita, y usar della / es permitido . . .,” la magia, siendo también una ciencia natural, debería también ser lícita (2417-20). Esto saca a la magia de un lugar marginal dentro del ambiente intelectual puesto que la separa de la superstición popular y lo supuestamente diabólico. Agrippa es un lógico precedente de la reivindicación de la magia en este sentido puesto que él hace de ésta aquella que abarca a todas las otras ciencias. Dice:

La Magia es una facultad que tiene grandísimo poder, lleno de misterios muy elevados, y que abarca un conocimiento profundísimo de las cosas más secretas, su naturaleza, su potencia, su cualidad, su sustancia, sus efectos, su diferencia y su relación: de ahí que produzca sus efectos maravillosos mediante la unión y la aplicación que hace de las diferentes virtudes de los seres superiores con las de los inferiores; está allí la ciencia verdadera, la filosofía más elevada y misteriosa; en una palabra, la perfección y la realización de todas las ciencias naturales, puesto que toda la Filosofía pauta se divide en Física, Matemática y Teología. (2)

Otro aspecto fundamental en el argumento de Enrico es el énfasis en el carácter natural de la magia. Enrico afirma que la magia es el estudio de las virtudes naturales de las cosas y que sólo se sirve de la naturaleza para operar. En su *probatum*, Enrico insiste en que

todas [las] cosas tienen
natural virtud y fuerza
luego quien por ellas obra,
obra por naturaleza. (2433-36)

Esto es importante porque el punto que causaba conflicto a la ortodoxia católica era la dificultad de reconocer la magia natural de la magia diabólica (aquella en que se asumía la intervención del demonio). Justamente para reforzar la ausencia de la intervención diabólica en la utilización de la magia, Enrico compara su contenido ritual con aquel de la Iglesia:

Virtud tienen las palabras;
que bien lo prueba la Iglesia
que tantos milagros hace
y sacramentos con ellas. (2437-40)

Al hacer esta equiparación, Enrico revierte la relación de oposición ideológica aparentemente insuperable entre la religión y la magia al señalar una común atribución de poder místico a la palabra. La referencia a esta semejanza permite insinuar una relación epistemológica entre ambas. Esta relación es especialmente evidente en las culturas primitivas puesto que suple la necesidad del hombre de trascender espiritualmente y comprender el mundo que le rodea. El enfrentamiento entre magia y religión se presenta justamente con el surgimiento del racionalismo pues mientras la magia, en sinonimia con la ciencia, se define en la función de cuestionar, indagar y estudiar a la naturaleza en la confianza de que el hombre, por medio del estudio, puede llegar a dominarla, la religión supone la confesión de la impotencia humana ante algunas cuestiones y la aceptación de esto en la fe.²³

Justamente por esta separación es importante la relación epistemológica que insinúa Enrico pues le permite autorizar la magia en un discurso que se va a ir construyendo a contraluz del discurso ortodoxo apoyándose con referencias bíblicas, argumentos teológicos y, en última instancia, autorizándose en la licencia divina. Enrico parte del argumento fundamental del dogma cristiano de que Dios es el creador y origen de todo en el universo. Este argumento doctrinal le permite impugnar la insinuación de la Iglesia de que la magia es mala, puesto que si todo lo que existe en la naturaleza es creación divina, es imposible que lo innatamente malo exista dentro de esa creación: “cosa mala por sí, / no es posible que la diera / Dios, fuente de sumo bien” (2597-99). Partiendo de esta premisa, Enrico ratificará la presencia divina no sólo en la creación de todo en la naturaleza sino también en la donación divina de virtudes particulares a cada una de sus obras para defender el uso de éstas. Enrico recuerda al tribunal, basándose en las costumbres populares, del uso de piedras y yerbas: “¿Quién no sabe que hay virtudes / en las piedras y en las yerbas?” (2473-74). En efecto, la medicina natural era una costumbre bastante extendida en

España sobre todo en las zonas rurales, más si en realidad—como lo sugieren algunos críticos—este personaje está basado en el científico Enrico Martínez, es lógico que el autor pusiera en su boca la referencia a este tipo de medicina tan popular entre los indígenas americanos sobre cuya cultura revela un profundo interés en su obra *Repertorio de los tiempos y historia natural de Nueva España*. Enrico también señala que:

si a los brutos
dio el cielo virtudes ciertas
...
¿qué mucho que estas virtudes
por arte o naturaleza
tenga el hombre, rey de todos,
y criatura más perfecta? (2481-82, 2489-92)

Sus palabras suponen el reconocimiento de la provisión divina de virtudes a los animales colocando, en una visión antropocéntrica en paralelo con el discurso bíblico, al hombre por encima de las otras criaturas para justificar su superioridad y, consecuentemente, derecho de dominio “por arte o naturaleza” a las otras inferiores a él. Para sostener su alegato hace referencia a la historia de dos figuras bíblicas, Adán y el rey Salomón:

. . . al primer padre
le dio Dios aquesta ciencia,
y a Salomón la infundió,
como mil santos lo prueban. (2493-96)

La historia del rey Salomón es particularmente simbólica en su argumento porque permite recalcar que la sabiduría es un don divino con el que Dios privilegia a seres humanos escogidos y que al venir de Él es un derecho inalienable del hombre el usarlo. Ni la Iglesia entonces se puede autorizar la censura del uso de lo que la misma biblia atribuye como un don divino.

Enrico toma como ejemplo el estudio de los números. Él ataca a la censura hacia la creencia en su simbología y virtudes haciendo referencia a la función simbólica que se les da en la biblia. Con respecto al número siete, Enrico dice, “[e]l número septenario / honró Dios, virtud

encierra” (2469-70). Esta mención, dirigida a los teólogos que interpelan al científico, supone la inmediatamente asociación con la múltiple presencia de este número en la biblia, y más allá de esta recurrencia, comprenderían el contenido simbólico de perfección y plenitud que tiene, asociado a la idea de la perfección divina. Así, en el libro del Génesis, Dios creó el universo y en el séptimo día descansó; en el mismo libro, Dios comenta siete veces sobre la bondad de sus obras; en el Nuevo Testamento, Pedro le pregunta a Jesús si debe perdonar siete veces y éste le contesta que no sólo siete, sino setenta veces siete; y, en el libro del Apocalipsis, los objetos que se mencionan son en múltiplos de siete, siete iglesias, siete candeleros, siete cabezas, etc. Fundado en la carga simbólica que poseen los números en la biblia, Enrico reclama la posibilidad de legitimización de la utilización de sus virtudes.

Aparte del estudio de los números, Enrico defiende el uso de la “virtud de palabras” con el justificativo de su procedencia divina. Cuán significativo que en un momento de intensa censura, este personaje hable del poder de la palabra. Pero la defensa de Enrico se extiende a la defensa al acceso a la palabra, al tiempo que al derecho al uso de la razón en tanto que la palabra como don divino está asociada con la razón. En primer lugar, en el discurso de Enrico se revela que la palabra tiene poder a diferentes niveles. La palabra es sinónimo de poder en tanto quien la posee es la Autoridad y la Ley. En los versos 2437-40 citados arriba, se puede observar que en ese momento quien tiene control sobre la palabra es la Iglesia y que es este privilegio sobre la palabra el que Enrico cuestiona. En efecto, el control sobre la palabra hablada y sobre la palabra escrita—principalmente a partir de la aparición de la imprenta—es decir, el ejercicio de la censura por medio de la Inquisición fue tomado por la Iglesia Católica como un instrumento indispensable para evitar la diseminación de ideas heréticas que cuestionaran la ortodoxia. Por supuesto, bajo el rígido ojo de la Inquisición todo libro tenía que ser auscultado lo cual se vuelve

una situación problemática para aquellos estudiosos que pretendían tener acceso a libros que habían caído en la lista de libros prohibidos o que, por encontrarse en proceso de ser aprobados, tardaban en llegar a las manos de sus lectores. Para la institución eclesiástica, la posibilidad de que la magia/ciencia se aproxime a los misterios que fundamentan el dogma resulta amenazante porque podría poner en peligro su lugar privilegiado dentro de la estructura de poder, de ahí que el control absoluto del conocimiento se vea como una necesidad imperante. Por lo tanto, no es solamente el poder sobre la palabra lo que está en juego aquí. La “virtud y fuerza” de la palabra es también un mecanismo de sustentación del poder en tanto puede seducir y subyugar a las masas. El que sabe dominarla tiene poder porque la palabra es poder. El limitar el acceso de otros a la palabra es una forma de limitarles el acceso al poder.

El problema que se plantea en la obra es deontológico. Es decir, de orden ético. Al estar la información centralizada en la Iglesia y ser ésta la única autorizada a juzgarla, por medio de decisiones arbitrarias se decide si un fenómeno es milagro o brujería y si los involucrados son santos o hechiceros. La Iglesia también poseía un lugar de privilegio en la difusión de información puesto que desde los altares podía tener mucho más alcance que los libros a los que tenían acceso solo una parte reducida de la población. Recae entonces la responsabilidad en la Iglesia el que se difundan errores que en boca de la gente ignorante se convierten en supersticiones y leyendas. Su posición nada neutral hace conveniente sugerir la presencia diabólica en un objeto o evento para disuadir a las masas a acercarse a él. También ésta es una forma de control que alcanza la profundidad de la psiquis del pueblo.

La respuesta argumentativa del teólogo muestra la conciencia de la Iglesia sobre la importancia del poder de la palabra. Su discurso se inicia con un llamado al don de la palabra—“el cielo adiestre mi lengua” (2506)—y se encuentra estructurado a través de una serie de

silogismos encadenados que buscan más persuadir que ser lógicos. Al entrar en su argumento, el teólogo empieza disipando la confusión léxica que le rodea fuertemente anclada en el imaginario socio-cultural que confunde (dando un carácter polisémico) a todo aquello cuya explicación no está disponible de manera inmediata. La magia, dice, puede ser de tres tipos: natural, artificiosa o diabólica. En consecuencia, en el término magia convergen tres prácticas completamente diferentes. La primera involucra el conocimiento y uso de las virtudes en los objetos de la naturaleza, pseudo-ciencia en la que son versados tanto Enrico como el Marqués gracias a la tutela de Merlín. La segunda, dice,

. . . consiste,
en la industria, o ligereza
Del ingenio, o de las manos,
obrando cosas con ellas,
que engañen algún sentido,
y que imposibles parezcan. (2519-24)

Se trata de ‘ilusionismo’ (o como se refieren a ellas en el mismo texto ‘eutropelias’), directamente asociado con el teatro y ciertas técnicas escénicas con la intención puramente lúdica y que sin causar daño engañan a la vista y los sentidos. Esta dilucidación sobre este tipo de ‘magia’ es muy importante, no sólo porque es un momento metateatral en el que se discurre sobre los elementos que intervienen en la puesta en escena y se los distingue de lo demoníaco convenientemente en la voz del teólogo.

La tercera ‘magia’ es la que plantea el teólogo como realmente peligrosa y es aquella en la que se asume la intervención del poder demoníaco o involucra por invocación o conjuro la participación del demonio, la magia negra. El problema central está relacionado con la epistemología de lo denominado ‘magia’, pues aunque la Iglesia reconoce que la primera y la segunda son lícitas, también plantea la dificultad para distinguirlas de la tercera:

. . . con capa de las dos,

dissimulada, y cubierta
El demonio entre los hombres
introdujo la tercera (2527-30).

Esta dificultad existe también entre las autoridades inquisitoriales de la época. Henry Charles Lea en su libro *A History of the Inquisition of Spain* habla del debate que estaba teniendo lugar entre las autoridades eclesiásticas sobre la distinción entre brujería, hechicería y otros tipos de ‘magia.’ Si bien estaba claro, sobre todo a partir de la emisión de la bula *Super Illius Specula* de Juan XXII en 1326, que lo que debía perseguirse eran los trabajos malignos que incluyeran la invocación y adoración de demonios, determinar la participación demoníaca resultaba sumamente difícil, y esta dificultad, añadida a la superstición popular, permitió poner todo bajo sospecha.²⁴ Por otro lado, un suceso ya más contemporáneo a Ruiz de Alarcón que Anna Armengol relata tiene que ver con algunos detalles contenidos en el *Proceso a la brujería: en torno al auto de fe de los brujos de Zugarramurdi* de Fernández Nieto como ejemplo dónde se puede apreciar a través de las declaraciones de los inquisidores Valle Albarado y Alonso de Salazar Frías que la discrepancias al respecto de la presencia e intervención demoníaca existía incluso dentro de la misma Iglesia.

El carácter polisémico de la palabra ‘magia’ tan claramente establecido por el teólogo pone en evidencia la inestabilidad de la relación entre referente y signo, inestabilidad presente también en los apelativos que la gente utiliza para referirse a Enrico y a sus poderes y en los usos que se da a la palabra ‘demonio.’ El primer caso es un caso de sinonimia en el que a través de términos diferentes (brujo, santo, sabio) se alude a un mismo referente: Enrico. Así mismo, los actos que lleva a cabo se nombran arbitrariamente como hechicería, milagro o ciencia. El segundo es un caso de homonimia en el que la palabra ‘demonio’ sirve tanto para referirse a los traviesos estudiantes como para referirse al Diablo. Ahora bien, la relación semántica que

subyace los tres tipos de magia que describe el teólogo—y demuestra el debate dentro de la Iglesia en la época—está en la dificultad de explicar su origen. Sin embargo, lo que se califica como ‘magia’ no es lo único que presenta esta dificultad, puesto que también “la Iglesia, / que tantos milagros haze” (2438-39), tiene una relación muy cercana con lo inexplicable o ‘sobrenatural’. La sutil distancia entre milagro y hechicería o santo y brujo deja al descubierto el estado peligrosamente vulnerable en que la magia coloca a esta Institución y el por qué de la paranoia por mantener la autoridad para decidir sobre la naturaleza de un evento. Es pues, desde el discurso de la Iglesia que se origina la asociación entre lo diabólico y la subversión contra la autoridad. De hecho, Lucifer en la mitología hebreo cristiana simboliza el mayor acto de subversión posible, la rebelión contra Dios. En la obra, la asociación del diablo con la amenaza a la autoridad y el *status quo* es una constante. Claro que mientras para la Iglesia lo demoníaco se asocia directamente con lo que amenaza su posición dentro de la estructura jerárquica y el discurso ortodoxo que la fundamenta, transmitido este miedo al vulgo, se confunde entre lo sobrenatural y la rebelión contra la autoridad. De hecho, cuando Lucía le relata a Clara lo sucedido la noche anterior y dice que “[e]l demonio anduvo suelto” (556), ella sabe que quienes atacaron al alguacil fueron don Diego y sus amigos, en consecuencia, su mención al ‘demonio’ es una metáfora para referirse a la ruptura del orden. La acusación de la presencia de lo demoníaco como forma de disuadir a la gente de cuestionar su autoridad se insinúa como una coartada de la institución eclesiástica. Su paranoia, junto con la ignorancia de la gente, alimenta la superstición popular, contra lo cual sólo la educación y el uso de la razón se presentan como antídotos. Por eso, los estudiosos y sabios como Enrico, el Marqués de Villena y el mismo Merlín que buscan descifrar los secretos del universo son alabados en la obra (¡Dichosa España,

que de dos varones / goza en un tiempo tales! Dos Enricos / serán de hoy más sus célebres blasones [813-15]), aunque a los ojos de la Iglesia, se vean como amenazas.

A parte del problema de la polisemia en el término magia, el teólogo se enfrenta al argumento que defiende Enrico sobre la virtud de las palabras. Según el teólogo las palabras no tienen virtud propia pues,

. . . si en las mismas palabras
esta virtud estuviera,
dichas por cualquiera, obraran,
sin el arte, por sí mismas. (2561-64)

Las palabras, dice el teólogo, “no obran sin la intención / del que obrar quiere con ellas” (2571-72). Su argumento saca la fuerza de la palabra en sí y la transfiere al enunciador. Para refutar el argumento de Enrico, el teólogo retoma el ejemplo de los sacramentos. En ellos, dice, se puede confirmar que el poder no está en las palabras,

pues obran por la virtud
que la Majestad eterna
les dio cuando instituyó
sus sacramentos en ella. (2581-84)

Su explicación del sentido de la palabra en los sacramento recupera un aspecto importante de la doctrina cristiana por el cual se afirma que los sacramentos fueron instituidos por Cristo durante su estadía en la tierra. En el sacramento se juntan entonces la Palabra de Dios con lo tangible que (lo que puede percibirse a través de los sentidos corporales) como signo visible de la presencia de Cristo en la tierra. El contenido material que participa en la celebración de un sacramento, según esta doctrina, no tiene eficacia por sí mismo sino que la adquiere por la gracia divina. El sacramento—cuya significación corresponde a *mysterion* (misterio) en la Biblia griega—requiere de la fe. La fe es, a su vez, la aceptación humilde del hombre de su incapacidad de entender las profundidades de este misterio. En este argumento se supone la exclusividad del privilegio a la

Iglesia en ser la mediadora entre el hombre y Dios para dar eficacia al sacramento o, para el caso, de los milagros. Bajo esta lógica, lo que no está autorizado por la Iglesia, “no les ha dado Dios . . . / luego dársele el demonio / es fuerza que se conceda” (2560).

Desmitificación de la magia

En la obra, se ve la importancia que tiene la retórica para la Iglesia para mantener su autoridad y el poder sugestivo que ésta ha tenido en atribuir una asociación con lo demoníaco a lo que puede resultar amenazante. Frente a este poder, la obra se coloca de manera sutil en posición antagónica a través de un acercamiento desmitificador de las leyendas y supersticiones populares, creadas y alimentadas por la Iglesia. En el contenido textual de la obra, ésta se sostiene en el esfuerzo de dispersar el contenido supersticioso de las leyendas en particular aquellas sobre los sabios y hombres de ciencias. En los tres personajes, la obra sistemáticamente reemplazará la asociación popular de sus figuras con lo demoníaco por su relación con la ciencia, el conocimiento y la sabiduría.

La primera figura que cuya imagen se intenta desmitificar es la de Merlín porque él se presenta como predecesor intelectual y maestro de Enrico y el Marqués de Villena. Merlín es una figura literaria que aparece por primera vez en *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth. Su personaje es una combinación de varias leyendas de las cuales se incluye en la obra la creencia, presente en la tradición popular, sobre su origen:

aquel que, según publican
o verdades o consejas,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella. (677-80)

El ‘según publican’ ayuda a mantener el carácter folclórico de la historia de su filiación demoníaca. Tanto Enrico como el Marqués, habiendo sido discípulos de él, recuenta una historia

diferente a la del decir popular. Enrico, por ejemplo, lo llama “eminente en la ciencias varón” (380) y dice que al toparse con él en Italia surgió simpatía entre los dos, procurando él de Merlín la amistad, y éste “a [sus] letras y ingenio aficionado” le tomó por alumno (384). Bajo su tutela, Enrico dice haber aprendido quiromancia, astrología judiciaria y nigromancia. Estas tres ciencias se encuentran censuradas por la Inquisición porque suponen la adivinación del devenir del hombre y el mundo, devenir, que para la Iglesia no debería estar en el hombre conocerlo sino sólo en Dios, por eso se encuentran relegadas a la clandestinidad. De entre ellas, la nigromancia adquiere una definición peculiar en la obra contraria a la que provee su etimología (adivinación a través de los muertos) o a la percepción común sobre ella, que implica la extracción de ella de su posible asociación con lo demoníaco o sobrenatural. Enrico dice que es la ciencia que “a la naturaleza el poder quita / y engaña, al menos, cuando no la imita” (393-94) y explica que a través de esta posee el poder de transmutar y controlar los elementos en la naturaleza, asegurando que en esto lo que obra es la ciencia (387-406).

El Marqués también al hablar de Melín hace énfasis en su asociación con el conocimiento y se refiere a él como “monstruo en ciencias” (675). Él presenta su propia interpretación de que la gente lo llamara “Merlín el hijo del diablo” diciendo: “yo he pensado que por ser / más que humano a todas ciencias” (689, 691-92). Como Enrico, él entra en contacto con Merlín durante una estadía en Italia—más que todo un lugar simbólico para representar el margen del Imperio—y en su escuela aprende astrología, quiromancia, fisiognomía, eutropelias, numerología, cosmografía y la nigromancia. Bruce W. Wardropper explora el término ‘eutropelia’ en su artículo “La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes,” Comparando justamente la utilización de este término en la obra de Ruiz de Alarcón con la definición proporcionada por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 y dice, “[e]fectivamente la

definición de Covarrubias empieza confirmando el uso que hace Ruiz de Alarcón de la palabra: <<un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio como son los juegos de mastrecoral>>” (160). Vemos que el uso de esta palabra contribuye a enfatizar el carácter inocuo de las prácticas que forman parte de la magia. También al referirse el Marqués a la nigromancia lo hace en términos positivos y deshecha de ella la carga demoníaca que usualmente se le atribuía, su descripción de este arte enfatiza exclusivamente el poder que permite alcanzar sobre la naturaleza:

la arte mágica me enseña,
de cuyo efecto las causas
no alcanza la humana ciencia,
pues con caracteres vanos
y con palabras ligeras
obra prodigios que admira
la misma naturaleza. (722-28)

Es evidente que para Enrico y el Marqués es el nivel de profundidad que posee Merlín sobre las ciencias lo que ha provocado la aprehensión de la Iglesia y las habladurías y supersticiones de la gente común y que éstas, desde su perspectiva, carecen de fundamento. Lo mismo ha sucedido con el Marqués de Villena histórico cuya asociación con lo demoníaco se intenta disipar al final de la obra:

Como el Marqués estudió
esta diabólica ciencia
tuvo el infierno esperanza
de su perdición eterna;
más murió tan santamente,
que engañó al demonio: y ésa
es la causa porque dicen
que con la sombra le deja. (2741-48)

La acentuación de esta fama como una creación de la imaginación popular se encuentra marcada por el ‘dicen’ del penúltimo verso que asume el referente de una voz colectiva cuya percepción se presenta distorsionada en el texto por lo que necesita ser corregida: “Y porque es justo / que el

noble auditorio sepa / por qué dicen . . .” (2735-37). Convertido en personaje dramático, el Marqués de Villena de *La cueva de Salamanca* es un hijo segundón de una casa noble que estudió en la Universidad de Salamanca y quien, “ambicioso / de las glorias de la guerra” (673-74), va a parar a Italia donde su interés por las ciencias le lleva a conocer a Merlín. Su final reivindicación en la obra libera también a esta figura completamente de su asociación con lo oculto y demoníaco:

Que quiso hacerse inmortal,
dicen, porque su nobleza,
su saber y cristiandad
alcanzaron fama eterna. (2753-56)

En los versos precedentes el saber y la cristiandad, dos cualidades que parecen pertenecer a discursos opuestos a lo largo de la obra, se complementarse harmónicamente en este personaje, construyendo así un ideal de perfección.

Por supuesto, Enrico también será objeto de este intento de desmitificación del contenido demoníaco de la leyenda. Cuando se presenta a don Diego descubrimos que es un noble que ha preferido los estudios a la riqueza y que una travesura “nacid[a] del amor de cierta dama” le obligó a salir de su país de origen, Francia (365-70). Su recuento de la experiencia de salida de su tierra natal recupera al viaje fuera de las fronteras de lo local como una experiencia transformadora:

Fuime de mar en mar, de tierra en tierra;
varias costumbres vi, varias naciones,
viviendo ya en la paz y ya en la guerra
según el tiempo hallé y las ocasiones;
mas aunque mi locura me destierra,
llevé conmigo mis inclinaciones,
que en cualquiera región, cualquiera estado,
aprender siempre más fue mi cuidado. (371-78)

Desde la época clásica, el viaje simboliza transformación porque implica el riesgo de adentrarse al territorio amenazante y desconocido del *otro*. La descripción de Enrico de la salida de su propia tierra—un acto que el atribuye a su *locura*—y el deambular por tierras ajenas se enunciará como ruta y proceso de aprendizaje. En su marcha, Enrico se describe a sí mismo como un etnógrafo en tanto observador foráneo de costumbres, pero se mantendrá en la pasividad del aprendiz. Por el contrario, al regresar a España, Enrico pasa de aprendiz a maestro. Sustituyendo el conocimiento del Imperio de su posición privilegiada por el de “varias naciones.”²⁵ Éste, en su persona, adquiere urgencia por ser comunicado: “a todos comunico; / que no de lo que sé tengo avaricia” (415-16). La presencia de estos saberes en Salamanca produce una doble reacción de terror y fascinación entre sus compatriotas. La Iglesia ve en ellos amenaza, el peligro de contaminación con el saber otro, ajeno, indeseable, por eso lo presenta frente a un tribunal para juzgar su licitud; los estudiantes, en cambio, están ávidos de aprender. El mismo Marqués dice haber llegado atraído por las nuevas que se dicen de “la mágica sobrehumana” que se enseña en la cueva (743).

Dentro del texto, la leyenda de Enrico y su cueva, son el caso más importante para ejemplificar la extensión de la distorsión popular y de ello, el hecho de que la gente lo mismo le llame brujo que santo o sabio, es la mejor prueba. Es su conocimiento otro, inaccesible para los demás, lo que le coloca en este espacio de confusión semántica. Su personaje aclara la confusión sobre este punto cuando don Diego le llama “varón santo” por haberles escondido de la vista de los gendarmes (350). Enrico sin embargo le asegura, después de detallarle su trayectoria de estudios, que en el arte que usó para ocultarles “no obró la santidad, obró la ciencia” (406). Más tarde, será el mismo don Diego quien se encargará de explicar al Marqués las tergiversaciones que ha hecho el folclor popular sobre Enrico y su cueva. Con el apóstrofe, “Oíd de la cueva,

Enrique, / la relación verdadera,” la obra introduce la existencia de otra verdad que se construye deconstruyendo la leyenda. Don Diego se dirige al Marqués para explicarle lo que hay de cierto sobre la cueva y el mago Enrico. Dice que en la leyenda se ha pintado las cosas “en metafóricos pregones” (811) pues la cueva no es sino una “obscura casa chica” con una sola entrada de luz (la puerta) y la cuesta que va a dar a la iglesia por suelo y pared (780-85). La cabeza de metal que se dice que responde a cualquier duda, dice, es Enrico “y porque excede a la naturaleza / frágil del hombre su saber inmenso, / se dice que es de bronce su cabeza” (795-97). Sobre los siete estudiantes que entran y de los cuales uno se queda, manifiesta que esto significa que de los muchos que entran a la carrera del estudio sólo pocos alcanzan la cumbre: “La falda ocupan muchos caminantes / al apolíneo monte, y pocos besan / las aras en la cumbre relumbrantes” (801-03).

El intento de la obra por deconstruir el mito de lo diabólico sobrepasa su contenido textual. La obra aprovechará del espacio escénico para acentuar su propósito desmitificación de supersticiones y leyendas. La persuasión visual—puesta en escena—se volverá el último e irrefutable bastión argumentativo.

La desmitificación puesta en escena

Así como la obra reconoce el poder de la Iglesia sobre las masas para atacar su discurso y las estructuras que lo fundamentan, también reconoce que el teatro, al combinar el efecto de la palabra con el de la imagen y ser, en ese momento particular, un medio para las masas, poseía potencialmente la capacidad de ejercer un efecto persuasivo mayor que el que la Iglesia había logrado hasta ese momento. Es así que en esta obra, la teatralización adquiere una función vital en el proyecto de desestructuración de los discursos del poder.

En el plano espectacular de la obra, los actos de ilusionismo o magia espectacular funcionan como instrumentos de persuasión y control tanto en la interacción entre los personajes como en la relación metateatral entre la obra puesta en escena y el público. Cuando don Diego y su criado Zamudio llegan a la casa de Enrico para pedir refugio, éste les esconderá de sus perseguidores. Al desaparecer casi milagrosamente de la casa, ambos asumen que se trata de un acto sobrenatural, pero ya desde ese punto tan temprano de la obra se descartará esta idea. Andrés, el criado de Enrico, va a revelar el secreto detrás de la desaparición de Zamudio. En realidad, dice, “[e]stará debajo / de un bufete otro bufete” (272-73). La presencia de dobles fondos en la cueva anuncia la presencia de dobleces, espacios profundos en la obra, sobre los que la misma obra se encarga de llamar la atención.

De hecho, el siguiente ejemplo muestra que la obra intenta parodiar el poder sobrenatural que se autorizan tanto la Iglesia por su parte, como Enrico de dar efecto a las palabras, al mostrar que él también sin “estudiar nigromancia” puede hacer las suyas efectivas.

. . . Ya sabemos
que sois mágico, mas yo
lo soy también; y si no,
para probarlo, apostemos
que sin quitarme de aquí,
y sin que el pulso me deis,
os digo dónde tenéis
un dolor. (1246-56)

Al momento en que Enrico pregunta “Adonde?” la acotación del texto indica que Zamudio debe darle un golpe a Enrico y señalar a continuación el lugar donde le golpeó al tiempo que dice “Aí” (1257). Esta burla de Zamudio precedida por una fuerte sátira que él mismo hace contra las costumbres de la Corte, cúspide de la estructura social, crean un marco ideológico de duda sobre los símbolos del poder y que predisponen al sistemático desengaño que se llevará a cabo. La insolencia de Zamudio provoca que Enrico y el Marqués decidan vengarse preparando una burla

contra él. Mientras está en el campo con Lucía los objetos se metamorfosean. La bota de vino se esfuma de sus manos, la comida se transforma en carbón y, al tratar de abrazar a Lucía, ella se hunde para dejar en su lugar a un león. Zamudio no es sólo espectador de estas transformaciones sino víctima de ellas cuando sorpresivamente se encuentra trasladado del campo en donde estaba a la humilde casa de Enrico.

En este tipo de momentos dramáticos, hay un marcado interés por parte del autor por reforzar el discurso con la puesta en escena, mismo que se evidencia en el aumento del número, amplitud y detalle de las acotaciones. Tanto durante la conversación entre Lucía y Zamudio— que ayuda a crear el escenario imaginario del río: “A Tormes hemos llegado / sin sentir” (1326-27), como durante aquella entre Zamudio y Enrique en la que el primero cae en cuenta de haber sido trasladado a un lugar diferente (la cueva), es evidente que el discurso de los personajes está estructurado para crear la impresión de movimiento entre espacios que realmente no ocurre en el escenario. Ahora bien, el discurso ayuda a aumentar el efecto de la magia escénica puesto que permite al público distinguir, por medio de la referencia, el espacio que pretende ser representado, entendiéndose que el público acepta esta convención teatral aunque no la ve frente a sus ojos. Sin embargo, esta técnica dramática se presenta paralelamente al poder de la espectacularidad de la tramoya y el movimiento escénico que se proponen como actos de ilusionismo dentro de la trama y se traducen en el despliegue de la sofisticada ingeniería escenográfica de la época²⁶ en la que el público no es un mero cómplice de las convenciones teatrales sino que participa del efecto emocional que éstas pretenden provocar dentro de la trama. Hay un intento de provocar en la audiencia la misma admiración que expresa Zamudio en los tres momentos de magia en la escena junto al río.

En el primero, la desaparición de la bota de vino viene paralelamente representada por las palabras de sorpresa de Zamudio: “que es esto? que es de la bota” (1355) y las indicaciones sobre su montaje en la acotación: “toma Zamudio la bota, y al levantarla para beber, se la toman de dentro de la peña” (428). En la segunda, la técnica dramática de la enunciación del evento por parte del actor, por ejemplo cuando Zamudio dice, “mas que es esto? viue Christo, / Que quanto estaua en la cesta / en carbon se ha conuertido” (1364-66), se acompaña de efectos tramoyísticos complejos. Las acotaciones de la escena cuarta de la segunda jornada describen detalladamente los materiales que se requerirá para llevar a cabo el truco: “una peña de lienzo hueca” como *atrezzo* donde “está escondido un león” e irá acompañada por direcciones muy concretas para los actores: “Descubre Lucía el canastillo . . . y [e]n diciendo Zamudio *Blasphemasti* . . .” etc., torna a cubrir Lucía [el canastillo] con el lienzo, y tira de un cordelito que ha de tener la tablilla secreto, con que se vuelve, y queda hacia arriba carbón, que ha de estar fingido” (427). Más tarde, el incremento de la intención dramática de la escena se ve tanto en el apóstrofe de Zamudio interpelando a varios santos como en el aparato escénico que incluye un “escotillón al tablado” que permitirá que Lucía se hunda y desaparezca del espectro de visión del público y quede en su lugar el león.

En las siguientes escenas, el juego con los límites de la realidad y la ficción, de lo posible y lo imposible que se había utilizado para resaltar los instrumentos dramáticos y escénicos del teatro pasa de tener un carácter auto referencial a una referencialidad externa cuando se pone en escena el tópico de mayor preocupación de la Iglesia (la magia negra) no sólo como tema del debate entre el teólogo y Enrico, sino como objeto de representación teatral.

De regreso en la cueva, Enrico y el Marqués tienen todavía otra burla para Zamudio. Para llevarla a cabo, el Marqués le ofrece un hechizo para cegar de amor a Lucía (1409-1413) y,

aunque todos (excepto el personaje de Zamudio) sabemos que es sólo una ‘burla,’ se puede reconocer que comparte muchos elementos con la magia negra, entre ellos, el uso de los dientes de un cadáver. Zamudio se acobarda cuando escucha del Marqués que el hechizo requiere de este elemento justamente debido a la relación semántica entre los dientes y la brujería, y la penalización que este tipo de actividades tenían:

Dientes tiene el artificio
Porque me puede agarrar
la justicia en el camino
y ponerme donde sirvan
mis dientes a otros hechizos. (1434-38)

Darst y Espantoso-Foley aluden a la relación de esta obra con *La Celestina*. Éste, en particular, es un momento interesante de coincidencia entre las dos obras porque la Celestina, a quien explícitamente se la reconoce como bruja o hechicera, prepara sus pociones amorosas con el mismo ingrediente. Ya frente a la cabeza del decapitado delincuente a la que tiene que sacar los dientes, Zamudio se dirige a ella fingiendo solicitarle los dos dientes que necesita y, para su sorpresa, ésta le contesta: “Ay de ti, / Zamudio” (1502). El efecto dramático de este momento se incrementa gracias al manejo de la tramoya ya que la cabeza se encuentra conectada con el espacio debajo de las tablas por medio de un varal hueco que permite que alguien hable desde el orificio inferior del varal que está en la plataforma bajo el escenario y su voz salga por el orificio superior conectado a la boca.

José Reverte, en un estudio antropológico sobre la historia de las ‘cabezas parlantes’ en la tradición oral y literaria hispana, nos cuenta no sólo del origen de este tipo de artificios, sino también de su inclusión en obras literarias como *El Quijote* de Cervantes y ésta de Ruiz de Alarcón, su presencia en el folclor americano y español, y la ingeniería mecánica que involucraban. Dos aspectos del artículo de Reverte son relevantes en relación a nuestro tema,

primero, que se puede apreciar que en este objeto (la cabeza parlante) convergen una serie de referencias semánticas que reflejan lo fragmentado y contradictorio del contexto en el que se escribe la obra, donde la superstición popular, la paranoia de la Iglesia y la intención en algunos de engañar a los incautos—y no necesariamente el objeto en sí—hacían difícil su interpretación, dificultad que comparte este objeto con la magia en general por su relación sinecdóquica. En segundo lugar, que esta confusión sobre el objeto del artificio conlleva un desconcierto semejante sobre el agente que lo lleva a cabo, de ahí que sujetos históricos como el Marqués de Villena—de quien nos cuenta Reverte también se sabía que había construido una cabeza parlante—provocaran ‘confusión’, ‘miedo’ o ‘admiración’, emociones que replica la obra en los personajes de Enrico, el Marqués y Merlín a quienes se da un arbitrario nombramiento de sabios, brujos o santos.

La obra jugará con imágenes de fuerte simbolismo diabólico para, con un argumento teológico, disipar el miedo a las fuerzas del mal fomentado por la Iglesia cuyo representante, el teólogo, asegura que pueden tener efecto sobre sus víctimas. La obra recurrirá al discurso de la fe y el libre albedrío para disuadir a la gente de este miedo. Por un lado, la creencia en supercherías se presenta como contradictoria al comportamiento cristiano. Cuando Enrico le acusa a Zamudio de tener miedo, éste responde, “[a]lgún judío / tendrá miedo a los encantos; / que yo creo en Jesucristo” (1414-16) asociando el miedo a lo diabólico como algo exógeno a su propia cultura y religión. Al colocar el no tener miedo como parte de la construcción identitaria del cristiano, la escena anterior donde los magos le juegan trucos es un momento de intenso conflicto entre lo que dice y lo que siente, y por lo tanto, en lo que contiene su imaginario de lo que es un cristiano y cómo debería comportarse:

Los Magicos imagino
Que andan por aqui. Lucia,

no tengas miedo, bien mio,
que almenos en las personas
no tiene fuerça el hechizo. (1368-72)

Este conflicto trasciende el caso particular de Zamudio. El mismo carácter colectivo que posee la leyenda—y siendo ésta el trasfondo de la obra—lleva a pensar en una sociedad en la que se acusa una crisis de fe.

Esto mismo sucede, cuando se problematiza en la obra la doctrina del Libre Albedrío. Don Diego es el mejor ejemplo de esta problematización porque posee una increíble capacidad para imponer su voluntad sobre los demás. En la primera escena convence a don Juan, en contra de su mejor juicio, para ayudarle en la burla que tiene preparada el alguacil y su gente. Después le vemos por dos ocasiones tratando de persuadir a Clara para que tenga relaciones sexuales con él. Finalmente, en el tercer acto, sabemos que él es el caudillo que ha organizado el motín entre los estudiantes para pedir la liberación de Enrico. La escena de Diego y Clara en la segunda jornada le ha llevado a Menéndez y Pelayo a asegurar que en esta obra se mezclan “discusiones teológicas con escenas de erotismo poco disimulado” (672). Al respecto, creo que ya nadie consideraría la escena en que Diego intenta violar a Clara como una escena de “erotismo,” pero salvado este error sexista, es verdad que hay un fondo teológico en esta escena. En ella, Clara, tentada por la reputada habilidad de la “cabeza de metal” para disolver “a quien le pregunta, / la mayor dificultad” (1672-76), intentar llevar a cabo un hechizo para que la cabeza le hable. Si por un lado, esta escena comparte con la anterior el hecho de que en ambas no es más que parte de un truco—en el primer caso preparado por Enrico y el Marqués para asustar a Zamudio y, en éste, por don Diego para entrar a la alcoba de Clara—, en ella se hiperboliza aún más el engaño a través de la acumulación en escena de elementos relacionados con la brujería (el ritual, el uso de

la cabeza parlante, y el pronunciamiento de un conjuro) seguidos por el descubrimiento, cuando aparece don Diego, de que todo ha sido parte de un embuste tramado por él para violarla.

La éxito de la habilidad persuasiva de Diego que con tanto ingenio se irá acumulando en la obra, se interrumpe cuando Diego pretende ejercer su voluntad sobre Clara en un acto tan deshonoroso. Al ver su honor amenazado, Clara afirma, a pesar de su amor por Diego, la fuerza de su propia voluntad para vencer los intentos de Diego.

Mas aunque él [el encanto] te ayuda tanto,
de la vitoria confío;
que sobre el libre albedrío
no tiene fuerza el encanto. (1861-64)

La fuerza de voluntad de Clara pone de relieve la superioridad del Libre Albedrío. Con esta doctrina, sacada del discurso ortodoxo, la obra desautoriza el poder de la Iglesia para decidir lo que conviene o no a la sociedad, desautoriza en definitiva la Inquisición y censura. El “[a]sí lo confieso” de Enrico con el que se cierra el debate que tiene con el teólogo resulta sólo una aquiescencia necesaria frente a la autoridad que no está abierta al conocimiento heterodoxo. Por otra parte, mientras habla don Diego con el Marqués, el primero, tratando de convencer al Marqués para que le ayude a librar a García con o sin autorización, establece también la cortedad del alcance del ojo real para juzgarlos a todos:

De una resistencia, ¿puede
hacer el Rey tanto caso?
¿No es cosa que a cada paso
en todo el mundo sucede? (1905-08)

En última instancia, con el rey en el centro de ese mundo, la distancia se vuelve un factor importante—importante en especial cuando habla alguien como Enrico quien se mueve y conoce ese mundo por sus viajes—porque la Ley, cuestionada en los argumentos de Enrico, no necesita

ser obedecida cuando la razón dicta otra manera. En ese mundo, la periferia se enuncia y se construye como lugar propio de la resistencia.

CONCLUSIONES

La reivindicación de los españoles en América es una de las tendencias frecuentemente encontradas en la literatura criolla. Ese afán, fruto de la rivalidad existente entre los españoles de la península y los de la colonia, se hace evidente en las frecuentes notas de exaltación hacia los miembros de su grupo. Defender el lugar del español de las colonias dentro de la construcción del Imperio servía para afirmar sus derechos políticos y administrativos y se construía a través de apologías hacia la tierra conquistada, los pueblos subyugados y las nuevas ciudades coloniales que permitían introducir la labor de los hombres que lograron conquistarla, subyugarlos y construirlas. Dentro de este proyecto de reivindicación del que participaron muchos de los autores criollos novohispanos, poco crédito se ha dado a la obra de Juan Ruiz de Alarcón. Las causas de esto son variadas: la mínima referencia al Nuevo Mundo en su obra, la fuerte influencia estética e ideológica europea y española, y el hecho de que el autor escribiera la mayor parte de sus obras en España, lejos de su tierra natal. Las aproximaciones a las marcas criollas de su obra han tenido poco desarrollo. Sobresalen, en primer lugar, el argumento sobre la presencia de un carácter psicológico particular y propio del español en las colonias defendida por Pedro Henríquez Ureña; y, en segundo lugar, los estudios realizados por Dorothy Schons sobre marcas lingüísticas asociadas con el contacto con las colonias y sus nativos. Se ha pasado por alto, sin embargo, la presencia misma del español que había viajado a las colonias y la función de esta figura en los dramas.

Es quizás justamente la conciencia de ser visto como un forastero en la España peninsular, aún si él mismo se considerara español, lo que lleva a Ruiz de Alarcón a problematizar esta situación en sus obras recurriendo a estrategias que permitieran infundieres

una dimensión alineada ideológicamente con los discursos de sus compatriotas criollos sin salirse de las formas estéticas populares en el teatro peninsular de su época. En la obra de Ruiz de Alarcón, el español de las colonias introduce y problematiza una crisis histórica e identitaria. El español que había viajado a América es denominado por la sociedad peninsular ‘forastero indiano,’ un término que pone de relieve tanto la suposición de que estos individuos habían perdido su conexión cultural con la sociedad peninsular por su prolongada ausencia, como la presunción de una contaminación cultural producida por su extendida convivencia con el indio americano. Los criollos para defenderse se aferraron a los valores más fundamentales de la sociedad hispana, enunciándose a sí mismos como los primeros y más asiduos defensores de los puntales de la ideología hegemónica imperial y exaltando sus obras, sus poetas, sus héroes y sus santos. En el caso de Ruiz de Alarcón mismo, a quien se le ha leído siempre como moralista en el teatro y se le ha atribuido normalmente una intención didáctica, podría argumentarse que el discurso moral de sus obras funciona como recurso para crear una idealización de los españoles que habían viajado o nacido en América, atribuyéndoles una superioridad ética que contrasta con la decadencia que se imputa a los peninsulares, y de manera particular, a los cortesanos.

Encontrar a estos personajes asociados con América en sus obras ha sido una de las mayores dificultades. El autor se encuentra ante una encrucijada: o introducirlos en las obras bajo el nombre de ‘indianos,’ un apelativo familiar para el auditorio peninsular pero conflictivo para él mismo que, como cualquier criollo, sentía en éste una connotación ofensiva que acarrearba la insinuación de su proximidad al indio; o, insertarlos en las obras bajo el nombre de criollos o gachupines, denominaciones que eran poco conocidas en la península y que tendrían poco impacto en las masas espectadoras de teatro acostumbradas a ver en escena figuras familiares que ahorraban explicaciones y agilitaban el desarrollo de los eventos en las obras. Ruiz de

Alarcón opta por lo primero en la única de las obras estudiadas en la que el personaje proveniente de las Indias es explícitamente llamado ‘indiano.’ Eso sí, se deja claro que son los peninsulares quienes lo llaman de esta manera, y que son ellos quienes asocian su estadía en las Indias—el distanciamiento geográfico—con una ruptura con su comunidad. Al viajero a las Indias, aún habiendo nacido en España, se le denomina ‘forastero indiano.’ Es este apelativo repetido en *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* lo que se vuelve un punto de crisis entre el paradigma vigente en el imaginario del peninsular y el personaje de la obra. El indiano alarconiano es un modelo de ética para sus contrapartes peninsulares, y su distanciamiento justifica haberse librado de la decadencia moral que han sufrido los últimos.

En dos de las obras estudiadas—*El semejante a sí mismo* y *La cueva de Salamanca*—la denominación, el llamarle ‘indiano’ a un español que ha viajado a las colonias, desaparece, se ausenta del texto. El personaje relacionado con el Nuevo Mundo está aún presente. En *El semejante a sí mismo*, como ha dicho Amezcua, a Leonardo se le relaciona con América desde el primer acto porque él es su voz, su narrador. Su relación por tanto es ambigua, no sabemos con certeza si ha nacido en las colonias, ha estado ahí de paso o, simplemente, ha oído este relato de otras personas. Contrario a la exposición explícita de Sebastián en *La culpa* sobre su viaje y las razones por las que tiene lugar, en esta obra, éstas se ocultan bajo la máscara del silencio. La descripción que hace este personaje de la ciudad colonial al auditorio peninsular lo conecta con el Nuevo Mundo aunque no lo diferencia de otros personajes teatrales que narran eventos o lugares de América. Es, sin embargo, el énfasis de la narración en el papel de los personajes criollos en la construcción de esta ciudad, el que nos provee una visión particular, distinta, a la de otras obras auriseculares. No sólo se presenta una vehemente defensa de su labor, sino que se los delinea como claves en la expansión, enriquecimiento y sustentación del Imperio. Es más, en el

único momento en que aparece un atisbo del indio en la obra alarconiana, ésta imagen también sirve para hablar del lugar del español de las colonias. Así, se lo construye como aquel que logra el acoplamiento armónico del conocimiento europeo con la mano de obra indígena para la construcción de la ciudad europea en la tierra americana, y si se quiere también, el artífice de la subyugación de la raza indígena a los objetivos imperiales. La apología que hace Leonardo de los españoles en las colonias aunque asocia a este personaje con ese grupo no necesariamente lo hace uno de ellos, mas su final en la obra—su reclusión en un monasterio, acción simbólica de alienación social—replica de forma extrema la alienación en la que se sugiere que la sociedad peninsular coloca al español que ha viajado o nacido en las colonias ya presente incluso en la yuxtaposición de ‘forastero’ con ‘indiano.’ Su suerte, suerte común de todos los demás personajes mencionados en la obra que se habían arriesgado a trasladarse al Nuevo Mundo, afirma su vínculo con ellos.

En *La cueva de Salamanca*, la relación del personaje con la tierra americana está aún más profundamente enterrada detrás de una máscara de silencio. Ruiz de Alarcón inserta en la obra a un personaje histórico de gran importancia en la Nueva España de la época pero de poca significación para el auditorio peninsular, Enrico Martínez. Bajo el manto de ‘el mago Enrico,’ el personaje no pasa de ser más que parte de una tergiversada leyenda popular. De esta manera, el elogio a la sabiduría de un español de las colonias pasa desapercibido, y su enfrentamiento con el teólogo parece reducirse a un enfrentamiento entre los inicios de la ciencia moderna y el tradicional pensamiento ortodoxo católico. Los múltiples paralelismos entre el personaje de la obra y el histórico sólo podrían haber sido reconocidos por quienes vivían en el virreinato de Nueva España en esa época. Reconocida esta referencia, la obra exalta a uno de los pilares de la vida intelectual en el virreinato y, como tal, su enfrentamiento con el teólogo se convierte en un

enfrentamiento entre la élite intelectual del virreinato y la élite intelectual de la península. Aún develado este factor, la inclinación de la obra por la primera no es evidente a primera vista. De hecho, si nos limitamos al debate mismo entre los dos personajes y la final aquiescencia de Enrico al juicio del teólogo, más bien parece que la obra defiende la ortodoxia de la Iglesia. Tenemos que movernos entonces de la palabra a la praxis, puesto que si la Iglesia domina en el espacio de la palabra (hablada y escrita), es en el espacio de la acción—acción que los críticos han descrito como excesiva en la obra—donde ésta expone la fragilidad del poder, donde se enfrenta al argumento ortodoxo, impugna los discursos hegemónicos, se resiste a la autoridad, discute contra las posturas inflexibles, arguye a favor de posibilidades intelectuales heterodoxas, refuta la infalibilidad del poder, rechaza, se opone, y replica. No es, en todo caso, ni la presencia de un intelectual novohispano, ni la actitud antagonista hacia los discursos hegemónicos lo que da singularidad a la obra. Al menos no, si se toman estos dos elementos por separado. Es la convergencia de ambos, la conjunción de colonialidad y oposición, la que transforma al texto en un discurso que sincroniza con el momento histórico en el cual surge un discurso calificado como criollo.

En la obra de Ruiz de Alarcón, el enmascaramiento de los españoles en América permite presentarlos subterfugiadamente al público peninsular, presentando a su vez sus quejas, sus reclamos, sus atributos y sus logros. Pero el punto máximo de este movimiento es cuando la relación con América no se presenta enmascarada sino que se reduce a ser una máscara como sucede en *La verdad sospechosa*. Para interpretarla es necesario entonces leerla en relación con las otras máscaras e imposturas que crea el fantasioso don García. Éstas en conjunto dan forma al mundo ideal del imaginario peninsular y del caballero noble en especial dentro de ese mundo. Los hombres son valientes, seductores, honrados, nobles, y viven en un mundo que recuerda el

pasado medieval. En el tejido de máscaras que forman este mundo evocado por García, aquella del indiano completa el paradigma del noble sustentando su posición social con la riqueza que se introduce por medio de las visiones de los tesoros del Potosí. Las fantasías de García se construyen como ecos de todas las aspiraciones y deseos de su comunidad. La punzante sátira de la obra, al tiempo que muestra todas las dimensiones de este modelo ideal incluyendo entre ellas a la relación con América, deja a la vista la imagen envejecida y decadente de la Corte. Las máscaras sirven para compensar sus carencias y fallas, las mentiras encubren la cara de la realidad como los cuellos apanelados cubren costurones en sus gargantas. La obra logra elevar la relación con América al plano de la perfección, mientras se recrea en dejar a la vista las imperfecciones de los cortesanos.

En la obra alarconiana, la marca de América no sólo está sino que se vuelve positiva. Se la reivindica a través de los personajes españoles que la acarrearán, ya sea para exaltar su valor, su participación en la construcción del Imperio, su sabiduría, su ética o su lealtad. Su voz contrapuntea los discursos peninsulares porque reformula paradigmas, presupuestos y premisas. Pero también hay una carga de desilusión yuxtapuesta a la apología. Las voces no pueden alcanzar los oídos a los que van dirigidas así como la de Leonardo que se pierde en el medio del océano, son fracturas en los textos, trasgresiones estéticas, y excesos que provocan crisis irresolutas.

OBRAS CITADAS

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Abuín González, Angel. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio científico, 1997.
- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius. *La filosofía oculta*. Vol. 1. <<http://www.upasika.com/docs/agrippa/Agrippa,%20Cornelio%20-%20Filosofia%20Oculta%20Volumen%201.pdf>> Marzo 20, 2008.
- Alberro, Solange. "La emergencia de la conciencia criolla: el caso novohispano." *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras latinoamericanas*. Ed. Antonio Mazzotti. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Alemán, Mateo. *Primera parte de Guzmán de Alfarache*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006. Agosto 29, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=16919>
- _____. *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006. Agosto 29, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=16932>
- Algería, Pedro Mártir de. *Décadas del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Polifemo, 1989.
- Amezcuca, José. "El lejano paisaje americano en *El semejante a sí mismo* de Alarcón." *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI-XVII*. Ed. Lillian von der Walde y Serafín González García. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993. 49-56.
- _____. "La verdad sospechosa y la poética del desenlace." Ed. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez. *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México D. F.: Colegio de México, 1992. 829-47.
- Ara, Jesús A. "El engañoso desenlace de *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos* 13 (1979): 81-98.
- Aristotle. *Nicomachean Ethics*. Trad. Terence Unwin. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1985.
- Armengol, A. "Realidades de la brujería en el siglo XVII: entre la Europa de la Caza de Brujas y el racionalismo hispánico." *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna* 3(6). <<http://www.tiemposmodernos.org/viewarticle.php?id=23>> Noviembre 26, 2003.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- _____. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza Mexicana*. México: UNAM, 1992.

- Barlow, Kelly M. *Predicting Social Identity and the Impact of Typicality of Group Membership*. McGill University: Theses Collection, 1998.
- Benavente, Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Castalia, 1985.
- Brooks, John. "The Source and Purpose." *Hispania* 15 (1932): 243-52.
- Bruerton, Courtney. "La culpa busca la pena y el agravio la venganza." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1954): 439-448.
- Campbell, Ysla. "Magia y hermetismo en La cueva de Salamanca." *Texto y espectáculo: Selected Proceedings of the Symposium on Spanish Golden Age Theater*. Ed. Barbara Mujica. Lanham: UP of America, 1989. 11-24.
- Castells, Ricardo. "García's Love Melancholy and the Banquet Scene in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa*." *Bulletin of the Comediantes* 45.1 (1993): 93-101.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII." *Revista de Filología Española* 3 (1916): 1-50, 357-386.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1975.
- Cervantes, Miguel de. *La entretenida*. Reproducción digital a partir de la 1ª ed. de *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Iuan de Villarroel, 1615. 168v.- 195r. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 21 julio 2007
<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5001>>
- Cervantes, Miguel de. *La española inglesa. Novelas ejemplares*. Tomo I y II. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941. 102-27.
- Chevalier, Maxime. "À propos de La cueva de Salamanca: Questions sur la censure au Siecle d'Or." *Les Cultures iberiques en devenir: Essais publiés en hommage a la memoire de Marcel Bataillon*. Ed. Georges Duby et al. Paris: Fondation Singer-Polignac, 1979. 659-64.
- Cieza de León, Pedro. *La crónica del Perú*. Ed. Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1984.
- Cisneros, Luis de. *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*. Ed. Francisco Miranda. México: Naucalpan Edo. de Méx., 1999.
- Concha, Jaime. "Ruiz de Alarcón y *El semejante a sí mismo*." *Nuevo Texto Crítico* 1.1(1988) 55-77.
- _____. "Alarcón, monstruo de Indias: La cueva de Salamanca." *Revista Iberoamericana* 47 (1981): 69-81, 114-115.
- Corneille, Pierre, et al. *Théâtre de Pierre et de Thomas Corneille: avec notes et commentaires*. Paris: Firmin Didot frères, fils et cie, 1868.

- Correa Mujica, Miguel. "El campesinado y el concepto del honor en *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca." *Letralia* 70 (1999). 2 julio 2007.
<<http://www.letralia.com/70/en02-070.htm>>
- Correa, Gustavo. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII." *Hispanic Review* 26.2 (1958): 99-107.
- Cortés de Tolosa, Juan. *El Lazarillo de Manzanares*. Barcelona: PPU, 1990.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Barcelona: S.A. Horta, 1943.
- Crowley, Aleister. *Magick in Theory and Practice*. New York, Castle Books, 1960.
- Curry, Virginia Frances. "Moral Aspects in the *Comedias de Carácter* de Juan Ruiz de Alarcón." Diss. U of Kansas, 1943.
- Darst, David H. "El discurso sobre la magia en *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón." *Duquesne Hispanic Review* 9.1 (1970): 31-44.
- _____. "Hidden Truths and Wrong Assumptions in *La verdad sospechosa*." *Revista de Estudios Hispánicos* 13 (1979): 439-47.
- De Las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. Martín Cugajo. Madrid: Ediciones Escolares, 2001.
- _____. *Historia de las Indias*. Ed. Agustín Millares Carlo. Estudio preliminar de Lewis Hanke. 3 vol. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Dougherty, Mary Margaret. "Juan Ruiz de Alarcón's Treatment of the Pundonor." Diss. Indiana U, 1926.
- Espantoso-Foley, Augusta. *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genève: Droz, 1972.
- Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Ezquerro, Milagros. "Análisis semiológico de *La cueva de Salamanca*." *Criticón* 42 (1988): 43-52.
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. *De la natural hystoria de las Indias*. Ed. Frank M. Duffey. Chapel Hill: North Carolina UP, 1969.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1871.
- Fiore, Robert L. "The Interaction of Motives and Mores in *La verdad sospechosa*." *Hispanófila* 61 (1977): 11-21.
- Fothergill Payne, Louise. "La justicia poética de *La verdad sospechosa*." *Romanische Forschungen* 83 (1971): 588-95.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trad. Jan Miskowiec. *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27.
- Frenk, Margit. "El teatro de Juan Ruiz de Alarcón." *Escritura* 10 (1980): 241-69.

- García Blanco, M. "El tema de la cueva de Salamanca y el entremés Cervantino de este título." *Anales Cervantinos* 1 (1951): 71-109.
- García Morente, Manuel. Conferencias pronunciadas los días 1 y 2 de junio de 1938 en la Asociación de Amigos del Arte, de Buenos Aires. Buenos Aires: Foro Abril, 1938.
- Gaylord, Mary Malcolm. "The Telling Lies in La verdad sospechosa." *MLN* 103.2 (1988): 223-38.
- Gender, Identity, And Representation In Spain's Golden Age*. Ed. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Cranbury: Associated University Presses, 2000.
- González, Aurelio. "Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: La cueva de Salamanca." *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI-XVII*. Ed. Lillian von der Walde y Serafín González García. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993. 65-71.
- Goytisolo, Juan. *Reivindicación del conde don Julián*. Ed. Linda Gould Levine. Apéndice José Manuel Martín. Madrid: Cátedra, 1995.
- Greer, Margaret Rich. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park: Pennsylvania State UP, 2000.
- Gurrea, Diego. *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores*. Lérida, 1623
- Halpern, Cynthia Leone. *The Political Theater of Early Seventeenth—Century Spain, with Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón*. New York: Peter Lang, 1993.
- Hamilton, Earl J. "The Decline of Spain." *Economic History Review* 8 (1937): 168-70.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *Biblioteca de Autores Españoles. Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Tomo 20. Madrid: Ediciones Atlas, 1946.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *Biblioteca de autores españoles: Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Tomo 20. Madrid: Ediciones Atlas, 1946.
- Henríquez Ureña, Pedro. "El mexicanismo de Alarcón." *Los favores del mundo*. De Juan Ruiz de Alarcón. México: Cultura, 1922.
- _____. *Don Juan Ruiz de Alarcón*. Habana: Imprenta "El Siglo XX" de Aurelio Miranda, 1915.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Voluntad, 1928.
- Honig, Edwin. *Calderon and the Seizures of Honor*. Harvard UP. Cambridge, 1972.
- Illarregui, Gladys. "Asunto detectivesco: libros prohibidos y formación del canon en el México colonial." *Ciberletras* 15 (Julio 2006).
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/illarregui.html>> Marzo 25, 2008.
- Ingber, Alix. "What is an Honor Play?" Division on Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish Drama. MLA Convention. New York. December 1992.
<<http://www.faculty.sbc.edu/ingber/honor.html>>. Febrero 6, 2008.
- Jiménez Rueda, Julio. *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*. México: J. Porrúa, 1939.
- Jones, Michael. "Five Liars: French, English and Italian Imitations of *La verdad sospechosa*." *AUMLA* 62 (1984): 192-207.

- Josa Fernández, Lola . «*El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino.» *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I*. Ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: Castalia. 2000. 601-08.
- Josa, Lola. “Una concesión alarconiana al "gusto": *La cueva de Salamanca*, comedia de magia.” *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XV de Teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería en marzo de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2001. 285-93.
- King, Willard F. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*. Trad. Antonio Alatorre. México, D.F.: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1989.
- Lea, Henry Charles. *A history of the Inquisition of Spain*. New York: Macmillan, 1906-08.
- Leonard, Irving. *La época barroca en el México colonial*. Trad. Agustín Escudia. México: FCE, 1974.
- Levinson, Brett. “The Management of the Estate in *La verdad sospechosa*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 28.2 (1994): 163-83.
- Lima, Robert. “The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age Drama.” *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*. Ed. Kenneth Adams et al. Woodbridge: Tamesis, 2001. 71-90.
- Liñán y Verdugo, Antonio. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Madrid: Imp. de la Rev. de arch., bibl. y museos, 1923.
- Ly, Nadine. “La grande clarté des *Soledades*. De l’imitatio á l’intertextualité: *traditio*.” *Autour des Solitudes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- Martínez, Enrico. *Repertorio de los tiempos e historia natural de Nueva España*. México: Secretaría de Educación Pública, 1948.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes Americanos: Subalternidad Y Epistemología En Los Escritos De Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 1999.
- Mártir de Alglería, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Polifemo, 1989.
- Mazzotti, José Antonio. “Resentimiento criollo y nación étnica: el papel de la épica novohispana.” *Agencias criollas: La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Ed. José Antonio Mazzotti. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Mcalister, L. N. “Social Structure and Social Change in New Spain.” *Hispanic American Historical Review*. 43.3 (1963): 349-70.
- McKendrick, Melveena. *Theater in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Historia Roderici. La España del Cid*. Madrid: Editorial Plutarco, 1929.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Librería Católica de San José, 1880-81.

- Mignolo, Walter. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Millares Carlo, Agustín. "Noticia." *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. El semejante a sí mismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 295.
- _____. "Noticia." *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. La cueva de Salamanca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 383-86.
- Molins, José Elías de. *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón: estudio literario-filosófico*. Madrid : establecimiento Tipográfico de M.P. Montoya, 1881.
- Moncada, Sancho de. *Restauración política de España*. Ed. Jean Vilar. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1974.
- Montero Reguera, José. "Introducción." *La verdad sospechosa*. De Juan Ruiz de Alarcón. Madrid: Castalia, 1999.
- Moraña, Mabel. "Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano." *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1994. 31-58.
- _____. "Orden dogmático y marginalidad en la Carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz." *Hispanic Review* 58.2 (1990): 205-25.
- Moreno, Rafael. "Modern Philosophy in New Spain." *Major Trends in Mexican Philosophy*. Ed. Mario de la Cueva et al. Trad. A. Robert Caponigri. Notre Dame: Notre Dame, 1966. 130-83.
- Morínigo Marcos A. *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1946.
- Moseley, William W. "Students and University Life in the Spanish Golden Age." *Hispania* 36.3 (1953): 328-35.
- Muñiz-Huberman, Angelina. "Enrique y Enrico, dos nombres mágicos en Juan Ruiz de Alarcón." *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. La Vida Literaria 3. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 117-21.
- Pardo Tomás, José. *Ciencia y censura: La Inquisición Española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Paz, Octavio. "Hernán Cortés: exorcismo y liberación." *Obras completas. El peregrino en su patria: historia y política de México*. Ed. Octavio Paz. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg. 2002. 267-272.
- Peña, Margarita. *Ensayos hispanoamericanos sobre Juan Ruiz de Alarcón, siglos XIX y XX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial UNAM. 1999.
- _____. *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: Gobierno del Estado de Guerrero y Sociedad Amigos de Alarcón, 1992.

- _____. *Juan Ruiz de Alarcón: ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. México: UNAM, 2000.
- Pérez de Montalván, Juan. "Los primos amantes." *Novelistas posteriores a Cervantes. Biblioteca de autores españoles*, 33. Ed. Eustaquio Fernández de Navarrete. Madrid: M. Rivadeneyra, 1854. 539-50.
- Pérez, Elisa. "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón." *Hispania* 11 (1928): 131-49.
- Pérez, Joseph. *The Spanish Inquisition: A History*. Trad. Janet Lloyd. London: Profile Books, 2004.
- Perry, Charles E. "Comedy and Common Sense in Alarcon's *El semejante a sí mismo*." *Romance Notes* 16 (1975): 734-41.
- Prian Salazar, Jesús. "Notas sobre el espacio en *La cueva de Salamanca*." *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI-XVII*. Ed. Lillian von der Walde y Serafín González García. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993. 73-82.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1989.
- Ribbans, Geoffrey. "Lying in the Structure of *La verdad sospechosa*." Ed. R. Jones. *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*. London: Tamesis, 1973. 193-216.
- Rípodas Ardanaz, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*. Madrid: Ediciones Atlas, 1986.
- Rivas, Víctor Gerardo. "Heteróclito intrínquilis. El problema del conocimiento en una comedia de Alarcón." *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón. La Vida Literaria* 3. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 161-97.
- Rubio Mañé, Jorge Ignacio. "El virrey Velasco, El Viejo, y el problema del desagüe, 1555." *Obras públicas y educación universitaria*. Tomo IV. México: UNAM, 1963. 14-15.
- Rueda Hernanz, Germán, and Consuelo Soldevilla. *Españoles emigrantes en América, siglos XVI-XX*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *El semejante a sí mismo*. Vol. 1 de *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 295-382.
- _____. *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*. Vol. 3 de *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 1-80.
- _____. *La verdad sospechosa*. Vol. 2 de *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 363-470.
- _____. *La cueva de Salamanca*. Vol. 1 de *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 383-470.

- Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las cosas de Nueva España. Crónicas de América*, 55. Madrid: Historia 16, 1990.
<<http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/10958.htm>>
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *Corrección de vicios. La sabia Flora malsabidilla*. Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1907.
- Shaw, Marvin E. *Theories of Social Psychology*. New York : McGraw-Hill, 1970
- Silva, Karem E. "La culpa busca la pena y el agravio la venganza, original de Juan Ruiz de Alarcón." CENART. 2 julio 2007
<<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/020299/laculpab.html>>.
- Simerka, Barbara. "Dramatic and Discursive Genres: *La verdad sospechosa* as Problem Comedy and Marriage Treatise." *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Ed. Barbara Simerka. Cranbury: Bucknell UP, 1996. 187-205.
- _____. "The Indiano as Liminal Figure in the Drama of Tirso and his Contemporaries." *Bulletin of the Comediantes* 47.2 (1995): 311-20.
- Stroud, Matthew D. *The Play in the Mirror: Lacanian Perspectives On Spanish Baroque Theater*. Cranbury: Associated University Presses, 1996.
- Stuart, Donald. "Honor in the Spanish Drama." *Romanic Review* 1 (1910): 247-58.
- Thunder, David. "Friendship in Aristotle's Nichomachean Ethics: An Essential Component of the Good Life." *The Philosophy Site*. 1996. 10 de enero 2008.
<<http://www.nd.edu/~dthunder/Articles/Article4.html>>
- Torquemada, Juan de. *Monarquía indiana*. 6 vol. México: UNAM, 1975.
- Tyler, Richard W. "A Possible Influence on *La verdad sospechosa*." *Bulletin of the Comediantes* 22 (1970): 6-7.
- Usigli, Rodolfo. *Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo*. México : Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Asuntos Culturales, 1967.
- Valbuena Pratt, Ángel. *Literatura dramática española*. Barcelona: Labor, 1930. 192-202.
- Vallicrosa, Millás. "El Libro de astrología de don Enrique de Villena." *Revista de Filología Española* 27 (1943): 1-29.
- Vega, Lope de. "Edición de 1613." *El arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. 275-301.
- _____. *El desprecio agradecido*. Madrid: En la Imprente del Reyno, 1937. Reproducción digital en *Teatro Español del Siglo de Oro*. 22 julio 2007.
<<http://teso.chadwyck.com.proxy.library.vanderbilt.edu/english/frames/htxview?template=basic.htx&content=frameset.htx>>
- _____. *La dama boba*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Septiembre 3, 2007.
<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8347>>
- _____. *La Dorotea*. Ed. María Pilar Aparici. Zaragoza: Editorial Ebro, 1972.

- _____. *La villana de Getafe*. Reproducción digital basada en la edición de Madrid: Juan de la Cuesta, 1620. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. 20 julio 2007 <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3218>
- _____. *Los guanches de Tenerife, y conquista de Canaria*. Madrid: Por la viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618. Septiembre 3, 2007. <<http://teso.chadwyck.com.proxy.library.vanderbilt.edu/english/frames/htxview?template=basic.htx&content=frameset.htx>>
- _____. *Servir a señor discreto*. Reproducción digital a partir de *Onzena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1618. 98-122r. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 20 julio 2007 <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9238&portal=42>>
- Velazco, Salvador. “La imaginación historiográfica de Fernando de Alva Ixtlilxochitl: etnnicidades emergentes y espacio de enunciación.” *Colonial Latin American Review* 71 (1998): 33-58. <http://dx.doi.org/10.1080/10609169885007>
- Vetancurt, Augustín de. *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias; Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México; Menologio franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México*. México: Editorial Porrúa, 1982.
- Vitoria, Francisco de. “Carta de Carlos V al prior de San Esteban de Salamanca.” En *Relectio de Indis o libertad de los indios*. Ed. L. Pereña y J. M. Perez Prendez. Madrid: Consejo Superior de Invetigaciones Científicas, 1967. 152-53.
- Von der Walde, Lillian. “Indiano, simple embustero.” *Dramaturgia española y novohispana*. Mexico: UAM, 1993. 149-158.
- Wardropper, Bruce W. “La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes.” *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas, 25-30 de agosto de 1980: Conferencias en sesiones plenarias*. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Balzoni editore, 1982. 153-169.
- Whicker, Jules. “Los magos neoestoicos de La cueva de Salamanca y La prueba de las promesas de Ruiz de Alarcón.” *El escritor y la escena, V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997. 211-19.
- _____. “La ausencia del Nuevo Mundo.” *Actas del primer congreso anglo-hispano*. Vol 3. Madrid: Castalia, 1994. 127-39.
- Zimic, Stanislav. “La cueva de Salamanca: Parábola de la tontería.” *Anales Cervantinos* 21 (1983): 135-52.

NOTAS

¹ Al respecto se puede consultar la relación *De los indios de* Francisco de Vitoria donde éste establece, lo que será posteriormente considerado como la base de las leyes internacionales, las justificaciones para la conquista y colonización española del Nuevo Mundo. Aunque por un lado, él parece estar defendiendo la ‘igualdad humana’ de los indios con respecto de los españoles, por otro, sus razonamientos terminan basándose en perspectivas eurocentristas que afirman la superioridad de los cristianos y la legalidad de sus acciones bajo el título de ‘causa justa’ para la conquista y dominación de América.

² Pedro Mártir de Algiería en sus *Décadas del Nuevo Mundo* al referirse a los soldados que fueron con el almirante decía: “. . . eran todos criminales, facinerosos, rufianes, ladrones, estupradores, raptos, vagos, gente de ningún valor ni razón, perjuros, falsos, convictos en los tribunales, o que por sus fechorías temían las amenazas de los jueces . . .” (64).

³ Colón en las Capitulaciones de Santa Fe se le concedía el título de Don y se le hacía hereditario el título de virrey y gobernador, mientras que Cortés, por su parte, sería nombrado Marqués del Valle.

⁴ En el debate sobre la causa justa de la guerra, Las Casas se coloca en defensa del derecho de soberanía de los nativos sobre sus tierras y ataca a los encomenderos que, según él, se habían aprovechado de la encomienda evangélica que se les había hecho para esclavizar a los nativos. Mientras tanto, la posición de Sepúlveda es la de defensa del derecho del imperio español a asumir el control de las tierras americanas basándose en la, que él alegaba, clara

incapacidad de los naturales para gobernarse. Por supuesto, esto colaboraba con la causa de los nuevos conquistadores y colonizadores del Nuevo Mundo incluyendo Díaz del Castillo.

⁵ El estudio de Marcos A. Morínigo también muestra que la palabra ‘indiano’ no se usaba únicamente para los viajeros que regresaban de las Indias a España sino también para los criollos e incluso para los hijos de indianos aunque nunca hubieran estado en América (151-52).

⁶ El periodo en que se inicia esta fricción fue fijado por José Juan Arrom entre 1564 y 1594 y corresponde al aparecimiento de la primera generación de criollos.

⁷ La imagen del águila es uno de los ejemplos que Solange Alberro considera más interesantes presentes en la lectura que hace de la crónica de Luis de Cisneros: “En ella se encuentran los fundamentos apocalípticos de la asimilación de María con la mujer del Apocalipsis y, por lo tanto, su vinculación con el Águila. Así las cosas, en la *Historia* de Luis de Cisneros encontramos, por una parte, un complejo sincrético acabado donde el águila tenochca y su serpiente conviven en buena armonía con los leones castellanos, y, por otra, una asimilación de la Virgen de los Remedios con la mujer águila del Apocalipsis” (*El Águila y la cruz* 158-59).

⁸ Hatzenbusch sugiere que el autor empezaría a escribir la obra entre 1611 y 1616, mientras Henríquez Ureña sugiere que lo hizo entre 1611 y 1614, Castro Leal incluso arguye la pudo haber empezado entre 1606 y 1609.

⁹ Los estudios recientes más relevantes sobre la literatura colonial son aquellos de Mabel Moraña y José Antonio Mazzotti.

¹⁰ Fernández-Guerra detalla en su *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* los contemporáneos a Alarcón que hicieron críticas favorables a su trabajo: Fernándo de Vera y Mendoza en su *Panegyrico por la poesía*, Lope de Vega (tardíamente) en *Laurel de Apolo*, Juan

Pérez de Montalban (discípulo de Lope de Vega) en su *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solametne*, Crióstomo Bonamie, el dramaturgo francés Pierre Corneille y el italiano Fabio Franchi.

¹¹ ‘Autor’ en este caso se refiere al director de una compañía teatral.

¹² Esta cita proviene a su vez del *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* de Alejandro de Humbolt.

¹³ Rubio cita la propuesta del virrey contenida en *La Ciudad de México* de José María Marroquí.

¹⁴ *El curioso impertinente* es una novela corta intercalada por Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

¹⁵ Se refiere a Zeno de Elea (490 A.C. – 430 A.C.?), un filósofo griego discípulo de Parménides. Es principalmente conocido por sus paradojas en particular la historia de Aquiles y la tortuga.

¹⁶ Al respecto de la intextualidad entre *El semejante a sí mismo* y la obra de Cervantes, véase el artículo “*El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino” de Lola Josa.

¹⁷ Clemente Sánchez, Arcediano de Valderas (1370-1426), clérigo y escritor español, es autor de un tratado de liturgia y del *Libro de los exemplos* o *Suma de exemplos por A.B.C.* Escribió varias obras canonísticas entre las que resalta un tratado confesional que apareció en el índice papal de libros prohibidos en 1559.

¹⁸ Willard F. King recuenta, “[e]se Alarcón que participa con los demás en la fiesta es un joven vivaracho, nada cohibido, plenamente entregado a todas las locuras planeadas para la ocasión.” Según King, Ruiz de Alarcón participó como juez gracioso de las competencias poéticas y, más tarde, mientras se esperaba a que se sirviera el banquete, junto con otros concurrentes se entretuvo en hacer ejercicios físicos. “Alarcón [se puso] a dar volteretas en el aire, espectáculo sin duda muy divertido” (134-39).

¹⁹ Robert Lima recoge que el Marqués Enrique de Villena—aragonés nacido en 1384— publicó un estudio sobre astrología (*Tratado de Astrología*) y uno sobre el mal de ojo (*Libro de aojamiento*). Ver su artículo “Seats of Magic in Golden Age Drama” en *Spanish Theater: Studies in Honour of Victor F. Dixon*. También, el artículo “El *Libro de astrología* de don Enrique de Villena” de Millás Vallicrosa en la *Revista de filología española*.

²⁰ En su estudio sobre la censura a los libros científicos en los siglos XVI y XVII, Pardo Tomás trata sobre la relación de la Inquisición con el mundo de la ciencia entre 1559 y 1707.

²¹ La Sorbona fue la primera en sacar un listado de libros prohibidos en 1544 seguida por la Universidad de Louvain (1546) (Perez 181).

²² Si se toman en cuenta la tesis ya sugerida por Agustín Millares Carlo en sus *Obras completas* de Ruiz de Alarcón (385-86) y en la que insiste Willard F. King (118) de que éste se basó en el cosmógrafo Henrico Martínez para su personaje de Enrico, sustituir su origen alemán por francés en la obra podría haber sido una estrategia para protegerla de la censura.

²³ La idea de la comunalidad entre la magia y la religión ha sido explorada por la exploradora Bronislaw Malinowski.

²⁴ “There was no definition, however, as to what constituted heresy in these matters, until the sweeping declaration of John XXII that all were heretical, but in this there was a clear inference that his bulls were directed solely to malignant magic working through the invocation and adoration of demons. This, however, comprised but a small portion of the vast array of superstitious observances, on which theological subtlety exhausted its dialectics. Many of these were perfectly harmless, such as the simple charms of the wise-women for the cure of disease. Others were pseudo-scientific, like the Cabala, the Ars Notoria and the Ars Paulina, by which universal knowledge was attained through certain formulas. Others again taught spells, innocent in themselves, to protect harvests from insect plagues and cattle from murrain. There were infinite gradations, leading up to the invocation and adoration of demons, besides the multiplied resources of the diviner in palmistry, hydromancy, crystallogancy and the rest—oneiroscopy, or dream-expounding, being a special stumbling-block, in view of its scriptural warrant. To define where heresy began and ended in these, to decide between presumable knowledge of the secrets of nature and resort to evil spirits, was no easy matter, and by common consent the decision turned upon whether there was a pact, express or implied, with the demon. This only created the necessity of a new definition as to what constituted pact and, in 1398, the University of Paris sought to settle this by declaring that there was an implied pact in all superstitious observances, of which the result could not reasonably be expected from God or from nature.” (185).

²⁵ La utilización de la función del etnógrafo es relevante para la obra de Ruiz de Alarcón pensando en Enrico Martínez como modelo de su personaje puesto que este científico se interesó por las costumbres de los nativos en América y fruto de sus estudios fue la publicación del libro *Repertorio de tiempo e historia natural de Nueva España* (México, 1606). En una labor también

etnográfica pero con diferentes motivos, el hermano de Juan Ruiz de Alarcón, Hernando Ruiz de Alarcón, siguiendo órdenes del Arzobispo de México, estudió las costumbres, idolatrías y supersticiones en la región noreste de la parroquia de Guerrero. El resultado de sus investigaciones fue la publicación del libro *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España* (México, 1629).

²⁶ Para un detalle sobre las técnicas espectaculares en el teatro de la época se puede recurrir a la obra *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Además, de entre los artículos que analizan la puesta en escena de obras particulares, he considerado la sección de “Mise en scène” en la introducción que Ruano de la Haza hace a la traducción al inglés de *El esclavo del demonio* de Antonio Mira de Amescua, así como sus artículos “The Staging of Calderón’s *La vida es sueño* and *La dama duende*” y “La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*.”