

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**La configuración del protagonista en cinco comedias de Ruiz de  
Alarcón**

**Tesis que para obtener el grado de Doctor en Letras**

**presenta**

**Marcelo Serafin González García**



**Tutor: Dr. Aurelio González**

**Cotutoras: Dra. Eugenia Revueltas**

**Dra. Lillian von der Walde**



**México, D. F. 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

I. INTRODUCCIÓN.	4
II. La confrontación del héroe en <i>La industria y la suerte</i> .	21
1. Triunfo de las apariencias.	25
2. Desengaño y conocimiento.	33
3. La confusión del mundo.	45
III. La suplantación del héroe en <i>Todo es ventura</i> .	53
1. Enrique. El temple heroico.	54
2. La perspectiva del Duque. Invención del protagonista.	63
3. La perspectiva de Leonor. Más allá de lo convencional.	73
4. La trayectoria de Tello.	82
5. Antítesis dramática.	90
IV. La afirmación del héroe en <i>Los empeños de un engaño</i> .	94
1. Relaciones entre los personajes.	94
2. Doña Leonor. Amor y determinación.	99
3. Don Diego. Convicción y pundonor.	101
4. La estructura de la trama.	124
V. El reconocimiento del héroe en <i>Los favores del mundo</i> .	129
1. Del vencimiento de sí mismo al entendimiento de la circunstancia.	129
2. La fuerza del amor.	152
3. La determinación y la industria.	158
4. Las expectativas dramáticas.	161

VI. La reivindicación del héroe en <i>No hay mal que por bien no venga</i> .	165
1. Similitudes y contrastes entre los protagonistas.	168
2. La equivocidad del mundo.	193
3. La tragedia y el humor evitados.	198
Conclusiones.	201
Bibliografía.	205

## INTRODUCCIÓN.

Tengo la intención en esta tesis de llevar a cabo un análisis lo más detallado posible de cinco interesantes comedias de Ruiz de Alarcón que son *La industria y la suerte*, *Todo es ventura*, *Los empeños de un engaño*, *Los favores del mundo* y *No hay mal que por bien no venga*. El objetivo principal de esta investigación es el de acercarse en las comedias que se van a estudiar a la comprensión del proceso a partir del cual se van configurando las peculiares características que constituyen el perfil del protagonista. El entendimiento del personaje principal de la comedia proporciona el eje central alrededor del que se articulan otros importantes aspectos de la obra dramática. El personaje, por una parte, lleva a cabo una acción que el dramaturgo recrea ante el lector o espectador a través de determinadas estrategias artísticas de presentación de los hechos. La acción dentro de la cual se inscribe representa uno de los factores fundamentales en el establecimiento de la especial dinámica que caracteriza a estas obras, ya que nos pone en contacto con la temporalidad como un elemento estructurante que dota de una dirección determinada a las expectativas que mueven al personaje. Por otra parte, junto a esta línea de la sucesión, tendremos que poner atención también a la forma en que funcionan en el interior del texto las oposiciones que operan entre los elementos constitutivos del mismo; se trata de analizar el sentido de la relación que se da entre personajes, acciones y situaciones, aunque poniendo siempre el énfasis en el hecho de que todo esto se produce en torno del eje central marcado por la figura del protagonista.

Como es sabido, los personajes que aparecen en la comedia española del Siglo de Oro están concebidos con ciertas características generales que se repiten de obra en obra, lo que los constituye fundamentalmente en personajes tipo. Entre ellos, como comenta Ruiz Ramón, el galán, junto con la dama y el gracioso, son los que desempeñan un papel más importante dentro de la trama de la comedia.<sup>1</sup> El hecho de que este teatro se presente tan fuertemente codificado, entre otras cosas, en cuanto a la creación de personajes, no quita, huelga decirlo, el que los dramaturgos tengan que enfrentar en cada una de sus creaciones el reto de idear una serie de atributos de carácter para sus criaturas dramáticas. Lo hacen, por una parte, con la intención de definirlos de manera nítida a partir de las situaciones en las que intervienen y, por la otra, para que sean capaces de despertar en cada ocasión el interés y la admiración del público. Se puede afirmar que dentro del modelo establecido, por ejemplo, para el galán, según la clase de comedia en la que participe o las especiales circunstancias que lo rodeen, el poeta dramático concebía en cada caso una serie de determinaciones que lo particularizaban. Es por este motivo que Aubrun hace referencia a lo que él llama “la proteiforme figura del galán”.<sup>2</sup> Se llega incluso al caso de intentar poner de relieve ciertos atributos de carácter que lo individualizan fuertemente.<sup>3</sup>

La crítica literaria se encuentra dentro de este campo ante varias posibilidades a la hora de intentar una valoración del personaje dramático. La reflexión se puede centrar, por

---

<sup>1</sup> Vid. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español T. I*, Alianza, México, 1967.

<sup>2</sup> El crítico comenta: “El proteiforme galán toma la mímica, la entonación, el acento y el lenguaje que le dicta su traje: de viaje, de paseo, de aventura nocturna. En una comedia de capa y espada es estudiante, soldado, joven noble, condeador de una orden militar, bandido; en una comedia histórica es príncipe, valido, consejero, rey, hombre de guerra, castivo de los moros; en una comedia religiosa es monje o ermitaño; en una comedia mitológica o pastoril, dios, semidios, pastor o, caso más raro, personaje alegórico”. (Charles V. Aubrun, *La comedia española 1600-1690*, Taurus, Madrid, 1981, p. 213).

<sup>3</sup> Lola Josa menciona esto, refiriéndose específicamente al teatro de Ruiz de Alarcón, como un paso de la tipificación y la máscara a la creación del carácter. Ella explica: “Caracteres nacidos al calor del ideario renacentista, el único que podía otorgar fuerza individualizadora ante la tipificación o la máscara de los protagonistas de la Comedia Nueva”. (Lola Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Reichenberger, Kassel, 2002, pp. 109-110).

ejemplo, en una cuestión que la crítica considera crucial, que consiste en que en la comedia española del siglo XVII normalmente los héroes no ofrecen un desarrollo psicológico profundo. Ruiz Ramón, al explicar cuál es el estado de la cuestión con respecto a este problema, comenta que una de las peculiaridades fundamentales que definen a las comedias de la época consiste en que hay mucha acción y poca psicología.<sup>4</sup> Diríamos que nos encontramos con mucha vida externa y con poca vida íntima; se da una falta de interiorización en la conciencia, en el espíritu y en el pensamiento de los personajes. En cuanto a esta cuestión, un crítico anterior, Charles Aubrun, considera: "La crítica de los siglos XIX y XX reprocha frecuentemente a la comedia española su fallo desde el punto de vista de la psicología: no hay análisis de caracteres, ni evolución verosímil de los personajes en las peripecias de la acción".<sup>5</sup> El crítico señala, además, que los personajes no valen por sí mismos, sino simplemente como vehículos de la acción. Ésta, nos explica, no cambia en nada los atributos que le corresponden al protagonista, en virtud de que en este personaje lo que se destaca es la simple y pura afirmación de sí mismo. Comenta Aubrun acerca del personaje de la comedia española del XVII: "Su fricción con el mundo [...] les confirma en su definición primera, se anclan más profundamente en su naturaleza [...] en lugar de abdicar".<sup>6</sup> A este respecto, comenta también lo siguiente: "El dios oculto tras la mecánica francesa desea el progreso y la reforma de la sociedad y pretende lograrlo mediante la modificación psicológica de los personajes. El dios oculto del teatro español maquina solamente la vuelta a sí mismo, la conversión hacia sí mismos de los personajes; el alrededor los transforma en ellos mismos".<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *Vid.* Ruiz Ramón, *Op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 218.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 221.

Una de las respuestas que cabe dar a tal planteamiento es la ofrecida por Frank P. Casa, que, en cuanto a lo señalado, apunta: "Esta preocupación por el estado psicológico de los personajes proviene del teatro realista, en el cual los móviles del personaje son vistos como el impulso a la acción dramática o como tema principal de la obra".<sup>8</sup> La valoración primordialmente psicológica del personaje obedece pues a una época posterior y no parece lo más conveniente, por lo tanto, tratar de entender la comedia española del siglo XVII con modelos alejados de las propuestas artísticas que lo animan. Si bien este elemento está indiscutiblemente presente, es necesario integrarlo con otros, pero sin concederle un relieve que no le corresponde.

Por su parte, Ruiz Ramón menciona que hay otro grupo de críticos que consideran que en el teatro del Siglo de Oro los personajes encarnan primordialmente los valores sociales y las ideas de la época, lo que deriva en el hecho de que su actuación no tenga como fundamento último la expresión de lo individual, sino la de ciertos principios que tienen en común con la colectividad de la que forman parte.<sup>9</sup> Este es otro factor que necesariamente tiene que tomarse en cuenta al valorar la comedia barroca, pues constituye un aspecto que interviene de manera definitiva en la configuración del personaje.

Hay que recordar, por último, el carácter simbólico de la visión del mundo que conforma a la comedia española de esa época. En cuanto a tal cuestión, Ellen Claydon concluye: "...the criterion which is applied here is realism, but in the *comedia*, symbolism, not realism, is the principal dramatic technique".<sup>10</sup> Y aduce como prueba de su aserto las

---

<sup>8</sup> Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (Directores), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, p. 40.

<sup>9</sup> Dice Ruiz Ramón: "Otro grupo de críticos, poniendo por delante la premisa de que el teatro español no ha querido ser un teatro psicológico, sino un teatro de acción, estudian a los personajes en función de los ideales colectivos que en ellos cristalizan. Los personajes reflejan, esquemáticamente, toda la variada gama de ideas, creencias, sentimientos, voliciones propias de su sociedad contemporánea". (*Op. cit.*, p. 150)

<sup>10</sup> Ellen Claydon, *Juan Ruiz de Alarcón: Baroque Dramatist*, Castalia, Valencia, 1970, p. 16.

características contrastantes que definen a los sirvientes frente a sus señores: "The *gracioso* is symbolic of the baser, materialistic side of human nature, and no matter how much he may possess the nobler qualities (as do, for example, Tristán of *La verdad sospechosa*, Tello of *Todo es ventura*, and Tristán of *Las paredes oyen* – all, by the way, of noble birth but *venidos a menos*), he is always spiritually inferior to his master or mistress, who symbolizes the nobler side of human nature".<sup>11</sup>

Lo que intento hacer ver en este estudio es que los tres factores señalados (el psicológico, el social y el simbólico) constituyen aspectos que están presentes en la conformación del personaje de la comedia española del siglo XVII y específicamente en la producción dramática de Ruiz de Alarcón. Todos ellos intervienen, si bien en distinta proporción, según el caso, en la concepción global del personaje. Me parece que el modelo de análisis que he elegido ayuda a destacar, entender y valorar este triple aspecto.

En este punto, quiero señalar una cuestión que es importante por el papel central que ha desempeñado en la crítica alarconiana. Las relaciones entre biografía y literatura en la producción dramática de Alarcón se han documentado con gran amplitud y conocimiento. Se han identificado, por ejemplo, con claridad y precisión los vínculos de algunos de los protagonistas de sus comedias con ciertos periodos de la vida del dramaturgo o con algunos personajes de la vida real que él conoció. Se ha intentado explicar incluso algunos rasgos de sus comedias en general a partir de algunas características físicas o morales del escritor. Lo que la crítica ha aportado dentro de esta línea de interpretación, no hace falta decirlo, enriquece de manera invaluable sin lugar a dudas la comprensión y el estudio de la obra alarconiana.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

Aunque reconozco ampliamente la inmensa deuda crítica que se tiene con tal clase de valoraciones, el análisis que aquí ofrezco de cinco comedias de Ruiz de Alarcón apunta preferentemente en otra dirección. En principio, he decidido hablar de "la configuración del protagonista" con la idea de analizarlo ante todo como un ente cuidadosamente construido dentro de la ficción recreada por el dramaturgo. Intento centrar la atención en el esfuerzo de concepción que lleva a cabo Ruiz de Alarcón y en los cálculos atentos y cuidadosos que lo ayudan a realizar la compleja elaboración del personaje. Esto no implica, por supuesto, ignorar las intuiciones que intervienen en el curso de la creación y mucho menos hacer de lado la expresión de sentimientos que imprimen una dirección especial a la propuesta dramática.

Estoy convencido de que una de las formas de llevar esto a su cumplimiento de manera sistemática y consecuente es ubicando al personaje en una perspectiva de análisis que nos ayude a entender con cierto detalle su complejidad. Ésta proviene en gran medida de que el héroe no representa algo estático en el texto, sino que se realiza dentro de una dinámica que lo integra como tal. Por este motivo, una de las cuestiones en la que he decidido centrar la atención consiste en el análisis del proceso que sigue el protagonista desde el principio hasta el final de la comedia y atender desde el punto de origen hasta el punto en el que se concluye su trayectoria.

Junto al movimiento que marca el desarrollo del personaje es necesario ubicar con cierta precisión las situaciones dramáticas que hacen posible que se genere tal avance. Un determinado personaje es quien es, entre otras cosas, por las relaciones que mantiene con otros, por el lugar que le corresponde en la acción, por la historia que lo precede.

Una propuesta metodológica que resulta muy productiva para lo que en este estudio pretendo destacar es la de Anne Ubersfeld que insiste en valorar al personaje en el interior

de una situación dramática dada y no sólo con relación a sí mismo. De esta manera, es visualizado en todo momento como participe dentro de una red de relaciones que lo ponen en contacto con los demás personajes y es captado a partir de una visión dinámica de los hechos representados. Esto es importante, porque cada una de estas situaciones sirve de base al proceso que sigue el personaje de principio a fin de la comedia.

La citada estudiosa comenta que “en el discurso del personaje no sólo deberíamos ver una suma de informaciones que permiten descifrar su carácter o su *psique*, sino que sería preciso observar, en sentido inverso, que el conjunto de sus rasgos distintivos, sus relaciones con los otros personajes y, en definitiva, su *situación de palabra* permite entender un discurso, por lo demás, indeterminado. La palabra no significa nada fuera de sus condiciones de enunciación. [...] Sólo la situación concreta puede precisar el sentido de un discurso donde el elemento principal, el personaje, constituye un conjunto semiótico inmerso en una relación concreta con los otros conjuntos semióticos”.<sup>12</sup>

Decir que la psicología se encuentra en la situación dramática es postular que el personaje no debe desligarse en ningún momento de las relaciones específicas que se dan en un espacio y un tiempo concretos y que es de ahí de donde deben partir las inferencias que acerca de su carácter se lleven a cabo. Cedamos nuevamente la palabra a Anne Ubersfeld: “El discurso del personaje remite a un referente psicológico, ciertamente, pero este referente no es del orden de la *psique* individual; de ahí la necesidad de instrumentos más afinados, más adecuados que los de la psicología clásica. La hermenéutica psicológica del discurso del personaje no descubrirá nunca un ser singular sino más bien una situación”.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1998, pp. 99-100.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 100.

El apoyo que brinda al análisis la detección de los modelos actanciales que organizan las diferentes acciones de los personajes permite detectar, entre otras cosas, qué es lo que los orienta en sus decisiones, qué tipo de valores sociales intervienen en las mismas. Dicho con toda claridad, cuál es la ideología que está en la base de su actuación. Pero junto a esto, en el interior se abren paso las decisiones del individuo, se manifiestan sus deseos, sus pasiones, su lado afectivo; en suma, su interioridad. Lo psicológico, los valores sociales y el aspecto emblemático son elementos entonces que funcionan conjuntamente en el texto dramático; no es necesario optar por uno de estos aspectos en detrimento de los otros dos, se trata más bien de reconocer cómo funcionan y se integran entre sí.

Insisto, en fin, en que es de todo punto importante centrar la atención en el análisis de la figura del protagonista. Sin dejar de lado el peso que cada uno de los factores indicados puede tener o no en cuanto a la creación del personaje, trataremos de atender en lo fundamental al hecho de si participa en situaciones complejas que puedan llevar a que se pongan de manifiesto matices del personaje que lo enriquecen y le dan una consistencia dramática fuerte y bien definida.

Otro asunto al que es conveniente atender cuando se hace la reflexión crítica acerca de la producción dramática de Ruiz de Alarcón consiste en presentar con la mayor claridad posible el contexto histórico, político y social en que se mueve el dramaturgo. Interesa saber cuál es su postura ante las grandes cuestiones que se debatieron en el momento histórico específico en el que le tocó vivir. Cómo se reflejan en su producción dramática los grandes temas que preocuparon y cohesionaron a la colectividad de la que él forma parte. Incluso si se quiere reconocer que existen algunas características del teatro alarconiano que apuntan hacia la modernidad, las mismas tienen que ser evaluadas definitivamente dentro

de los supuestos de la cultura y de la estética de su tiempo. En este sentido, considero que es conveniente volver la mirada a la conocida y ponderada propuesta de Ellen Claydon que a mi ver pone los puntos sobre las íes al insistir en que hay que tratar de leer y valorar a Alarcón antes que nada como un dramaturgo del Barroco.

Junto a las consideraciones anteriores, hay que destacar que el planteamiento dramático que Ruiz de Alarcón lleva a cabo en las cinco comedias elegidas para este estudio refleja con insistencia un tipo de circunstancia en la que los valores tradicionales de la nobleza entran en crisis con el mundo que los rodea. Se levantan, frente a las concepciones que dan sentido y justificación a esta clase, nuevas perspectivas de vida. Si bien la aparición de estas fuerzas sociales no logra hacer completamente de lado las concepciones ideales del pasado, sí ponen en evidencia la brecha que se abre entre las mismas y la realidad circundante. Ésta avanza cada vez más por caminos en los que predomina una concepción pragmática de la existencia o simplemente por los derroteros de una estrecha visión personal de las cosas. Marc Vitse y Frédéric Serralta han estudiado con detalle que esta problemática que comentamos aparece como el trasfondo histórico-social de las producciones dramáticas españolas que se realizaron durante el primer cuarto del siglo XVII.<sup>14</sup> Como es sabido, gran parte de la creación teatral de Ruiz de Alarcón se realiza dentro de este periodo. Estamos hablando de los años que corresponden al reinado de Felipe III, cuando colectivamente se empieza a abrir paso entre los españoles la certeza de que han quedado atrás los días gloriosos de un pasado heroico en los que se percibía la existencia rodeada de un aura de grandeza. Se vive, en cambio, un presente en el que la realidad española se ve empañada por la carencia de ideales que le den a la vida un sentido

---

<sup>14</sup> Vid. Marc Vitse y Frédéric Serralta, "El teatro en el siglo XVII", en *Historia del teatro en España*, t. I, José María Díez-Borque (coord.), Taurus, Madrid, 1984, pp. 473-742.

de realización personal y colectiva. Ante tal situación, el dramaturgo reflexiona en los términos de su propio arte dramático y uno de los problemas que se plantea tiene que ver con la manera en la que tiene que concebir en sus comedias la figura del protagonista, ya que de la forma especial en la que el mismo es recreado depende de manera esencial el tono espiritual y la visión del mundo que se intenta transmitir en cada comedia.

El análisis que aquí se propone reconoce, pues, como punto de referencia fundamental de las piezas aquí analizadas el peculiar momento histórico que se dibuja específicamente en la coyuntura de los siglos XVI y XVII en España. Las preocupaciones y esperanzas del dramaturgo, huelga decirlo, son en gran medida las de la colectividad de la que forma parte, y las mismas animan con fuerza en sus creaciones dramáticas; estas creaciones, como práctica del individuo en los términos de su propio arte, hunden pues sus raíces en un trasfondo humano de una enorme riqueza que les da su sentido último.

Una de las cuestiones de primer orden que hay que tener en cuenta cuando se habla del teatro de Ruiz de Alarcón consiste en que la vida de él transcurre precisamente entre los siglos XVI y XVII. Su infancia y primera juventud las vive durante la época de Felipe II. A pesar de todos los factores negativos que se puedan generar en el transcurso de estos años, el sentido general de este periodo queda marcado aún por una línea ascendente en la que los grandes ideales patrióticos logran mantenerse apoyados en las importantes acciones que se realizan. Es en 1580, por ejemplo, cuando se da la anexión de Portugal a la Monarquía española. Se puede afirmar, además, que el dramaturgo vive en una realidad en la que todavía es inmenso el peso del pasado glorioso representado tanto por los Reyes Católicos como por Carlos V. Fueron muchos los triunfos, las hazañas, los descubrimientos, las conquistas a través de los cuales se manifestó el espíritu heroico de la época, así como la nobleza en la que encontraba asiento. El español, no cabe duda, se sentía viviendo, como lo

señala Antonio Domínguez Ortiz,<sup>15</sup> un momento excepcional de su historia y estaba orgulloso por el lugar que España ocupaba en el concierto de las naciones.

Los años posteriores de la juventud y la edad adulta del dramaturgo se dan ya dentro del siglo XVII; vive todo el reinado de Felipe III, que se caracteriza, entre otras muchas cosas, por los altos niveles de corrupción y por la cortedad de miras políticas tanto del rey como del Duque de Lerma, su privado. Se produce en estos años el fortalecimiento de la nobleza cortesana y la declinación de los valores heroicos del pasado. Ciertamente, este fenómeno no se origina exclusivamente como consecuencia directa de los actos de un grupo gobernante incapaz, intervienen también los factores de cambio que traen consigo las nuevas fuerzas sociales que mueven al mundo. Finalmente, Ruiz de Alarcón vive sus últimos dieciocho años durante el reinado de Felipe IV. Es la época en la que el poderoso privado del rey, el Conde Duque de Olivares, se propone desterrar los vicios e injusticias que se habían propiciado con la administración anterior. Piensa, además, en hacer brillar de nuevo el prestigio de la Monarquía española, que se había visto empañado con el gobierno anterior. Ciertos sectores imperialistas ven con buenos ojos su llegada. Es un momento en el que renace la esperanza. A nuestro dramaturgo no le tocó vivir la caída del poderoso favorito. Tampoco vivió la pérdida de Portugal ni tantos otros fracasos que sucedieron en torno de 1640.

Se puede afirmar, en resumen, que la experiencia de Alarcón, de acuerdo con el ambiente en el que le tocó vivir, está marcada, en términos generales, primero, por una visión heroica acerca del devenir histórico que se da en el transcurso del siglo XVI. Se da posteriormente, con la llegada de Felipe III al trono, la declinación de los valores ideales

---

<sup>15</sup> Vid. Antonio Domínguez Ortiz, *El Artífice Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, vol. III de la *Historia de España Alfaguara*, Madrid, 1973, p. 252.

que habían dado a España un lugar destacado entre las otras naciones de Europa. Finalmente, con el ascenso de Felipe IV y la aparición del Conde Duque de Olivares en la escena política se ofrece nuevamente en el horizonte una visión gloriosa del futuro, si bien hay que advertir que tal visión de las cosas no se prolonga por mucho tiempo.

El momento pues en el que se produce la crisis de los valores tradicionales en la coyuntura entre los siglos XVI y XVII funciona como el trasfondo histórico con respecto al cual adquieren sentido las cinco comedias que aquí se analizan. Sólo la última de ellas, *No hay mal que por bien no venga*, liga tal situación crítica con el momento en el que la fuerte presencia del Conde Duque de Olivares hace abrigar esperanzas a algunos sectores de que las cosas van a cambiar y los valores heroicos van a renacer.

No puede esperarse, y esto hay que decirlo con toda claridad, que la presencia de la base histórica que estoy señalando en las comedias que analizo, se manifieste a través de una recreación realista de los hechos. La comedia barroca no ofrece tal perspectiva de las cosas. La sustancia histórica a la que me refiero se manifiesta en este caso a través de los grandes temas que preocupan al dramaturgo, así como de la forma en que los mismos se coordinan y relacionan en el interior de cada comedia. La insistencia en el tema de la nobleza como asiento de las virtudes heroicas y la confrontación constante del mismo con aspectos no heroicos de la realidad representan el eje en torno del cual giran las comedias que aquí se estudian.

Existen elementos de peso para destacar que en estas comedias se manifiesta fundamentalmente la preocupación de la crisis que se vivió en España en la coyuntura de los siglos XVI y XVII. La dimensión social y política de tal fenómeno es valorada por José Antonio Maravall en los siguientes términos: "Estamos ante el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a

cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban, no se dejaron de desarrollar los elementos de la sociedad nueva y se hallaron privilegiados todos los factores de inmovilismo. En tales casos, como el de España, los efectos de la crisis fueron más largos".<sup>16</sup>

Hay una conciencia fuerte de que se está viviendo un momento en el que los factores de cambio del presente están desplazando los valores del pasado. En el caso que nos ocupa, esto tiene una notoria resonancia en cuanto al planteamiento que el dramaturgo realiza de la figura del protagonista en las comedias que aquí se comentan. En todas ellas aparece siempre un personaje de temple heroico en quien encarnan los valores de la nobleza, pero existe, al lado de esto, una honda reflexión dramática en cuanto al hecho de que las cualidades heroicas no quedan suficientemente afirmadas sólo por el comportamiento valeroso del protagonista, sino que también deben de ser avaladas por el correspondiente reconocimiento del mundo en que se mueve. Esto tiene que ver, por supuesto, con el carácter relativo de las verdades humanas.

Las cinco comedias que he seleccionado para el análisis forman un conjunto peculiar dentro de la producción dramática de Ruiz de Alarcón. Considero que resulta oportuno tratar de destacar qué existe un nexo que las une entre sí. En estas piezas, la cuestión de la nobleza ocupa un primer plano y sirve como base para llevar a cabo una reflexión acerca de la figura del protagonista a partir de la desubicación del mismo en el mundo que se recrea en la comedia. El dramaturgo se plantea aquí en qué medida el personaje principal tiene determinadas capacidades personales que lo ponen por encima de los demás y lo convierten en un héroe. Qué tanto el protagonista encarna una moral heroica

---

<sup>16</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

o tiende, por otra parte, a tomar distancia con respecto a la misma en el choque inevitable con los obstáculos que la realidad le opone.

El orden en el que son presentados los capítulos de esta investigación intenta poner de relieve una práctica dramática en la que se da una visión cada vez más compleja y consistente del protagonista, en el sentido de que se va fortaleciendo una actitud del mismo que implica un abondamiento en las virtudes que lo caracterizan. El personaje se va consolidando paulatinamente en el espacio dramático hasta ocupar, después de los tímidos intentos iniciales, un lugar central en las situaciones que se recrean.

Frente a las obras que aquí se comentan, que pertenecen al género de las comedias de capa y espada, existe otro grupo de cinco comedias: *La amistad castigada*, *La crueldad por el honor*, *El tejedor de Segovia*, *Los pechos privilegiados* y *Ganar amigos*, que pertenecen al género de la comedia heroica, donde también se manifiesta de manera central la preocupación por los valores tradicionales de la nobleza, pero, a diferencia de las que aquí se propone estudiar, no parecen apuntar a la coyuntura histórica que hemos señalado, sino a un momento posterior, más esperanzado, que se desarrolla ya durante los años del reinado de Felipe IV, años marcados por la poderosa intervención del Conde Duque de Olivares en los asuntos del Estado. Junto a la línea humorística y crítica que quedaría marcada por las comedias que aquí se estudian, convive en el transcurso de los años la línea utópica.

En ambos casos, el dramaturgo reflexiona repetidamente acerca de la posibilidad de llevar a cabo la recreación de un protagonista en el que puedan encarnarse los valores tradicionales de la nobleza. Para el mejor entendimiento de este aspecto es conveniente insistir en lo referente a los términos de "héroe" y "protagonista" que a momentos se muestran como sinónimos y a momentos como palabras que nos remiten a distintos

significados. En principio, el "héroe", si nos basamos en lo que propone Northrop Frye, es un tipo de personaje que, aunque pueda formar parte de un mundo parecido al nuestro, posee virtudes y cualidades que lo ponen por encima de los individuos comunes que integran la realidad cotidiana.<sup>17</sup> Como aclara Frye, en esta clase de personajes se ha visto al protagonista por antonomasia,<sup>18</sup> al grado de que en algunas creaciones literarias en las que no aparece un personaje con tales características se ha dicho que carecen de un héroe, lo cual no quiere decir obviamente que no exista en ellas un protagonista.

Parece darse, en la primera de las comedias del grupo que hemos mencionado, *La industria y la suerte*, una imagen poco espectacular del aspecto heroico del noble protagonista, quien no aparece ni siquiera como el personaje dramáticamente fuerte. En la segunda de ellas, *Todo es ventura*, el personaje de temple heroico deja de ser incluso el personaje principal de la acción que se representa; estos roles, que en algún momento se identifican y confunden, si pensamos en términos de la comedia heroica, ya no se materializan ni manifiestan en el mismo personaje. Así pues, en estas dos comedias, le es arrebatado al héroe el papel protagónico, o al menos le es disputado, y esto hace que el héroe se encuentre participando en una situación que no sólo no le es favorable, sino que lo

---

<sup>17</sup> Northrop Frye propone una clasificación de las distintas ficciones a partir de la figura del héroe. Lo explica así: "Las ficciones, por lo tanto, pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo". En esta estupefante jerarquización en la que se abordan las relaciones del héroe con los demás hombres y el medio ambiente, el crítico ofrece en el tercer punto, acerca del héroe, esta explicación: "Si es superior en grado a los demás hombres, pero no al propio medio ambiente natural, el héroe es un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza. Este es el héroe del modo *mimético elevado*, de la mayor parte de la épica y la tragedia, y es, fundamentalmente, la clase de héroe que tenía en mente Aristóteles". (*Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977, pp. 53, 54.) Lo que aquí salta a la vista es que en algunas de las comedias de Ruiz de Alarcón el protagonista es un hombre heroico, aunque tal característica parece propia, según Frye, de la tragedia y no de la comedia.

<sup>18</sup> Cuando el crítico habla del héroe de lo que él llama el modo *mimético bajo*, comenta: "A este nivel, la dificultad de conservar la palabra 'héroe', que tiene un significado más restringido en los modos precedentes, afecta de vez en cuando a un autor. Así Tackcray se siente obligado a llamar *Vanity Fair* una novela sin héroe". (*Idem*).

aleja del mundo ideal y lo ubica crudamente en la realidad. El personaje ocupa un lugar marginal o al menos tiene que compartir y disputar su espacio dramático: es decir, que tiende a ser alejado del centro de la escena y relegado a un sitio secundario y a una cierta pasividad, pues ahora es otro personaje el que aparece en primer plano y lleva el mayor peso de la acción. Sin embargo, la figura de este noble personaje continúa estando presente, no se pretende excluirlo de la representación, pues va a cumplir con la función de marcar la distancia que media entre un mundo ideal y la circunstancia cotidiana que lo rodea.

La tercera comedia estudiada, *Los empeños de un engaño*, introduce un protagonista que intenta con una voluntad inquebrantable afirmar su nobleza. Si bien sus esfuerzos no son socialmente reconocidos, el héroe ocupa, sin embargo, el centro de la escena y puede preciarse en su fuero interno de ser un hombre realmente noble. La nobleza se recrea aquí fuertemente ligada a una acción que representa la lucha del individuo por sus convicciones y por su dignidad. Existe, no obstante, una cierta extravagancia del personaje que viene a deslucir, en parte, su actnación.

Pero la falta de resonancia social del héroe dentro de la comedia, queda atrás en *Los favores del mundo*; en ella, el héroe representa ya sin disputa el papel protagónico y ocupa de forma espectacular el centro de la escena. En él el temple heroico es caracterizado de forma más compleja. Además, su situación dramática privilegiada se refuerza en un principio con el reconocimiento y la admiración de los personajes que lo rodean.

Al igual que en *Los favores del mundo*, en *No hay mal que por bien no venga*, el héroe representa ya sin lugar a dudas el papel protagónico y ocupa el primer plano. En estas dos comedias, el aspecto heroico de Garci Ruiz de Alarcón, así como el de don Domingo de Don Blas y el de don Juan de Bermúdez, se ofrece ahora caracterizado de una forma más compleja. Se les da incluso a todos ellos para afirmar y acendrar más su nobleza un pasado

heroico en el que han llevado a cabo hazañas y hechos de armas gloriosos. Los tres son sometidos, no obstante, a un proceso de rebajamiento, pues se mueven en una realidad que está alejada de los valores y las virtudes que ellos encarnan. Todos ellos viven, en fin, en un mundo degradado. Garci Ruiz de Alarcón puede alejarse del mismo salvado por el amor.

Es finalmente con don Domingo y con don Juan, cuando podemos hablar propiamente del héroe restituido; quienes han vivido en un mundo degradado, debido a una serie de circunstancias favorables, tienen la oportunidad de poner sus excepcionales dotes al servicio de sus nobles ideales y de volver a ser lo que fueron.

Cabe destacar, finalmente, que el estudio que a continuación se lleva a cabo acerca del protagonista va acompañado necesariamente, en todo momento, de la revisión de la estructura de la trama, así como de la cuidadosa detección del tema que se desarrolla en cada una de las comedias. Es importante advertir la maestría de Ruiz de Alarcón en la construcción de las tramas de sus comedias, genialidad que desde muy pronto fue reconocida. Hay que cuidarse, sin embargo, de privilegiar demasiado tal aspecto a partir de la creencia de que en las comedias de capa y espada todo lo que ocurre es pura agitación y movimiento que simplemente intenta divertir al público. En este punto, hacemos nuestras las siguientes palabras de Eric Bentley, que critica la clase de teatro en el que la trama es lo central: "Siendo todo trama, nada le quedaba para apresarse en su red o para chocar contra ella. Estaba lleno de agitación, pero no se movía en una dirección particular. No nos transmite el 'sentimiento de algo que nace y se desarrolla y luego declina' [...] ...no hay Acción porque falta un esquema dinámico que la impulse, y no hay esquema dinámico porque la emoción creadora está ausente de todo el intento"<sup>19</sup>. Se puede decir que las tramas adquieren un rango de excelencia artística, cuando "en todo momento se relacionan

---

<sup>19</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, Paidós, Buenos Aires, 1964, pp. 32-33.

con el tema y la caracterización, y no es posible hablar de ellas sin tomar en cuenta las últimas<sup>20</sup>. En esto Eric Bentley coincide con Alexander Parker<sup>21</sup>, quien ha insistido, como sabemos, en la preeminencia del tema sobre la acción y los personajes en el teatro español del Siglo de Oro. Nos guía pues en el comentario la idea de que en la comedia que realiza Ruiz de Alarcón se aúnan tanto un aspecto innegable de virtuosismo en el manejo de los recursos dramáticos como una expresión de las grandes ideas que circulaban en el momento histórico que le tocó vivir al dramaturgo.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>21</sup> *Vid.* "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, T. I, Gredos, Madrid, 1976.

## II. LA CONFRONTACIÓN DEL HÉROE EN *LA INDUSTRIA Y LA SUERTE*.

Creo que es conveniente revisar una vez más *La industria y la suerte* que es una de las piezas dramáticas de Juan Ruiz de Alarcón a las que la crítica en términos generales le ha asignado una fecha temprana de composición dentro de la producción del dramaturgo. La comedia se ocupa en principio de la relación especialmente conflictiva que se produce con la colisión entre los valores tradicionales de la nobleza y las convenciones de una sociedad regida por un fuerte pragmatismo. Esta cuestión se expresa a través de la confrontación que se recrea entre don Juan y Ernesto. Parece evocarse con ello el trasfondo histórico que se dio durante el reinado de Felipe III, cuando entran en crisis los ideales heroicos que en el siglo anterior habían llevado al ascenso de la monarquía española y empiezan a ocupar el primer plano una serie de intereses de carácter material. Una visión estrecha de las cosas parece dejar de lado la grandeza de un pasado heroico.

En este capítulo, tengo la intención de analizar la estrategia que sigue Juan Ruiz de Alarcón para dar vida al protagonista de *La industria y la suerte*. Me detendré, por una parte, en las tensiones que se generan a partir de su relación conflictiva con el antagonista y, además, considero importante destacar la especial relación que se ofrece entre la trama principal y la secundaria.

Resulta interesante en *La industria y la suerte* la diversidad de modelos actanciales<sup>22</sup> que rigen las relaciones entre los distintos personajes. En algunos casos,

---

<sup>22</sup> En este punto, es conveniente recordar someramente qué es el modelo actancial, ya que frecuentemente haremos referencia al mismo en el curso de esta investigación. Anne Ubersfeld, tomado como base lo

dichas relaciones van a desarrollarse y a adquirir un mayor grado de especificación, frente a otras que aparecen sólo como virtualidades en las que se apuntan vínculos que se quedan en un nivel de mayor generalidad. Son cinco los personajes que desde la primera jornada aparecen como sujetos de una acción a través de la que proyectan acercarse a un objeto que en todos los casos es un objeto amoroso. Sólo en dos ocasiones, cuando la línea sujeto-objeto<sup>23</sup> está constituida con don Juan que desea a doña Blanca y viceversa, el amor es correspondido. Con respecto a Arnesto, Doña Sol y Nuño, el amor del sujeto se encuentra con el desdén del objeto amado. La diferencia entre estos tres últimos personajes consiste en que la dama es a un tiempo amada y desdeñada, mientras que ambos galanes sólo experimentan el rechazo.

---

propuesto por Greimas, comenta lo siguiente: "El modelo actancial [...] es ante todo extrapolación de una estructura sintáctica". Un actante se identifica, pues, con un elemento [...] que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible (pertenece, si así podemos expresarnos, a otra frase anterior [...]) o, según el vocabulario de la gramática tradicional, a un 'complemento de causa' " (49). La detección del sujeto es fundamental para el entendimiento de las relaciones que se establecen en el interior del modelo, en virtud de que el sujeto ocupa el papel central en el funcionamiento del mismo: "Diremos, entonces, que es sujeto de un texto literario aquello o aquél en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial" (56-57). Es necesario entender que con esta operación se delimitan los actantes y que éstos no pueden confundirse con el personaje; Anne Ubersfeld explica: "El personaje no se confunde con las otras unidades o sistemas en los que puede figurar, no se confunde con el *actante*, por mucho que su rol sea con frecuencia un rol actancial; el actante es elemento de una estructura sintáctica, el personaje es un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre" (90). Esta autora propone algo que considero importante para un estudio adecuado del personaje: "La determinación del modelo, mejor, de los modelos actanciales permite delimitar la *función sintáctica* del personaje". Y es que resulta primordial advertir "cómo un personaje se encuentra, simultánea o sucesivamente, en las diferentes casillas del modelo" (102). Dice también la estudiosa: "Esta determinación del puesto actancial del personaje tiene una importante finalidad: la de insistir sobre las funciones masivas del personaje en relación con los otros y con la acción" (102). *Semiótica teatral, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1998*.

<sup>23</sup> Aquí se hace referencia nuevamente a Anne Ubersfeld que, retomando lo propuesto por Greimas, define la forma específica en que entra en contacto sujeto y objeto, insistiendo en el hecho de que las funciones que desempeña un personaje se caracterizan por la manera en que se relaciona con otros; dice la estudiosa: "La determinación del sujeto sólo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto. Hablando con propiedad, no existe un sujeto autónomo en el texto sino más bien un *eje sujeto-objeto*". La autora también comenta: "El análisis actancial nos hace escapar al peligro de psicologizar a los actantes y a sus relaciones (de hipostasiar a los "personajes" en "personas"). De ahí su interés. Pero, sobre todo, nos obliga a ver en el sistema de los actantes un *conjunto* cuyos elementos son interdependientes (no es posible aislarlos)". *Ibid.*, p. 56.

La trama de la comedia establece una dinámica con la que intenta ponerse de relieve los modos de comportamiento con los que cada una de las partes en conflicto procuran alcanzar sus objetivos. Mientras que lo que don Juan busca es la afirmación de sí mismo y la defensa de sus convicciones, Arnesto sigue una línea de conducta que lo lleva de una actitud engañosamente persuasiva a un comportamiento impositivo.

En esta comedia los valores de la nobleza son fuertemente cuestionados y descalificados cuando se confrontan con una visión pragmática del mundo que se yergue con fuerza frente a ellos. Esto deriva en la creación de una clase de protagonista cuya actitud es más de ofrecer resistencia que de tomar la iniciativa. Frente a él, envuelto en un activismo irreflexivo, se introduce la figura de Arnesto, el comerciante.

Resulta interesante analizar la estructura de la trama de la comedia para ver el papel que los personajes juegan dentro de la misma; hay que destacar además la dinámica que hace posible que se generen una serie de expectativas dramáticas que son las que establecen cierta incertidumbre en cada una de las situaciones planteadas. Esto implica captar a los personajes dentro de un proceso, pues la trayectoria que siguen de principio a fin los define sustancialmente.

La trama de la comedia se organiza, como lo ha señalado la crítica, con el propósito de poner énfasis desde el primer momento en el triángulo amoroso en el que don Juan y Arnesto compiten por el amor de doña Blanca. No se deja de prestar atención, por otra parte, al otro triángulo amoroso, que también se va a desarrollar en la comedia, en el que doña Blanca y doña Sol contienden para conseguir el amor de don Juan, si bien es cierto que esta confrontación no tiene en general el mismo peso dramático que la primera.<sup>24</sup> Hay

---

<sup>24</sup> Lo que aquí menciono corresponde a la trama y a la subtrama de la comedia. Difiero en esto de la propuesta analítica de Ellen Claydon (*Vid. Op. cit.*, pp. 127-140), que considera que la trama secundaria está

que anotar, también, que tanto don Juan como doña Blanca participan en ambos triángulos, mientras que Arnesto y doña Sol nada más aparecen en uno de ellos. Finalmente, en la conclusión de la comedia, cobra importancia la equivalencia dinámica que se constituye teniendo como términos de la misma a Arnesto y doña Sol. Resulta sugerente el juego de relaciones que enriquecen una trama que es en apariencia tan sencilla y sin complicaciones.

Creo que es conveniente iniciar el comentario con el análisis de la evolución que tienen tanto don Juan como Arnesto. La misma se da esencialmente en el interior del contraste dramático que se establece entre ellos a partir de la disputa amorosa que sostienen en torno a doña Blanca. Al mismo tiempo, se contrastan los caracteres opuestos de los dos enamorados y junto con ello las distintas posiciones que ocupan en la sociedad en la que se desenvuelven.

Desde la primera jornada, se insiste en las diferencias existentes entre don Juan de Luna, hombre de noble linaje, auténtico en su forma de ser, de fuertes convicciones, pero pobre, y Arnesto, que es un comerciante rico, poderoso e intrigante, que carece de nobleza no sólo en cuanto al linaje, sino también en cuanto a sus actitudes personales. Significativamente, el lugar donde ocurre la acción es en la Sevilla contemporánea de Alarcón<sup>25</sup>.

---

constituida por el triángulo amoroso en el que don Juan rivaliza con don Nuño por el amor de doña Sol; en este caso, resulta difícil hablar de competencia amorosa, en virtud de que una de las partes en conflicto, don Juan, no está interesado en obtener el objeto que supuestamente está en disputa. La confrontación, en cambio, entre doña Blanca y doña Sol recrea con gran fuerza dramática los elementos que forman un triángulo amoroso y constituye la subtrama de *La industria y la suerte*. Mi planteamiento coincide con lo que comentan Juan Oleza y Teresa Ferrer, quienes señalan que en nuestra comedia "van a luchar, en esquema archiconocido, dos galanes por una dama, y dos damas por un galán". ("Introducción", en Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, Planeta, Barcelona, 1986, p.XXXIX).

<sup>25</sup> Refiriéndose a esta ciudad, Willard F. King explica la visión que el dramaturgo transmite de la misma en *La industria y la suerte*: "La Sevilla cuya imagen dibuja él con inolvidable precisión es la ciudad comercial donde el poder y el prestigio no van con el saber ni con la nobleza de sangre, sino con la riqueza creada por el tráfico mercantil...". *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, El Colegio de México, México, 1989, p. 139.

Detrás de este planteamiento, se advierte inmediatamente en la concepción de las situaciones dramáticas el funcionamiento de dos sistemas de valoración distintos a través de los cuales se produce el significado ambivalente de las mismas. Por una parte, un código caballeresco introduce la fuerte presencia de los valores de la nobleza frente a la realidad circundante, aunque los mismos sean vistos con recelo por ciertos personajes. Por la otra, un código burgués ubica a los individuos en una sociedad en la que predomina una visión pragmática de la existencia.

Se dirimen en la comedia tanto cuestiones de carácter individual como sociales. El noble para brillar necesita riqueza; el mercader para ser socialmente atractivo requiere cierta nobleza. Junto a la realización social, se piensa también en la personal; uno y otro son impulsados por el amor. Ambos se perciben y experimentan, sin embargo, incompletos tanto ante sí mismos como ante los demás. Nobleza y riqueza no se integran o encarnan nunca en el mismo individuo, se conciben como valores incompatibles que se dan inevitablemente separados. Ello condena a los personajes a la conciencia de lo que carecen por el solo hecho de ser lo que son.

#### 1. El triunfo de las apariencias.

Es conveniente tratar de enfocar específicamente las peculiaridades que caracterizan tanto a Arnesto como a don Juan, a partir de las cuales se va produciendo su evolución en el transcurso de la comedia. Arnesto encarna, en principio, las íntimas contradicciones que la burguesía tuvo en España; por una parte, la fuerza de su posición social proviene del dinero, pero, por la otra, quiere sumar a su poder, a través de una simulada forma de ser, el

inmenso prestigio que otorgan los modelos de comportamiento de la nobleza. Como explica Marcelin Deforneaux: "El hidalguismo habría podido no ser sino la característica de un grupo social limitado [pero] el concepto del honor que implica tiende a convertirse en una enfermedad de todo el cuerpo social"<sup>26</sup>. Y continúa el historiador: "También el mercader enriquecido se esfuerza por escapar a su condición para ingresar en la clase noble, o por lo menos semejarse a ésta por el género de vida"<sup>27</sup>. Detrás de este hecho, no cabe duda, pueden hallarse motivos profundos de realización personal, pero ocurre también que a través de esto se expresa simplemente el afán social de formarse una apariencia brillante con la que se pueda impresionar a los demás. Este último es el caso del joven comerciante.

Desde el inicio de la comedia, se insiste en el deseo de Arnesto de deslumbrar a quienes lo rodean sin reparar en los medios que tenga que utilizar para conseguirlo. Su proyecto estriba en construirse a sí mismo una identidad social atractiva para poder llamar la atención de la mujer a la que ama. Pretende de esta manera que lo favorezca en sus intenciones amorosas.

La escena inicial de la comedia, que se centra en el encuentro de doña Blanca con sus enamorados, es muy rápida y breve. Después de este fugaz encuentro, Arnesto se acerca a don Juan y le indica, fingiendo cierta reserva, que quiere hablar con él a solas. Su actitud genera tanto en los personajes como en los lectores o espectadores la expectativa de que van a darse sucesos violentos en los que él va a participar. Siempre que se efectúa un desafío entre dos caballeros, ambos buscan que se lleve a cabo en secreto para evitar

---

<sup>26</sup> Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Hachette, Buenos Aires, 1966, p. 50.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 51.

cualquier clase de intromisión en la decisión que han tomado<sup>28</sup>. Como se verá, en el transcurso de las dos primeras jornadas, Arnesto se muestra, en virtud de su cobardía, bastante obsesionado en construir ante su dama una serie de apariencias que le permitan exhibirse como un hombre valiente<sup>29</sup>. Por otra parte, ésta es la primera ocasión en la que se pone de manifiesto la doblez constitutiva de la forma de ser del personaje, así como su carácter de urdidor de enredos<sup>30</sup>.

Como es sabido, lo que él hace cuando se encuentra frente a frente con don Juan, es solamente intercambiar algunas palabras con él y rehuir la posible confrontación, mientras que por su parte el joven noble se muestra ante él totalmente dispuesto a batirse en duelo. Se oponen claramente la imagen que el joven quiere proyectar de sí mismo a los demás y la que refleja su verdadera forma de ser. Para que no quede lugar a dudas acerca de la actitud simuladora y pusilánime del joven comerciante, cuando éste ve acercarse a don Beltrán, el padre de doña Blanca, empuña la espada y finge entonces bravura y disposición para

---

<sup>28</sup> En esta clase de duelos, según se desprende de las comedias de esta época, sólo deben estar presentes los dos caballeros que se enfrentan. Esto se hace con la intención de que ninguno tenga ventaja ante el otro y también con la idea de que sea la muerte de uno de los contrincantes o el reconocimiento de la superioridad del otro lo que termine la contienda. No hay que olvidar que en la comedia áurea estos desafíos permiten demostrar a quienes participan en ellos que se rigen por un código caballeresco; estos hechos funcionan, por tanto, como patrón de medidas que sirve para conocer la nobleza de los personajes. Expresan, sin embargo, la manifestación de un comportamiento arcaico, pues en el mundo en el que se mueven la justicia ha perdido el carácter señorial y el estado es el encargado de mantenerla.

<sup>29</sup> Recordemos que el ejercicio de las armas está en el origen del estamento de la nobleza. Esto lleva, en opinión de Díez Borque, a "que las expresiones de bravuconería, los retos y las amenazas invadan la comedia, mostrando el noble - también en la paz - el temple militar...". *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 290.

<sup>30</sup> Este primer enredo urdido por Arnesto tiene la función de hacer creer a los demás que él es un hombre valiente que actúa con nobleza. Su *maraña* no alcanza aquí todavía la complejidad de la que va a idear al final de la jornada I. Como se sabe, el término "maraña" es uno de los que se usaba en la época para hacer referencia a la estrategia dramática del enredo. Al respecto, Miguel Zugasti comenta que "la mayoría de los preceptistas clásicos destacaron la importancia del enredo para el sostenimiento de la trama sirviéndose de voces como *maraña*, *traza*, *contexto*, *nudo*, *invención*, *ingenio* y otras afines". ("De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, Almagro, p. 114). Los enredos no sólo complican la trama y crean expectativas ilusorias, también caracterizan a los que los idean.

enfrentarse con su contrincante<sup>31</sup>. Irónicamente, su fingimiento sale sobrando, ya que no es esto que a él tanto le preocupa lo que lo justifica ante los ojos del padre de la dama, que se da cuenta de todo perfectamente y sabe muy bien quién es quién. Lo que hace valer al joven comerciante ante el viejo es su riqueza y el poder social que le otorga la misma. En la comedia, no cabe duda, se recrea un mundo metalizado y pragmático que se expresa por boca de don Beltrán.

Aquí la estrategia dramática hace que el punto de vista predominante en la evaluación de los personajes, así como de las acciones que los distinguen, sea el de don Beltrán<sup>32</sup>; ante la rivalidad que se representa, él considera que tiene mayor importancia la riqueza que la nobleza, ésta sólo podría brillar si fuera acompañada del dinero. Incluso aunque don Beltrán advierte el fingimiento de Arnesto cuando éste aparenta tener un temple valeroso, eso no le importa en absoluto, lo que para él vale es el poder económico del joven. Nota, por otra parte, la nobleza indiscutible de don Juan, pero la misma no tiene ningún valor para él, pues no va acompañada del dinero.

La forma en que se presentan las cosas introduce en la comedia la idea de que el joven noble queda prácticamente hecho de lado frente a Arnesto, que aparece como el favorito ante el padre de la dama para casarse con su hija. El mismo don Juan, desconcertado con lo que ocurre, empieza a sentirse en desventaja ante el poder del comerciante y a pensar en la imposibilidad de conseguir lo que anhela. En esta situación

<sup>31</sup> A este respecto Willard F. King apunta: "Arnesto es condenado aquí, pero no por haberse negado a sacar la espada, sino por haberla sacado cuando otros se acercaban, para hacerles creer que ha estado peleando como un león". *Op. cit.*, p. 144.

<sup>32</sup> El padre de la dama es en este caso el personaje focalizador. "La focalización - explica Mieke Bal - es la relación entre la 'visión', el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: A dice que B contempla lo que hace C". En nuestro caso, habría que decir que A recrea que B contempla lo que hace C. Acerca del focalizador, dice: "constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él [...] Un focalizador personaje conlleva *parcialidad y limitación*. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 110.

inicial se introduce la expectativa de que de alguna manera las cosas ya están decididas en esta competencia amorosa entre los dos jóvenes. Se da cauce, a partir de la desilusión de don Juan, a la expresión de un sentimiento de desengaño.

Este es, vamos a decirlo así, el primer resultado que arroja la confrontación entre los dos galanes, y la valoración que se hace de ellos tiene un carácter eminentemente social, quedan fuera los rasgos personales.

Hasta aquí, amor e interés, riqueza y pobreza, nobleza y aburguesamiento de la vida, apariencia y realidad funcionan como los temas centrales que se expresan a través de la materia dramática. Queda claro que el dramaturgo ubica a los personajes sin mayor preámbulo en un ambiente social que queda muy claramente definido en el que los embates de la pobreza tienen consecuencias irremediablemente en las realidades de carácter espiritual como el amor.

Después de esto, la atención se centra en don Juan. Se hace referencia a su pasado. Como quedó apuntado, él participa en dos acciones; la que acabamos de mencionar, en la que pretende a doña Blanca, y otra en la que se aleja de doña Sol. Si primero aparece como hombre enamorado, ahora desdefía a la mujer que lo ama. Se advierte que fueron las fuerzas sociales y el poder del dinero las determinantes para que no se pudiera realizar la relación amorosa que existió entre ellos. El entorno social queda representado en este caso por los parientes de los enamorados que se manifiestan en contra de la unión de los jóvenes. Tanto aquí como en el caso de don Beltrán prevalece el punto de vista del interés económico por encima de cualquier otra consideración. En ambos casos, el joven hidalgo se enfrenta con el mismo obstáculo externo que se opone al cumplimiento de sus objetivos amorosos. Se relaciona la figura de don Juan con la nobleza, pero se insiste en la inoperancia de la misma en un mundo pragmático.

El personaje queda, sobre todo, ubicado en el doble ámbito dramático dentro del cual se va a producir su caracterización. Se dirige, por una parte, hacia doña Blanca, mientras que, por la otra, trata de dejar atrás a doña Sol, que representa la situación previa que como se verá aún no ha quedado resuelta.

El punto de vista de que el dinero lo puede todo y de que no importa la nobleza si no va acompañada de la riqueza va a variar cuando aparezca doña Blanca en escena. Si bien es indiscutible, según se ha visto, que el dinero es un factor de poder en el ámbito de la realidad social, frente a él se levanta la fuerza del amor, que valora la nobleza por encima del dinero. Esta segunda perspectiva de los acontecimientos se expone a través de la situación dramática en la que se muestra que doña Blanca corresponde al amor de don Juan.<sup>33</sup> Ahora ella funciona como el personaje focalizador y lo que pasa se contempla desde un ángulo opuesto al anterior<sup>34</sup>.

La forma de proceder de la dama en este trance amoroso es la que usualmente debía asumir una mujer honesta; aunque estuviera enamorada, tenía que ocultarlo para no poner su honra y fama en riesgo. Ella comenta para sí misma:

D.BLANCA: Él tiene alguna embajada,  
según sospecho, que darne,  
y es ley de mi honor mostrarme  
tan esquivá y recatada,

<sup>33</sup> La correspondencia se manifiesta a través de un pequeño esredo creado por la dama. Ella piensa responderle a don Juan el mensaje que acaba de recibir de él, pero no quiere que ni siquiera el mismo Agüero se entere de lo que ella está haciendo. Es una simulación honesta con la que ella trata de proteger su honra. La fina ironía dramática que aquí se introduce es explicada por Rosa Navarro Durán así: "Doña Blanca encontrará el papel en el libro y pensará una traza; con ella hará ver que es honesta y recatada y no lo será al mismo tiempo". ("Trazas de Juan Ruiz de Alarcón", en Felipe B. Pedraza (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, Almagro, p. 65).

<sup>34</sup> Ahora es la dama el personaje focalizador. Ella es recreada en el momento en que está planeando cómo encontrarse con don Juan. En su ánimo, sólo está presente éste, lo que implica que ella lleva a cabo una valoración de los jóvenes opuesta a la perspectiva que ha ofrecido don Beltrán.

aunque la curiosidad  
 con fuerza me solicita.(vv. 557-562)<sup>35</sup>

El sutil ingenio de doña Blanca hace que se guarden tan perfectamente las apariencias de que ella no piensa responder al papel de don Juan, que no sólo el criado ignora que ella sí responde el mensaje, sino que el mismo enamorado no se va a enterar de que su amada le concede una cita nocturna en el balcón. Como se verá más adelante, el mensaje de respuesta enviado por la dama a su amado no cumple en los hechos con el objetivo para el cual fue escrito, no crea un puente de comunicación entre la pareja de enamorados.

En este caso se pone de manifiesto que la ventaja social y económica del comerciante no le sirve de nada en el ánimo de la dama que ni siquiera piensa en él. Aquí el joven hidalgo lleva la delantera y quedan atrás toda clase de determinaciones sociales y externas. Esto, cabe insistir, representa un segundo punto de vista de los acontecimientos en los que participan los personajes.

Quedan frente a frente protagonista y antagonista, apoyado el primero por la fuerza del amor y el segundo por el poder del dinero, así como por las convenciones sociales. Parece establecerse en este momento una cierta igualdad de fuerzas entre ellos.

Pero tal igualdad de fuerzas entre los rivales se va a romper inmediatamente a partir de los hechos que se producen en la situación dramática con la que cierra la jornada I. Se da aquí la escena del balcón en la que doña Blanca cree que está hablando con don Juan cuando lo hace en realidad con Arnesto, que se hace pasar por quien no es. Se desatan,

---

<sup>35</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La industria y la suerte*, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas, T. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 165-254. Todas las citas de la obra se basan en esta edición.

como es sabido, una serie de equívocos que se apoyan en la ignorancia de los enamorados acerca de lo que ocurre y en la malicia de Arnesto que acomoda las cosas a su conveniencia. Después del primer enredo, en el que Arnesto hizo creer a algunos personajes que estaba dispuesto a batirse en duelo con don Juan, para hacerse pasar como un hombre valiente, viene ahora este segundo enredo, de mayor envergadura, con el que logra adueñarse de la situación. Junto a esto, en esta situación final de la jornada, se van a advertir las consecuencias de la ineficacia con la que los amantes han intentado establecer contacto entre ellos.<sup>36</sup> La honesta simulación de doña Blanca ante Agüero impide ahora, sin ella quererlo, que don Juan se entere de que desea verlo. La ironía resalta la tradicional honestidad de la dama y la distancia que la misma introduce en la realización de sus planes. Se enfatiza el desconocimiento de la joven de que se enfrenta a una situación imprevista cuando sale al balcón. Esta ignorancia funciona como una ventaja para Arnesto.

El joven comerciante, en la penumbra de la noche, provoca al joven noble y, cuando éste se le enfrenta, huye cobardemente. Como ha usurpado la personalidad de su contrincante, doña Blanca supone que quien rehuyó la confrontación fue don Juan. Mientras el lector o espectador observa la cobardía de uno y la valentía del otro, doña Blanca, engañada, se queda con la idea de que don Juan es un hombre diametralmente opuesto de lo que en verdad es. El amor de doña Blanca entra en grave crisis. Ella reflexiona: "¡Ah, quién te viera, don Juan, / antes muerto que cobárde!" (vv. 963-64). Palabras con las que significativamente concluye la jornada I.

En todo lo ocurrido, se exhibe la engañosa industria del joven comerciante, lo cual lleva a que se le reconozca una cierta agudeza. El enredo sirve, entre otras cosas, para

---

<sup>36</sup> El enredo concebido por la dama para ponerse en contacto con don Juan fracasa. Acerca de esto, Rosa Navarro Durán comenta: "Pero su traza no surtirá efecto. Porque el galán no mostrará tanto ingenio como ella". (Art. cit.p. 65).

caracterizar al personaje. Ante la ignorancia de los otros, él sí sabe lo que pasa y usa esta comprensión de los acontecimientos a su conveniencia. Al concluir la jornada, en virtud de la forma en la que ha conseguido confundir las cosas, las apariencias se imponen sobre la realidad de los acontecimientos. Vemos quebrarse con ello el anterior equilibrio de fuerzas existente entre los galanes a favor nuevamente de Arnesto.

Es interesante advertir que el planteamiento no se reduce a la incertidumbre que puede generar en el ánimo del espectador la ruptura del equilibrio de fuerzas entre dos rivales. Si el planteamiento consiste en señalar el triunfo temprano de uno de ellos sobre el otro, ello implica, sobre todo, el avance meteórico de la industria y el engaño en el manejo de una situación, con las correspondientes implicaciones negativas que esto suscita. Una de ellas consiste en el engañoso reflejo de la realidad.

## 2. Desengaño y conocimiento.

El arranque de la jornada II se desenvuelve a través de dos momentos bien diferenciados y al mismo tiempo relacionados entre sí en cuanto a que abordan la misma cuestión. El primero se dedica a Arnesto, que tiene todo el empeño de prolongar su traza. El segundo se detiene en don Juan, que continúa buscando el encuentro amoroso con doña Blanca.

En la conversación que se da entre el joven comerciante y Sancho, su criado, se vuelve con fuerza a la idea de la conveniencia de que Arnesto se fabrique una imagen atractiva para poder interesar a su dama. Sancho afirma que no es suficiente que doña Blanca crea que don Juan huyó de manera vil, es necesario además que piense que quien lo echó de la calle fue Arnesto. A éste, huelga decirlo, le parece bien la propuesta de su

criado, pues con ello él sale ganando en virtud de que así puede mejorar su imagen ante la dama.

Cuando doña Blanca sale de su casa para ir a visitar a doña Sol, Arnesto la aborda. Se muestra enamorado de ella y trata de hacerle creer que él fue quien hizo huir a don Juan, lo que es escuchado con cierta incredulidad por la dama, que reflexiona: "¿qué Arnesto fue / más valiente que don Juan? / ¡Cuán diferentes están / los afectos de mi fe!" (vv.1059-62).

En la primera jornada se ha comprobado que Arnesto logra alcanzar sus propósitos, pues consigue hacer que la imagen de don Juan, su competidor, se devalúe ante los ojos de doña Blanca. El hidalgo ignora esto en los primeros momentos. Pero en el comienzo mismo de la jornada II, se insiste en la cuestión de que el joven comerciante no queda contento con haber hecho pasar a su oponente como un cobarde ante los ojos de su dama, quiere también hacerle creer a ella que fue él quien puso en fuga al noble joven. Inventa esto, evidentemente, para que doña Blanca crea que él tiene los atributos de carácter de los que en realidad carece. Continúa manifestándose en el personaje la obsesión de hacerse pasar como un hombre valeroso que es capaz de enfrentarse a cualquiera; se apunta también con ello la íntima insatisfacción del joven con lo que realmente es. Ese es el motivo de que lo que él considera importante es que su imagen se engrandezca, mientras, al mismo tiempo, continúa poniendo todo su empeño en degradar la de su competidor.

El segundo momento que hemos mencionado se ubica en el espacio de la calle, frente a la casa de doña Sol. Don Juan se muestra temeroso de que la visita de doña Blanca a su amiga dé al traste con las pretensiones amorosas de él, pero las cosas no van todavía en esa dirección. Él supone sin fundamento, por otra parte, que doña Blanca se enteró en la noche de su valor, cuando empuñó la espada en contra del comerciante, y eso lo anima a ir

a su encuentro. Ignora que la idea que ella tiene de él es exactamente la contraria, merced al equívoco que fue creado por Arnesto.

Cuando llega doña Blanca, don Juan la saluda y le manifiesta su deseo de servirla. Se exhibe en este momento la incomunicación existente entre los enamorados, que se da como resultado directo del lío creado por Arnesto. Ella, antes de partir, dice unas palabras que descubren la imagen devaluada que tiene del joven noble: "Don Juan, nadie / alcanzó jamás huyendo" (vv. 1296-1297). Tales palabras resultan un verdadero enigma para él y su criado que ignoran la intriga de Arnesto.

Recordemos que ella en el curso de la conversación con don Juan hace una serie de referencias a la luna y al sol, que pueden interpretarse de varias formas. En un diálogo lleno de comicidad, el joven noble y su criado se ponen a tratar de descifrar lo dicho por la dama sin poder llegar a ninguna conclusión, sin poder entender propiamente el contenido del mensaje. El hecho es que ella se muestra molesta de que él haya salido corriendo del balcón y le reprocha su bajo comportamiento. Con esto continúa dándose, huelga decirlo, la negación de la nobleza del personaje desde la perspectiva de la dama.

Las palabras enigmáticas<sup>37</sup> de la dama despiertan el desconcierto y la curiosidad del joven a quien se le achaca injustamente una conducta que no le corresponde. Si antes de este incidente él estaba deseoso de encontrarse con ella, ahora con lo que ha pasado se intensifica su interés. Su estado de ánimo se expresa en estas palabras que le dice a su criado:

D. JUAN:      Tiénneme loco, Jimeno,

---

<sup>37</sup> Recordemos que la función del enigma consiste en hacer que el ingenio descubra el sentido de lo que se manifiesta oscuramente. Lo que aquí lleva al entendimiento de lo dicho por la dama es el empuje del joven por saber qué es lo que pasa, no su agudeza. Esto define irónicamente la forma de ser del personaje.

estos enigmas de Blanca,  
y en esta ocasión pretendo  
entendellas, y suceda  
lo que sucediere. (vv. 1376-80)

De cualquier forma, si las palabras de doña Blanca no le dicen nada al galán, sí le hacen ver que hay algo que tiene que indagar, lo que significa aunque sea un pequeño avance para acercarse a la solución del conflicto. Se muestra, pues, la resolución del personaje para resolver la situación confusa que plantean las enigmáticas palabras de la dama.

Si atendemos a lo que pasa desde el punto de vista de la trayectoria que siguen los personajes, el inicio de la jornada II atiende a lo planteado en la jornada anterior, de manera que Arnesto refuerza la simulación de que él es un hombre noble; mientras tanto, doña Blanca convencida y molesta continúa achacándole a don Juan que se haya ido corriendo del balcón; por ello, cuando lo ve en la calle, le reprocha de forma por demás enigmática para el joven noble su cobardía y con ello asistimos todavía a la negación de la nobleza del personaje. Se recrea con ello el afán de Arnesto de conquistar a la dama sin reparar en echar mano de los medios de la intriga y el engaño para hacerlo.

El hilo conductor de estas escenas que acabamos de analizar pone en disputa de distintas formas el tema de la nobleza de don Juan, aspecto que, como sabemos, constituye el rasgo fundamental de su identidad en cuanto personaje. En ambos casos, se le escamotea al protagonista tal cualidad; en el de Arnesto, a través de la calumnia y, en el de doña Blanca, simplemente por ignorancia.

Las dos siguientes situaciones dramáticas que se producen tratan desde dos puntos de vista distintos la cuestión de la falta de nobleza de Arnesto. La primera de ellas se

verifica ya dentro de la casa de doña Sol, donde se da la entrevista de los enamorados, don Juan y doña Blanca, en la que surgen aclaraciones que van en contra del fingimiento de Arnesto. Viene después la caída del joven comerciante del caballo. Si bien en estos dos momentos se manifiesta la falta de nobleza del personaje y son por tanto negativos, no en ambos casos se ve lo que ocurre con la misma óptica.

Estas dos situaciones figuran de alguna manera como contraparte de las dos anteriores en las que se ponía en tela de juicio la verdadera nobleza de don Juan. Ahora lo que se descubre es la ausencia de nobleza del antagonista.

En las dos primeras situaciones, don Juan, por falta de reconocimiento, continúa en declive, mientras que Arnesto parece todavía ir hacia arriba. Luego, en las dos situaciones siguientes, las cosas se invierten; Arnesto empieza a declinar y don Juan parece tomar una línea ascendente. Este resurgimiento implica simplemente que se le reconozcan al joven sus méritos, que no se le nieguen sus cualidades. En este sentido, la afirmación de sí mismo del personaje no puede entenderse como una posición conformista, sino como una lucha contra la circunstancia en la que se mueve en defensa de la preservación de su verdadera identidad.

En cuanto a lo primero, recordemos que doña Blanca asiste a casa de su contrincante guiada por el objetivo primordial, que le sirve de escudo, de ayudar a Nuño, su hermano, para que pueda conquistar a doña Sol. Le hace ver a su hermano que el apoyo a él es el motivo principal de su presencia en la casa, y oculta lo que más le interesa conseguir, que es alejar a doña Sol de don Juan. Es interesante la forma oblicua en que se concibe el encuentro entre los enamorados.

Como se sabe, las palabras enigmáticas de doña Blanca han despertado en don Juan una gran curiosidad. Se acerca a ella, por lo tanto, con el deseo de dilucidar qué es lo que

está pasando. Quiere indagar qué es lo que se oculta detrás de lo que ha escuchado. El joven noble logra aclarar las cosas con su amada. Ella se da cuenta de que él no leyó el recado que le mandó. Se entera también de que el que huyó frente al balcón fue Arnesto y que quien lo atacó fue don Juan. La dama decide, sin embargo, no declararse todavía con el joven hasta saber si está enamorado de doña Sol o no. Él le niega que lo esté. Mientras todo esto ocurre, doña Sol se queja de que don Juan ni siquiera ha volteado a verla; Nuño, por su parte, se queja del desdén de ella.

Esta escena ha consistido fundamentalmente en que a partir de que don Juan realiza el esclarecimiento de los hechos y le informa a doña Blanca lo que realmente sucedió la noche anterior, se desvanecen las ideas equivocadas que ella tenía de él. De esta forma se da en ella de nuevo el reconocimiento de la nobleza indiscutible del galán y además el conocimiento que la ubica dentro de la realidad<sup>38</sup>. Los enamorados comparten ahora el mismo punto de vista y ante ellos se derrumban las apariencias. La invención que había urdido Arnesto se viene abajo; las ventajas que pensaba obtener ya no podrán darse. Antes bien, como ya se sabe, la dama va a mofarse de él y a ponerlo en evidencia como alguien ridículo.

Es fundamental dentro del curso de la trama que a partir de este momento doña Blanca deje de poner en tela de juicio la nobleza de don Juan. Él ha tenido, por otra parte, un comportamiento activo que lo ha llevado a deshacer el equívoco que había propiciado Arnesto. Con esto ha conseguido hacer de lado uno de los obstáculos que impedían la realización de su amor con doña Blanca. Con su actitud logra establecer el diálogo con la

---

<sup>38</sup> Vista la dama como personaje focalizador de los acontecimientos, puede anotarse que deja atrás su visión deficiente de don Juan y obtiene con el conocimiento de lo ocurrido la imagen objetiva del mismo. En esto resulta fundamental la intervención del joven noble.

dama y la comunicación que se da entre ellos los lleva al conocimiento de la situación en la que están participando.

A estas alturas de la comedia queda, no obstante, un escrúpulo en el ánimo de doña Blanca y es el de la presencia de su contrincante doña Sol. A pesar de las explicaciones de don Juan de que él no ama a la joven, doña Blanca no termina de confiar en que no haya ningún problema con ella.

Dentro de esta línea descendente, viene después de manera significativa la escena en la que un grupo de gente trae cargando a Arnesto que se acaba de caer de un caballo. Esta caída simboliza de nuevo la falta de nobleza del joven<sup>39</sup>, si bien es cierto, por otra parte, que en el mundo en el que vive eso no importa. Esta ambivalencia desconcierta al joven noble.

Don Juan participa en este breve incidente, pero aparece sobre todo como un observador del mismo. Llega un coche a recoger al joven comerciante y todos se van con él. Esta escena llega al lector o espectador a través de la percepción de don Juan y con ello se manifiesta el sentimiento de éste ante lo que ocurre, cuando reflexiona que si él se hubiera caído nadie le habría hecho caso.

No ve en la ayuda que recibe Arnesto un signo de generosidad, sino una manifestación de la hipocresía social que se rinde ante el poder del dinero. De aquí el tono de lamentación y desengaño del joven ante la escena que sucede frente a él. Si él ha

---

<sup>39</sup> El tópico de la caída y en especial el de la caída del caballo remite a diversas connotaciones según aparezca en una comedia predominantemente cómica o trágica. Aquí parece apuntar en especial a la falta de dominio del joven comerciante sobre el bruto, lo que pone en evidencia que carece de las cualidades que requiere un caballero, pero también puede verse como una señal de su futuro descenso moral. Valbuena Briones hablando del simbolismo de la caída del caballo explica: "El caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo [...] La caída o la estampida significan la pérdida del gobierno de la pasión. El emblema en conjunto indica un mal agüero, puesto que los instintos van a arrastrar a la destrucción en el caso de la tragedia o a la confusión en el de la comedia" (El emblema simbólico de la caída del caballo, en *Calderón y la comedia nueva*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977).

reconquistado un lugar en la consideración de su amada y con ello ha hecho brillar nuevamente ante ella su valor personal y su pundonor, ahora recuerda inevitablemente que el obstáculo social continúa funcionando con toda su fuerza<sup>40</sup>.

En este segundo momento dramático que se centra en la evaluación moral del carácter del comerciante, se retoma de nuevo a la expresión del poder de la riqueza y la indefensión del pobre aunque sea noble. Si en el primer núcleo, cuando dialogan los enamorados, la falta de nobleza de Arnesto lo pone por debajo de don Juan, desde la perspectiva de la dama, ahora, a la luz de las circunstancias sociales que rodean, su falta de nobleza no importa en absoluto, lo que importa es su riqueza y que cuando tiene un problema cuenta con el apoyo de todos.

En general, las dos situaciones recreadas inciden en mostrar que la falta de nobleza de Arnesto sea vista mediante dos ópticas distintas. Por una parte, está la forma en que doña Blanca valora las actitudes de quienes contienden por el amor de ella; por la otra, se representa el ángulo a través del cual la sociedad considera al joven comerciante. Si en el primer caso la ausencia del mencionado atributo plantea una inferioridad personal, en el segundo no importa que no se posea. Primero, como habíamos comentado al principio, funciona como patrón de medidas un código caballeresco y en él el valor y la veracidad ocupan un alto lugar. En el segundo momento, el rasero utilizado es un código burgués en el que el lugar más alto lo ocupan la riqueza y la conveniencia.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Aquí es importante notar que don Juan se presenta momentáneamente como focalizador. Junto al focalizador externo que contempla los acontecimientos a distancia, sin involucrarse sentimentalmente, se ofrece el focalizador interno que valora emocionalmente lo ocurrido y da una visión particular de lo que ocurre.

<sup>41</sup> No cabe duda de que en todo esto se traslada la experiencia sevillana de Alarcón, quien vivió en carne propia cómo el poder del dinero permeaba los distintos órdenes de la vida. A este respecto, Antonio Castro Leal comenta: "La inferioridad del hidalgo pobre ante el poder del comerciante enriquecido fue de seguro una impresión recogida, más que en la universitaria Salamanca, donde la cultura y el espíritu no rendían homenaje al dinero, en la opulenta Sevilla, emporio famoso por el que, a principios del siglo XVII, entraban a España,

Creo que el análisis permite ver que el núcleo que tiene como centro el incidente de la caída del caballo se incluye con una intensa eficacia dramática, porque aparece, dentro de la línea de desarrollo que sigue don Juan en el transcurso de la comedia, como una especie de anticlímax que atempera la fuerza emotiva del núcleo precedente y lo hunde crudamente en el interior de la mecánica social del mundo en que vive. En éste, como se ha visto, las cosas habían llegado a un punto en el que las invenciones de Arnesto se habían descubierto y con ello había quedado patente que la nobleza que ostentaba ante su dama era fingida. Paso seguido, en el núcleo subsecuente, el abrupto cambio de punto de vista nos recuerda que la carencia de virtudes del joven no importa, ya que es rico y eso es lo que vale en el mundo en el que vive.

De las tres últimas situaciones que se exponen en esta jornada II, la primera descubre a un Arnesto celoso e impaciente en el que se revela un aspecto de su carácter que no había aparecido. En la segunda, el diálogo entre don Beltrán y doña Blanca implica la rápida confrontación y la puesta en evidencia de los dos puntos de vista a través de los cuales se da en la comedia la valoración de las acciones y de los personajes. En la tercera y última situación se asiste finalmente al encuentro de doña Blanca y Arnesto en el que éste, después de la caída física del caballo, parece ahondarse en su descenso moral.

En primer lugar, pues, el galán se muestra celoso, ya que lee en el mensaje que supone acertadamente que es de doña Blanca, que se habla de una cita a medianoche que la dama le concede a don Juan. Recordemos que Sancho conjetura que el encuentro se va a

---

para derramarse en Europa, el oro y la riqueza de las Indias. Las abundantes observaciones que sobre las desventajas y las incomodidades de la pobreza [contiene *La industria y la suerte*], debe haberlas sentido nuestro poeta en carne propia". (*Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943, p. 102). Junto a esto, por otro lado, parece darse también, aunque tal vez de forma no tan evidente, la percepción del dramaturgo de que está viviendo una coyuntura histórica muy especial en la que se confrontan dos concepciones de la vida no sólo distintas sino excluyentes; frente a una cultura en la que se privilegiaban los valores caballerescos, se alza una visión del mundo pragmática, que es la que introduce la modernidad.

dar apenas, ignora que fue concertado para la noche anterior. Le aconseja a su señor que acuda a la cita y que fingiéndose don Juan posea a doña Blanca, lo que a él le parece muy bien. Es la primera vez que se menciona abiertamente la posibilidad de forzar a la dama<sup>42</sup>. Con esto se introduce un aspecto del temperamento del personaje que no se había mostrado hasta este momento.

En este breve segmento, como se ha comprobado, Arnesto va adelante con sus planes, pero ahora se destaca, además, la visión limitada que empieza a tener de lo que ocurre. Ignora que sus engaños ya han sido conocidos tanto por su contendiente como por la mujer a la que desea. Lo vemos dispuesto incluso a obtener los favores de la joven por la fuerza. Se prepara, por tanto, para suplantar a don Juan y poseer de esta forma a doña Blanca. Su actuación se da a partir de la conjetura de un futuro encuentro entre la dama y su galán.

En este momento, hay que señalarlo, aparece un Arnesto que ya no piensa sólo en sobresalir sobre su contrincante para tratar de persuadir a la dama de sus supuestas cualidades, sino también en suplantarlo para engañar a la dama y conseguirla incluso contra su voluntad. Esto habla de que su verdadera forma de ser empieza a abrirse paso y la fuerza del deseo hace que piense en dejar atrás el afán de impresionar y convencer. Esta actitud lo revela definitivamente movido por el deseo más que por el amor.

En segundo lugar, se recrea un importante diálogo entre don Beltrán y doña Blanca que implica precisamente la rápida confrontación de los dos principales puntos de vista a través de los cuales se ha venido dando la valoración de los hechos que se

---

<sup>42</sup> Con esta actitud se deja atrás el tipo de consideraciones como la que hace, por ejemplo don García en *La verdad sospechosa*: "¿Qué vitoria es la beldad / alcanzar, por quien me abraso, / si es favor que debo al caso, / y no a vuestra voluntad?" (vv. 445-448). (Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, Ed. Introd. y notas Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid, 1980). Palabras en las que no se concibe la posibilidad de gozar el favor de la dama sin que en dicho acto participe la voluntad de ella. Lo que se aleja del consentimiento de la otra parte parece poner en evidencia la distancia que media entre el deseo amoroso y el impulso carnal.



en vez de ser objeto de admiración, es objeto de la irrisión de su dama. Puede pensarse que la fuerza con la que doña Blanca lo desenmascara y lo rechaza es suficiente como para detenerlo en su empeño, pero esta expectativa es contrariada. El personaje aún va a urdir un enredo más; ahora ya no para disuadir a la dama, sino para forzarla. Esta última traza, entre otras cosas, va a terminar de caracterizarlo.

Eric Bentley considera que un buen dramaturgo se reconoce "en su modo de emplear, no el acelerador, sino el freno"<sup>43</sup>. Dice esto refiriéndose al momento en el que se da la caída de un personaje. Asegura que "el efecto de un hombre que cae, no a plomo desde lo alto de una pared, sino resbalándose centímetro a centímetro por una roca escarpada"<sup>44</sup> posee una fuerza dramática enorme. Esto es lo que ocurre con Arnesto. Su caída no se cumple de golpe con la humillación que sufre a manos de doña Blanca, sino que va a darse paso a paso en el transcurso de la jornada III. En el inicio de la misma, se evidencia que su intento de conseguir a la joven tratando de impresionarla se ha trocado definitivamente en el deseo de poseerla a cualquier precio, aunque sea contra la voluntad de ella misma. Esto marca a todas luces un retroceso en la ya de por sí dudosa calidad moral del personaje, que pasa, por decirlo así, de una actitud engañosamente persuasiva a una actitud abiertamente impositiva.

Puede pensarse que en las dos primeras jornadas queda suficientemente probada la nobleza de don Juan, así como el hecho incontrovertible de que Arnesto es un impostor. Sin embargo, aún no se ha tocado fondo. Aquel que tiene una idea equivocada de cómo relacionarse con las demás termina poniendo en evidencia que tiene una percepción deficiente de sí mismo. El personaje que se precia de su inteligencia ignora lo que

---

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>44</sup> *Idem.*

realmente pasa. Este desconocimiento de sí mismo a partir del desconocimiento de la propia circunstancia en la que se mueve es el asunto que ocupa enteramente la jornada final de la comedia.

### 3. La confusión del mundo.

En el transcurso de las dos primeras jornadas, ya se ha indicado, el dramaturgo concentra la mirada preferentemente en la acción que corresponde al triángulo amoroso en el que don Juan y Arnesto compiten para conseguir el amor de doña Blanca. Ésta es la acción principal de la comedia. La acción secundaria, que se organiza en torno del triángulo amoroso en el que doña Sol y doña Blanca contienden por el amor de don Juan, ha quedado hasta ahora brevemente bosquejada, tanto a través de las intervenciones de doña Sol, que no está dispuesta a terminar su relación amorosa con don Juan y que desdén a Nuño, como a partir de las iniciativas que doña Blanca lleva a cabo para encontrarse con su amado<sup>45</sup>.

Esta acción, pues, que ha quedado tenuemente apuntada en el transcurso de las dos primeras jornadas, a partir del principio de la III empieza a tener un mayor peso dramático. La intervención de doña Sol en especial va a adquirir mayor importancia. Esto resulta relevante si advertimos que ella, al igual que Arnesto, funciona como el obstáculo que se interpone al cumplimiento de la relación amorosa existente entre don Juan y doña Blanca. Ella está dispuesta a forzar los hechos para conseguir a don Juan, así como Arnesto, a su vez, desea imponerse a doña Blanca. La historia amorosa se percibe, entonces, en gran

---

<sup>45</sup> Hay que anotar que trama y subtrama están tan integradas en esta comedia, que la forma de saber, por ejemplo, en alguna ocasión, en cuál de las dos participa don Juan y doña Blanca es mediante los modelos actanciales que permiten especificar la función que cada uno de ellos desempeña en un momento dado.

medida desde esta perspectiva, que intenta poner en evidencia el comportamiento engañoso e intransigente de dos personajes que están dispuestos a pasar por encima de los demás.

Ahora que Arnesto sabe que doña Blanca descubrió sus mentiras, continúa, como ya se dijo, en la línea de dejar atrás los intentos de deslumbrarla para persuadirla de lo que él quiere. Lo que ahora va a procurar, como ya lo había pensado en la jornada II, es hacerse pasar por don Juan para tratar de conseguir la posesión carnal de doña Blanca. Se va de esta forma del intento de galanteo al intento de imponer la propia voluntad a la dama, de una conducta persuasiva a un comportamiento impositivo que tiene ciertos visos de violencia.

Es, pues, el peculiar encuentro de estos dos personajes y la similitud de sus conductas lo que marca fundamentalmente el desarrollo de la trama en la jornada III. Ambos se conducen llevados por una serie de conjeturas que los ubican fuera de la realidad y que contrastan con la firmeza y la seguridad que los impulsan en pos de sus objetivos.

Todo conduce al acontecimiento dramático en el que se da la superposición de dos enredos; el ideado por doña Sol y el preparado por Arnesto. De entrada, don Juan es alejado del balcón cuando platica con doña Sol. El inicio de esta jornada resalta, en primer lugar, la forma en la que doña Sol planea acercarse a don Juan, que consiste en que decide suplantar a doña Blanca. Viene después la escena en la que Arnesto, acompañado de sus criados, se prepara para estorbar e impedir los amores de doña Blanca y don Juan, de quienes conjetura que piensan encontrarse en el balcón. Por su parte, también don Juan y Jimeno se acercan a la casa de doña Blanca. En este primer momento, se marca especialmente el movimiento de los personajes en una misma dirección, ya que todos se dirigen al balcón de doña Blanca.

En ese momento Julio, criado de Arnesto, haciéndose pasar por alguacil, le pide al hidalgo que se retire. Sol ve frustrarse con esto la posibilidad de engañar a don Juan. Éste se queda contrariado con lo que pasó, sin sospechar que acaba de recibir un beneficio, pues

se ha librado del engaño de doña Sol. Jimeno le propone a su señor volver al balcón, pero él no lo considera conveniente, prefiere conducirse con prudencia. Finalmente, es su criado quien volverá.

En resumen, lo que aquí quiero destacar es la notable presencia de la ironía que subraya en todo momento la ineficacia de la actuación de los personajes que hacen que todo ocurra al contrario de lo que ellos quieren. Obviamente desconocen que las cosas son así. Arnesto, queriendo estorbar el encuentro entre don Juan y la supuesta doña Blanca, lo que hace es ayudar a su contrincante e impedir que Sol lleve a cabo sus planes. Protege de esta manera sin saberlo la relación de don Juan y doña Blanca. Persiguiendo un objetivo, lo que hace es desencadenar lo contrario de lo que espera. Todo esto deriva del desconocimiento del personaje acerca de la situación que está viviendo. Piensa que tiene en su poder los hilos de la misma, cuando ocurre lo contrario. Esto va en relación directa con la ridiculez del personaje, que se pone en evidencia con la ineficacia de su comportamiento. El dramaturgo parece convencido de que aquellos que creen dominar determinados acontecimientos sólo evidencian la simpleza que los mueve a actuar.

En la jornada II, cuando se dio la reunión en casa de doña Sol, ella había intentado darle celos a don Juan sin obtener ningún resultado, pero es ahora cuando en realidad la empezamos a ver más activa. Tiene incluso un plan preciso para acercarse al hombre al que ama. A partir de este momento, aparece claramente, como ya se ha indicado, el predominio de otro modelo actancial, que hace referencia a un segundo triángulo amoroso en la comedia, formado por las dos mujeres que compiten por el amor de don Juan; doña Blanca, abiertamente, doña Sol, de manera encubierta. Ésta decide aproximarse a don Juan haciéndose pasar por Blanca; para hacer esto, ella procura que don Juan asista al balcón.

Doña Sol es el personaje que se destaca en este núcleo dramático en el que se le caracteriza como una mujer emprendedora. Se recrea también la doble vertiente que la constituye a un tiempo como mujer amante y desdefiosa; ella quiere a quien no la quiere y desdefía al que la ama. Se reflejan en ella las contradicciones del amor apasionado.

Es importante tomar en cuenta que ella no tiene ningún escrúpulo de usar el engaño y la suplantación de la identidad de otra persona para la consecución de sus fines. La hemos visto mentirle a doña Blanca y sabemos que piensa hacer lo mismo con don Juan. Trata de manipular los hechos para conseguir lo que quiere a como dé lugar. Está dispuesta a forzar las cosas sin tomar en cuenta lo que los demás piensen o sientan. En este sentido, cabe insistir, su actuación es parangonable con la que ha venido desempeñando Arnesto.

Celia trata de convencer a su señora de que está cometiendo un error al salir al balcón, pero doña Sol no está para escucharla; la pasión manda en ella. Piensa que si permite que don Juan la posea, luego él tendrá que reparar el daño. La dama está decidida a obtener a don Juan, aunque sea de mala manera y obligándolo a aceptar lo que él rechaza. Celia llama a esto "industria", cuando con lo que va a encontrarse más adelante el lector o espectador, entre otras cosas, es con la obvia torpeza de la dama que está tratando de capitalizar para su conveniencia una situación que en realidad desconoce.

Es por tanto en relación con este personaje femenino, en virtud de las similitudes que tiene con él, que se define en gran parte la actuación de Arnesto en la última jornada de la comedia. El ofuscamiento y la torpeza de ambos corren parejos con su intolerancia, además de que ambos tienen una idea equivocada de sí mismos.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Considero que es importante señalar en este punto el perfil cómico de ambos personajes, que consiste primordialmente en el del engañador engañado, pero también, y de forma más general, en el sujeto que esforzándose por alcanzar un objetivo determinado lo que consigue con su empeño es exactamente lo contrario de lo que pretendía. Acerca de esto, Bergson explica: "Es también costumbre del autor [de

Junto a lo anterior, ahora ambos han dejado de ser dueño de la situación en la que participan e ignoran los límites reales de la misma. Esto, me parece, contrasta con la jactancia y activismo de cada uno de ellos.

Todo esto queda magníficamente expresado a través de una situación dramática en la que reinan el equívoco y la confusión, que se generan primordialmente por medio del cambio de identidades de los personajes que participan en la misma. Acerca de este punto álgido de la comedia, Rosa Navarro Durán comenta: "...Arnesto se hará pasar por don Juan; doña Sol por doña Blanca. Pero Ruiz de Alarcón quiere dar mayor complejidad a la escena y superpone otros cambios de identidades"<sup>47</sup>. Dice la estudiosa más adelante: "Muchas veces la traza implica que adopten otra personalidad. Tanto es así que en una deliciosa escena todos son otros. Doña Sol es sucesivamente dos personajes: criada de doña Blanca y ella misma. Incluso personajes secundarios en la escena, como el criado de don Juan, que hace perfectamente de ciego cantor de coplas"<sup>48</sup>.

En fin, el mismo don Juan considera que el comerciante se ha salido con la suya. Viene, sin embargo, el reconocimiento final, la *cognitio*, y con ello la aclaración de lo que verdaderamente ha pasado. Cuando Arnesto sube la escala, todos creen que está a punto de conseguir lo que quería. Él mismo se jacta de tal cosa: "Cielos, permitid que diga / yo que mi suerte enemiga / hoy con industria vencí" (vv. 2668-70). Aquí de nuevo el término "industria" hace referencia a una forma ilegítima de tratar de controlar los hechos. Pero sucede, sobre todo, que no se está consiguiendo nada y que la ironía revela con toda la

---

comedias] presentamos un personaje que va preparando las redes en las que quedará envuelto. El tema del perseguidor víctima de su persecución y del engañador engañado...Es siempre una inversión recíproca de papeles lo que hay en el fondo: una situación que se torna adversa al mismo que la preparó". *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Editora Nacional, México, 1972, p. 21.

<sup>47</sup> Art. cit., p. 69.

<sup>48</sup> *Idem*.

fuerza la ridícula vacuidad del joven. Resulta que el hombre que está convencido de su agudeza es en realidad alguien torpe que desconoce la situación que está viviendo.

Quien realmente le concedió a Arnesto la cita fue doña Sol, que se hizo pasar por doña Blanca. La conclusión es que al querer engañar a los demás se han engañado el uno al otro. Una vez más se cuenta la historia del engañador engañado, que en este caso ayuda a destacar en especial la actitud impositiva que mueve a los dos personajes.

Puede afirmarse que lo que en realidad prolonga y justifica la acción de la comedia en la jornada III son precisamente las actitudes poco ejemplares de doña Sol y Arnesto que se empeñan en conseguir lo inconseguible. Los enamorados al finalizar la jornada II ya han aclarado en lo fundamental los equívocos que enturbiaban la comunicación entre ellos, si bien es cierto que doña Blanca todavía se muestra recelosa en cuanto a la posible relación de don Juan con doña Sol. Pero esto se resuelve fácilmente en el desenlace de la comedia, cuando quedan al descubierto doña Sol y Arnesto y con ello son puestos en ridículo. Lo que al final de cuentas parece ponerse de relieve es que ambos se han vuelto inofensivos con sus actitudes de querer las cosas cueste lo que cueste.

Podemos advertir, de acuerdo con la forma en la que se estructuran los acontecimientos, que, si en las dos primeras jornadas la estrategia dramática tiene como punto central la colisión que se produce entre los valores tradicionales de la nobleza y los valores pragmáticos de un mundo burgués, en la jornada final se produce un fuerte golpe de timón y el énfasis recae abruptamente ya nada más en las formas de ser de Arnesto y doña Sol. El contraste que se venía dando entre él y don Juan se desdibuja y surge intempestivamente la figura de doña Sol que casi se adueña del espacio dramático. De la confrontación entre dos visiones del mundo opuestas, se pasa a la lucha de dos porfías de carácter meramente personal. Cada uno de ellos sólo se representa a sí mismo y la

anagnórisis final evidencia la ridiculez de dos personajes torpes que creían ser lo que no son y que consiguen lo contrario de lo que buscaban.

De las posibles conclusiones a las que se puede llegar a partir de las peculiaridades señaladas en el transcurso de este comentario, se destaca el hecho de que el personaje fuerte de la comedia es Arnesto, el antagonista, que muy pronto, desde el punto de vista dramático, concentra la atención. Si en un principio su función es la de representar uno de los términos de un contraste con el que se pretende desarrollar el juego de tensiones y los altibajos de dos visiones confrontadas, termina siendo dramáticamente el personaje más complejo.

Si las dos primeras jornadas de la comedia, con el contraste que se establece entre don Juan y Arnesto, intentan remitir a una problemática que ofrece dos aspectos opuestos que transmiten una concepción del mundo con un lado positivo y uno negativo, la jornada final se hunde descarnadamente en una realidad engañosa en la que se sostiene una agitada lucha entre el egoísmo de los dos personajes que están dispuestos a pasar por encima de los demás. Esto que decimos, no anula en absoluto las siguientes palabras de Rosa Navarro Durán: "A Ruiz de Alarcón sobre todo le interesa el juego, la industria, el enredo, la traza".<sup>49</sup> No puede negarse efectivamente la importancia de estos elementos que ponen en evidencia la maestría del dramaturgo en el manejo de la trama. Pero no cabe duda, por otra parte, que en el fondo de esta visión dramática regocijada se manifiesta la expresión de una dinámica social que parece moverse a ras de suelo entre fuerzas que contienden y se anulan caprichosamente unas a otras.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 71.

Según Northrop Frye, uno de los modos de realizar la forma de la comedia consiste en “dar énfasis principal a los personajes obstractores”<sup>50</sup>; es decir, a los personajes que obstaculizan el cumplimiento de la acción de los protagonistas. Se expresan con ello la tendencia a la ironía cómica y a la sátira. En la comedia que nos ocupa, se da un primer momento, pues, en el que se recrea la difícil convivencia de dos visiones opuestas del mundo; después, se pasa abiertamente a la fuerte crítica de una de ellas. La sátira se concentra en desenmascarar a quienes se precian de su agudeza y no advierten los límites a los que está siempre sujeta la condición humana.

A final de cuentas, Alarcón parece tener la mirada puesta en las actitudes negativas que se anulan a sí mismas por ser generadoras de objetivos inalcanzables. El fracaso de las mismas no se produce directamente por factores externos, sino por la propia incapacidad de ubicarse en la realidad. Todavía no ha llegado para el dramaturgo el momento de las respuestas y de recrear con las mismas un héroe dramáticamente fuerte, que se realice a sí mismo a través del esfuerzo y la determinación, al tiempo que comprende los límites de sus propias acciones.

---

<sup>50</sup> *Vid., op. cit.* p. 221.

### III. LA SUPLANTACIÓN DEL HÉROE EN *TODO ES VENTURA*.

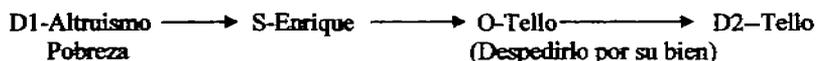
Nos vamos a acercar en este apartado a *Todo es ventura* que es una de las comedias menos estudiadas del repertorio alarconiano. No cabe duda que la propuesta dramática que Juan Ruiz de Alarcón lleva a cabo en la misma ofrece una serie de complejidades a las que es conveniente atender. Me parece que la más notoria de ellas consiste en la peculiar caracterización que el dramaturgo hace de la figura del protagonista que, en principio, parece carecer de los atributos que se requieren para responder adecuadamente a los retos que se le van presentando en el transcurso de la acción. De alguna manera, se insiste, en las distintas situaciones en las que interviene, en que él está ocupando un lugar que no le corresponde. Estamos ante el único caso, entre las obras que aquí se comentan, en que el protagonista no se destaca entre los demás personajes de la comedia por sus cualidades de nobleza. Su identidad dramática se construye a partir de ciertos elementos que en principio le son ajenos.

Me propongo analizar en este capítulo la trayectoria impresionante que sigue Tello desde el principio hasta el final de la comedia. Junto a esto, considero que es necesario estudiar con detenimiento las líneas de acción que siguen también don Enrique, el Duque y doña Leonor, que son los personajes con los que el protagonista sostiene una relación más directa e importante a lo largo de la obra. Hay que observar con atención la forma en que las diversas trayectorias de los principales personajes se imbrican entre sí. Además, hay que hacer notar de qué manera todo confluye y se centraliza en Tello, el protagonista. Cabe pensar que mientras más compleja sea la red de relaciones de la que forma parte, queda mejor construido como personaje y ofrece una significación más rica.

Considero que puede resultar interesante para el análisis fijar una vez más la atención en los modelos actanciales que se dan en el texto; esto con el propósito de captar con referencia a los mismos las peculiaridades más sobresalientes de la acción dramática. La importancia de incluir estos elementos de análisis radica en que ayudan a percibir con mayor claridad la diversidad de voces y puntos de vista que se manifiestan en el texto dramático; permiten, además, notar cómo algunos personajes van ocupando distintas posiciones dentro de las acciones en las que están implicados. Esto último hace posible distinguir, por una parte, la modalidad de las relaciones que se dan entre ellos y, por la otra, advertir los diversos aspectos que los constituyen.

#### 1. Enrique. El temple heroico.

Voy a empezar, pues, el análisis tratando de delimitar los modelos actanciales dentro de los que se desarrolla la actuación de Enrique en el transcurso de la comedia. Fijémonos específicamente en lo que pasa en la primera jornada.<sup>51</sup>



Enrique es sujeto de la acción en la que se despide a Tello. Si normalmente el hecho de que el señor despida al criado tendría que verse negativamente, en tanto que implica desavenencia entre las partes, en este caso es algo en parte positivo, ya que lo que se busca es indudablemente un cierto beneficio para el criado. Enrique está arruinado, pues lleva

<sup>51</sup> Tomo de Anne Ubersfeld las abreviaturas siguientes: D1, destinatario; S, sujeto; O, objeto; Op., oponente; al, aliado; D2, destinador. También la forma en que presento los esquemas se basa en ella.

mucho tiempo pretendiendo en la Corte sin haber conseguido nada.<sup>52</sup> Piensa que a Tello ya sólo puede irle mal con él; por eso lo despide, para que busque otro señor a quien servir, con el que pueda irle mejor. Tello es el objeto y el destinatario de esta acción; se expresa aquí irónicamente una contradicción: lo que se recibe del sujeto es simultáneamente un perjuicio y un beneficio.

Enrique pasa luego de ser sujeto a actuar como aliado en la acción que lleva a cabo en defensa de Leonor. Recordemos que él enfrenta y mata a un individuo que la agrede. Esta acción se da dentro de otra en la que el personaje, impulsado por el amor, pretende obtener a Belisa. Desde cierto punto de vista, equivoca el sujeto de la acción en la que participa, pues se acerca a ayudar a Leonor creyendo que se trata de Belisa. Advertimos, sin embargo, que aunque es el amor el que lo lleva en un primer momento a actuar, sus acciones tienen también otros incentivos más amplios que las justifican, como es el de la nobleza. Esto hace que su decisión de defender a la dama no pierda sentido cuando se entera de que la agredida puede no ser su amada, sino otra mujer a la que no conoce. Lo que inicia llevado por un motivo personal, lo concluye pensando en que hay que ayudar a cualquier mujer que se encuentre en apuros. Un comportamiento que encontraba su razón de ser en la legítima defensa del ser amado termina justificándose con el código que impone al caballero, entre otras cosas, la defensa de los débiles.<sup>53</sup> Enrique actúa en función

---

<sup>52</sup> Es bien conocido el hecho de que los pretendientes se enfrentaban, en la España de los Austrias, a un gran número de vicisitudes y retardos para poder sacar sus asuntos adelante. Aquí se presenta el caso extremo de don Enrique, que de tanto esperar una respuesta burocrática se ha quedado en la ruina. Esta es una situación que Ruiz de Alarcón vivió en carne propia, recordemos que él fue pretendiente en la Corte durante trece años.

<sup>53</sup> Es importante tener muy presente el hecho de que don Enrique encarna en *Todo es ventura* una serie de atributos caballerescos que lo exhiben como un hombre noble. Recordemos que la nobleza se constituye a través de actitudes que ponen de manifiesto la fortaleza corporal del individuo, pero, junto a las armas, hay que destacar la intervención de principios morales. Arnold Hauser, cuando comenta el surgimiento de la clase de los caballeros, menciona lo siguiente: "La nueva actitud frente a la vida se expresa, en su forma más pura e inmediata, en las virtudes propiamente 'caballerescas' y 'señoriales': [...] la generosidad para con el vencido, la protección del débil y el respeto a las mujeres, la cortésia y la galantería". (Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte, I*, Guadarrama, Madrid, 1976, p. 260).

de su interés amoroso, pero esto no lo encierra en sí mismo y se muestra dispuesto a solidarizarse con los demás, si bien es cierto que lo hace de manera un tanto alocada e impulsiva.

Enrique realiza entonces una acción en defensa de Leonor. La acción referida, ejecutada valerosamente por el personaje, tiene un carácter emblemático en el desarrollo de la estrategia dramática. El dramaturgo la introduce para expresar, a través de la imagen del lance caballeresco, los valores ideales de la nobleza. Todas las líneas de acción de la trama van a partir de este hecho y van a adoptar ante el mismo una posición especial y diferente. El primero que reacciona de una forma peculiar ante el mismo es el propio don Enrique. La ayuda otorgada pone de manifiesto la nobleza de ánimo que él posee; adopta una actitud valiente en el momento requerido. Es activo y emprendedor. Sus actos se realizan de acuerdo con el código caballeresco. Él mismo está consciente de quién es y de qué es lo que lo mueve a actuar. "...soy noble, y basta que vea / injuriar una mujer" (vv. 8-120).<sup>54</sup> En este momento, su figura ocupa el primer plano y proyecta un ángulo heroico sobre la escena; frente a él, Tello contempla lo que pasa sin intervenir, pasivamente. Pero la línea heroica instaurada por el entusiasta noble se quiebra cuando el corolario de su actuación consiste en la huida. El tono ideal de la escena se confronta entonces con la realidad, que remite a una circunstancia específica en la que esta clase de actos están fuera de la ley. Se destaca, entonces, la ambigüedad de tal acción, que es visualizada a un tiempo como proeza y delito. Inmediatamente, el agente y la acción que realiza se disocian, se separan, puesto que Enrique huye sin asumirla. La acción se adelanta al sujeto, se hace autónoma de quien la efectuó. A partir de aquí, puede aparecer, lo veremos más adelante, como proveniente de

---

<sup>54</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *Todo es ventura*, en *Obras completas*, T.I, pp. 613-699. Todas las citas proceden de esta edición.

un agente que no fue el que la produjo. Esto es resultado de que la acción se ha desvinculado del sujeto que la realizó. Acción visible, sujeto anónimo crean transitoriamente la separación de lo que idealmente va unido.<sup>55</sup>

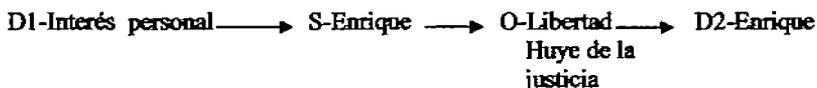
El individuo es disociable, divisible en partes; puede tomar distancia con respecto a su propio hacer. Junto a esto, puede crearse una identidad que integre en sí elementos de la de otro. Esta disociabilidad del individuo hace que su identidad social, constituida por aspectos muy diversos, resulte sumamente engañosa y frágil, casi ilusoria, pues se sustenta en elementos inestables y circunstanciales.<sup>56</sup> Como se ve, el dramaturgo comienza a poner en tela de juicio el carácter homogéneo y estable de la identidad del individuo.

Como ya comenté, Enrique es sujeto de la acción en la que despidió a Tello así como de la acción en la que desea a Belisa. Luego pasa a ser aliado, cuando lleva a cabo la defensa de Leonor. Vuelve a asumir la función de sujeto en la huida que realiza, y cuando finalmente se esconde en el claustro.

---

<sup>55</sup> Yuri Lotman plantea acerca del funcionamiento del personaje literario lo siguiente: "El personaje artístico no se construye solamente como realización de un determinado esquema cultural, sino también como un esquema de desviaciones significantes que se crean a expensas de las ordenaciones parciales. Estas desviaciones, al crecer a medida que se revela la regularidad fundamental, por un lado, hacen que su conservación sea informativamente significativa; por otro sobre su fondo reducen la capacidad de predecir la conducta del personaje literario". (Yuri M. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Istano, Madrid, 1978, p. 307). En *Todo es ventura*, la intervención de don Enrique a favor de Leonor introduce en el texto, si lo vemos en términos de Lotman, desviaciones significativas importantes. Primero, el dramaturgo pone en evidencia el temple heroico de este noble, lo que produce expectativas que, paso seguido, se hacen de lado: el héroe huye y deja de actuar como lo hizo originalmente. Esto lleva a que las expectativas heroicas se depositen en alguien que carece de los atributos personales de heroísmo. El personaje, y aquí parece residir la peculiar propuesta de Ruiz de Alarcón, no sólo es diferente a los otros personajes, se revela también como diferente a sí mismo, "y la coherencia artística de su figura se constituye como incoherencia [...] Sus defectos son sus virtudes". (*Ibid*, p. 309), no se puede, por otra parte, "establecer un juicio unilateral sobre el personaje" (*Idem*).

<sup>56</sup> Arnold Hauser, cuando reflexiona acerca de la relatividad de los valores que conduce a la visión artística del manierismo, hace notar: "La representación de personajes con distintos papeles y la inquisición constante de su carácter real en el drama, son sólo medios para expresar, de un lado, la vivencia de que el mundo objetivo se ha vuelto inaprensible y, de otro, la vivencia de que la identidad del sujeto se ha hecho problemática, se ha quebrantado y volatizado. Nada es lo que parece ser; todo es algo distinto y, además, algo distinto de lo que pretende ser. Vivimos en un mundo de ocultamientos y enmascaramientos; el arte mismo desenmascara y oculta". (Arnold Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 118).



Después de darle muerte al agresor, Enrique inicia su acción de repliegue; cambia, por lo tanto, el sentido de su actuación. Ahora, el objetivo consiste en salvarse a sí mismo de la acción de la justicia y en conservar la libertad. El siguiente paso es conseguir un sitio en donde esconderse. Logrado esto, se confirma la posición de Enrique de no hacerse cargo de sus actos. Esto se destaca fuertemente con la mentira que le dice al Marqués acerca de lo ocurrido para no asumir la responsabilidad que le corresponde en los hechos. Pasa de un comportamiento fundamentado en el noble altruismo a la preocupación de cuidar su interés particular. Se observa, en fin, el intento de desligarse de su intervención en la muerte del agresor de Leonor. De esta manera, se introduce un conflicto en la esfera del destinador, puesto que al lado de los valores nobles se abren paso actitudes egoístas de simple sobrevivencia. Finalmente, comienza a recibir la ayuda de su pariente el Marqués, quien decide apoyarlo en el momento de gran necesidad por el que está pasando.

Resulta muy notable la diversidad de roles que desempeña el personaje en estos primeros momentos de la comedia: pretendiente en la Corte, señor, héroe, fugitivo, enamorado. Esto nos habla de la gran inestabilidad existente en la vida del personaje.

Al no querer Enrique aceptar la responsabilidad y la autoría de la acción que ha llevado a cabo, debido esto a la coerción del medio en el que vive, se abre la puerta a la posibilidad de que los hechos sean atribuidos a otra persona e incluso asumidos por alguien más, como en efecto va a ocurrir.

Puede distinguirse, a partir del análisis, que se dan una serie de circunstancias objetivas que limitan las acciones en las que se pone de relieve la nobleza indiscutible que posee don Enrique. Por otra parte, como luego veremos, no existe nada objetivo que justifique la dignificación repentina que se va a llevar a cabo de la figura de Tello. Sean la imaginación o el amor, o ambos conjuntamente, los factores que producen su transformación, ésta se aleja patentemente de cualquier tipo de consideraciones en las que todos pudieran reconocer ciertas cualidades indiscutibles en el objeto.

La jornada I contrasta al Enrique noble y valeroso con el Enrique fugitivo y temeroso. De un lado, este personaje apoya generosamente a una dama que está en apuros y, del otro, piensa solamente en salvarse a sí mismo sin enfrentar la responsabilidad que le corresponde. Esto construye una doble vertiente del personaje que, si no puede dejar de reaccionar como caballero, tampoco puede ignorar que el mundo en el que se mueve se rige por leyes que todos tienen que acatar. Como explica Maravall, en la época moderna, es el estado el que administra la justicia, aunque ello redunde en que la misma se burocratice.<sup>57</sup>

Continúo ahora con el análisis de la actuación de don Enrique, de quien en la jornada II se manifiesta lo siguiente:

D1-Eros → S-Enrique → O-Belisa

---

<sup>57</sup> José Antonio Maravall explica: "El hecho de la apropiación por el Estado del fin de la seguridad está estrechamente relacionado con otros dos fenómenos que cronológicamente coinciden: la apropiación de la función de la justicia y la de la guerra". Y comenta posteriormente con relación al teatro áureo: "Toda la comedia clásica española, como exponente de la ideología de unos grupos urbanos, acepta la monopolización de la justicia por el rey, y, sin embargo, en materia de seguridad, se observa el frecuente recurso a medios privados. De ahí la larga permanencia del uso particular de armas en toda Europa, como incongruente supervivencia de una sociedad de prácticas caballerescas". (José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII, T. II*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, p. 225).

Es obvio que en este momento no hay un beneficiario, un destinador (D2), porque Enrique no consigue el amor de Belisa. En Alcalá, ante la ausencia del Duque, él aprovecha para acercarse a la dama, pero ella lo desdefía duramente. Esto lleva a que la acción en la que Enrique es el sujeto que busca el amor de Belisa se interrumpa. Después, ya lo veremos más adelante, en un giro inesperado y caprichoso de las cosas, Belisa cambiará su actitud diametralmente.

Recordemos que en la estructura de la acción en la jornada II, se presenta de entrada el triángulo amoroso en el que el Duque y el Marqués contienden por el amor de Leonor. Estas dos acciones simultáneas y opuestas organizan dramáticamente la forma en que todos los personajes se relacionan entre sí. Ahora Tello y Enrique son oponentes, están en bandos contrarios, puesto que cada uno de ellos apoya a uno de los galanes que compiten por el amor de Leonor

Enrique va a ser recreado primordialmente como aliado del Marqués, a quien quiere ayudar a conseguir el amor de Leonor. Logra, en fin, su objetivo de quedarse en lugar de Tello en el balcón. Cuando Leonor sale y dice unas palabras amorosas que van dirigidas a Tello, Enrique cree que ella lo está confundiendo con el Duque, que es el adversario visible del Marqués. Al mismo tiempo, Belisa también sale al balcón; ve que Leonor está hablando con Enrique y se confirma en sus conjeturas de que hay una relación amorosa entre ellos, lo que hace surgir los celos. Si bien Enrique puede acercarse a Leonor, no consigue, sin embargo, comunicarse con ella, pues irrumpen los criados del Duque y lo atacan pensando que él es Tello.

Finalmente, en virtud de que está suplantando a Tello en el balcón, le toca recibir las consecuencias negativas de la acción en la que el Duque es el sujeto. Éste al finalizar la jornada I concede ciertos privilegios a Tello que evidentemente despiertan la irritación de

los otros criados, que deciden tomar venganza. Enrique es objeto pues de la violencia que desencadena la acción caprichosa del poderoso noble.

Puede decirse, en síntesis, que confluyen al final de la jornada II varias líneas de acción en las que interviene Enrique jugando distintos roles. Está, por una parte, la que tiene como sujeto al Marqués, que ama a Leonor que es el objeto, Enrique es su aliado, el Duque es su oponente. Por la otra, la que presenta a Belisa como sujeto, en la que Enrique es objeto. Se decide en estas escenas finales recrear los amores entre ellos desde la perspectiva de la dama. Es en la línea de acción en la que participa como aliado donde vuelve a surgir con todo su poder la valentía de don Enrique, que se muestra una vez más como hombre de temple heroico, capaz de enfrentar al enemigo aunque éste lo ataque inesperadamente y de forma artera. Quienes llevan la iniciativa de la acción violenta que se dirige contra Tello terminan siendo vencidos a manos de Enrique. Ciertamente, él no prueba su valor en este caso batiéndose con otro caballero, sino enfrentándose con dos criados; la nobleza se ve rebajada a lidiar con realidades pedestres. Esta escena, finalmente, interrumpe los planes que el joven tenía para ayudar al Marqués con Leonor y a quien termina ayudando sin querer es a Tello.

Esta es finalmente una escena más en la que se pone de relieve nuevamente el temple heroico de don Enrique, que es capaz de enfrentar y derrotar a quienes lo atacan arteramente. Otra vez queda demostrado su valor y valentía. Y junto a esto, vuelve a ocurrir que se superponen y confunden las figuras de Tello y don Enrique con obvios beneficios para el primero.

En la jornada III, la estrategia dramática insiste en enfocar la relación amorosa entre don Enrique y Belisa desde la perspectiva de ella, quien continúa estando celosa de Leonor, pues cree que ésta es amada por el caballero. No me detendré aquí en los detalles de esta

relación. Hay que destacar, en cambio, que Enrique no aparece en escena sino hasta la situación dramática con la que se cierra la comedia. Antes lo tenemos presente porque sabemos que él es el objeto del amor de Belisa y por los comentarios de Tristán en los que da cuenta a Tello y a la dama del estado de la convalecencia de su señor. Curiosamente, la intención dramática parece consistir en que la ausencia del Duque funcione como prelude de una aparición final en escena llena de intensidad y dramatismo. Considero que el objetivo es, como al principio de la comedia, delinear la imagen emblemática del individuo que se caracteriza por sus atributos de nobleza .

Me parece que es importante subrayar, finalmente, que cuando Leonor está sufriendo la violencia del Duque, que intenta poseerla por la fuerza, Enrique llega y la defiende por segunda ocasión; se enfrentan él y el agresor. Vuelve, una vez más, a resplandecer la nobleza de Enrique, quien actúa desinteresada y valerosamente para proteger a una dama que está en peligro. Su nobleza, como expresión de la excelencia humana, contrasta con la actitud instintiva del Duque. Me parece que, según se desprende del análisis, cabe afirmar que el dramaturgo está fuertemente interesado en establecer este claroscuro final para ensalzar la figura de don Enrique al tiempo que rebaja la del Duque.

De acuerdo con lo que pasa queda claro que la comedia recrea en el personaje de Enrique al hombre de temple heroico que posee ciertas cualidades que ponen en evidencia su nobleza personal. Las mismas se hacen tangibles, primero, a través de la imagen del duelo caballeresco en donde el personaje muestra bravura e impulsividad, junto al deseo generoso de ayudar a una dama que es violentada. Aquí la nobleza se manifiesta a través de un cierto arrojo que suele caracterizar a los hombres de armas. No se pone en relación en

este caso todavía con el control que el caballero debe tener sobre lo que pasa, con el vencimiento de sí mismo.<sup>58</sup>

Hay que insistir, sin embargo, en que junto a las indiscutibles cualidades que expresan la nobleza de don Enrique, se nos muestra que las mismas en cierta forma no tienen ya cabida en la circunstancia en la que se desenvuelve el personaje. De cualquier manera, en el desarrollo de la trama se tomó la decisión de que don Enrique proporcionara en el transcurso de la comedia el modelo ideal con el que se va a parangonar constantemente al protagonista. Pero esta relación se establece de manera compleja, no tanto mediante el simple contraste entre ambos, sino a través de la sustitución de uno por el otro. Esto se aprecia porque es Tello quien se presenta ante los demás personajes como autor de lo realizado por el valeroso noble, lo cual redundará, como hemos visto, en un engrandecimiento de su propia figura.

## 2. La perspectiva del Duque. Invención del protagonista.

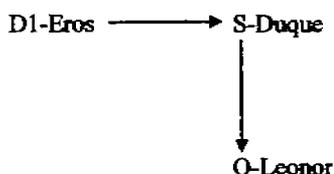
Considero que se puede afirmar, a partir del análisis, que el Duque es uno de los personajes fundamentales para que el dramaturgo consiga dar a Tello las especiales características que lo distinguen como protagonista. Es conveniente acercarse a la comprensión de este poderoso noble tratando de poner en evidencia el doble aspecto con el que ha sido conformado para que cumpla su función dramática. En primer lugar, hay que tratar de

---

<sup>58</sup> Más adelante veremos, en el análisis de *Los favores del mundo*, la importancia que el dramaturgo le concede al dominio de sí mismo como uno de los factores fundamentales entre las virtudes que debe tener el hombre noble. Con respecto a esto, A. Hauser recuerda: "Fortaleza de ánimo, perseverancia, moderación y dominio de sí mismo constituirían ya los conceptos fundamentales de la ética aristotélica, y después, en forma más rígida, de la estoica. La caballería los ha tomado simplemente de la Antigüedad clásica, principalmente a través de la literatura latina de la Edad Media" (A. Hauser, *Historia social...*, p. 260).

entender su evolución de principio a fin de la comedia, y, después, hay que ver con detalle en qué consiste su percepción de lo que pasa, pues la misma juega un papel de gran relevancia en la creación de Tello como el personaje dramático principal.

En cuanto a lo primero, hay tres acciones que marcan fundamentalmente la trayectoria del poderoso noble en la primera jornada de la comedia. Todas ellas forman parte de una acción mayor que las engloba; ésta se refiere al hecho de que el noble está enamorado de Leonor. El modelo actancial es:



Esto pone de manifiesto la macrosecuencia que constituye la acción más general en la que este personaje participa como sujeto. Esta acción sólo concluye al final de la comedia. En este momento, lo que se plantea es el formidable obstáculo que se va oponer al cumplimiento del deseo de este personaje, en virtud de que se crea sin que él lo advierta un triángulo amoroso del que va a formar parte. Paradójicamente, es él mismo, como veremos más adelante, el que contribuye a que Tello, su contrincante, vaya ocupando poco a poco una posición de fuerza. Decimos esto, porque, como veremos, resuelto el problema de la sobrevivencia, el hidalgo cuenta con la base necesaria que le permite pensar en otro tipo de cosas.

Las tres acciones en las que interviene el Duque en esta jornada constituyen la forma peculiar en que se articula en estos momentos iniciales la macrosecuencia en la que él participa. Estas tres acciones son tres beneficios que le hace a Tello; dos de ellos

generosamente y el otro de manera egoísta. El personaje aparece por primera vez en la comedia como aliado de Leonor, quien le pide ayuda para que el caballero que la acaba de defender de una agresión callejera no vaya a ser llevado preso por los ministros de la justicia. Antes de que él llegue al lugar de los hechos, ya el Alguacil ha detenido a Tello, a quien, por cuestiones circunstanciales, como sabemos, acusa de ser el que dio muerte al agresor de Leonor. Esto hace que también el Duque considere al hidalgo como el responsable de lo ocurrido. El Duque logra, sin embargo, que el Alguacil libere a Tello. La ejecución de la justicia contra quien supuestamente ha cometido un delito es entonces interrumpida por alguien poderoso. Éste opone a las consideraciones de la autoridad su personal interpretación de los hechos. Se muestra totalmente convencido de que a quien está defendiendo para que lo liberen ha realizado una acción noble y por lo tanto digna de encomio. No defiende al hidalgo porque lo vea como alguien inocente, lo hace con toda la convicción precisamente porque piensa que, en efecto, él es quien mató al agresor. Para la justicia la acción es reprobable, mientras que para el Duque es digna de respeto.

Se le atribuyen al protagonista pues dos conductas opuestas que lo identifican a un tiempo como transgresor y como héroe. Se manifiestan en esta situación simultáneamente dos líneas temáticas que son la de la justicia y la de la nobleza. En el interior de la primera, se oponen los términos inocencia / culpabilidad; lo que se tiene que dilucidar es si el joven cometió un delito. En la segunda, se contrastan heroísmo / no heroísmo; lo que hay que saber es si el joven realizó una proeza. Si mató es culpable, pero es un héroe; si no lo hizo, es inocente, pero carece de heroísmo. A partir de este especial planteamiento, se descubre el interés especial del dramaturgo de destacar las contradicciones de la situación dramática que está recreando. La escena maneja la antítesis y ésta se da, específicamente, por la participación del Duque. En este punto creo conveniente advertir que se confrontan dos

órdenes distintos de vida. Por una parte, las normas que rigen a la sociedad, por la otra, la concepción ideal que el Duque tiene de las cosas, que tiene como fundamento un código caballeresco.

Si bien el Duque está convencido de la nobleza del hidalgo y por ello lo ayuda, esto que hace implica también, no hay que olvidarlo, una actitud de apoyo para la mujer que ama. Esto lo lleva a cabo galantemente, muy al estilo de los amantes cortesés, y reconociendo abiertamente el poder que tiene sobre él la voluntad de su dama. En consonancia con lo anterior, le indica al Alguacil qué es lo que tiene que hacer si le preguntan por qué dejó libre a Tello:

DUQUE: Y responded, si la fama  
culpare este desconcierto,  
que os lo mandó el Duque Alberto,  
y al Duque Alberto una dama" ( vv. 267-268 ).

Es bien sabido que el amor cortés "puso a la mujer en un pedestal y convirtió a los hombres en caballeros cuyas vidas heroicas, en lo sucesivo, habrían de pertenecer a las elevadas damas".<sup>59</sup> Esta clase de amor parece aumentar la nobleza y el prestigio del Duque en escena, a quien vemos actuar inequívocamente en servicio de su dama.

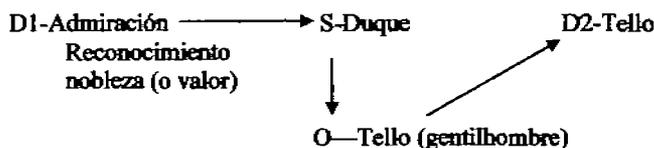
Es importante advertir que la intervención de este hombre poderoso no se agota simplemente con la liberación de Tello, dándose la misma como cumplimiento de la ayuda que le solicitó Leonor. En virtud de que está convencido del heroísmo del hidalgo, después de que lo libera del arresto, le muestra su reconocimiento y admiración por la noble acción que él cree que ha realizado. Esto da lugar a la segunda acción que efectúa el Duque a favor

---

<sup>59</sup> Irving Singer, *La naturaleza del amor. T. II: Cortesano y romántico*, Siglo XXI, México, 1984, p. 43.

del hidalgo. Tello habla primero como lo hace alguien que es inocente de un delito que se le quiere imputar. Pero el Duque interpreta las aclaraciones del joven en las que explica que no es el autor de lo ocurrido como un indicio de la modestia del mismo, que, según él, es una característica del hombre verdaderamente noble, en oposición al cortesano.<sup>60</sup>

De esta forma, el Duque pasa de ser aliado de Leonor a ser sujeto de una acción en la que decide conceder un beneficio más a Tello por los méritos que considera que tiene. Después de manifestarle la admiración que siente por lo que cree que ha hecho, premia al hidalgo permitiéndole entrar a su servicio y ocupar un lugar cerca de él.



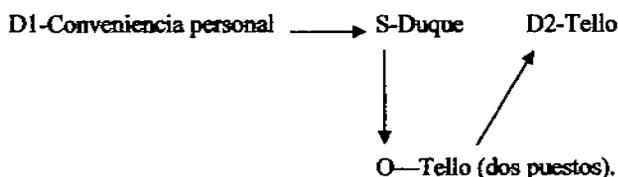
La importancia de la intervención de este poderoso noble radica en que tiene en sus manos los medios requeridos para influir en la realidad y en este caso lo hace favorablemente en la vida de Tello. La admiración hacia él no se queda en palabras, se traduce en hechos.

La tercera acción en la que el Duque vuelve a favorecer a Tello se da cuando éste, acongojado, le da la mala noticia de que Leonor ha sido desterrada a Alcalá. El noble, inesperadamente, se alegra de lo que escucha y premia a Tello otorgándole dos puestos

<sup>60</sup> El Duque introduce aquí con sus palabras la oposición entre el héroe y el cortesano para valorar a Tello. Con respecto a esta cuestión, Vicente Lloréns explica: "El caballero cortesano no representaba tan sólo una degeneración del guerrero feudal. Por su domesticidad frente al rey llegó a personificar lo más opuesto al espíritu de la caballería. En realidad el gentilhombre sometido al monarca de los tiempos modernos no necesitaba para nada la fuerza de su brazo. Lo importante para él era obtener el favor del príncipe, al que aspiraban también los demás cortesanos, y ese favor no se logra por el vigor corporal o el afán combativo". (Vicente Lloréns, *Aspectos sociales de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, pp. 56-57). Como hemos visto, las características personales de Tello se avienen mejor con la vida cortesana que con la heroica.

importantes. Todo esto ocurre ante la incredulidad y la molestia de los criados. Tello mismo se sorprende: “En lo que entendí / dar pena, contento di / Todo, en efecto, es ventura” (vv. 940-942).

Ahora el Duque actúa caprichosa e injustamente. Sólo piensa en su interés particular:



Esto trae varias consecuencias. Una de ellas apunta a la situación injusta de que lo que Tello recibe es en perjuicio de otros. La otra tiene que ver con la clase de sentimiento que lo impulsa hacia Leonor. El carácter ideal del amor del Duque, a quien hemos visto actuar en servicio de su dama, se pone en entredicho al final del acto cuando el poderoso noble se alegra egoístamente de que Leonor haya sido desterrada. En lugar de dolerle el infortunio de la dama, se alegra creyendo que tal coyuntura puede beneficiarlo para llevar a cabo su conquista más fácilmente. El noble, que parecía comportarse desinteresadamente, se revela al final como alguien egoísta y arbitrario que piensa primordialmente en la satisfacción de sus objetivos sin preocuparle el bienestar de su dama. Como vemos, ya desde el mismo planteamiento de la comedia, queda definida de forma muy nítida la personalidad de este personaje.

En este punto, considero que es importante señalar que, a partir de las tres acciones analizadas, se delinea ya con toda claridad el perfil de este poderoso noble que aparece

como un hombre contradictorio. Hombre enamorado y galante, admirador de los valores de la nobleza y la caballería. A un tiempo poderoso y fuera de la realidad. Capaz de actuar de forma altruista y desinteresada, pero también caprichoso y arbitrario; como consecuencia, guiado más por sus apreciaciones personales que por la ponderación, es capaz de actuar injustamente con quienes lo rodean.

En el caso del Duque, me parece que debe ponerse atención en dos aspectos fundamentales, como ya lo señalé. Por una parte, es conveniente entender, como estamos tratando de hacerlo, cuál es su manera de ser en relación con los acontecimientos en los que participa. Resulta de primera importancia analizar la dinámica que sigue su trayectoria como personaje en el transcurso de la comedia. Por otra parte, y apoyándonos en lo anterior, la visión que él tiene de los hechos, así como su indiscutible influencia en la evolución de los mismos, es fundamental en la representación que se hace del protagonista de la comedia.

En cuanto a lo primero, el dramaturgo tiene la intención de poner en evidencia desde el comienzo que el Duque tiene una percepción de los hechos que no corresponde con la realidad. Es desde esta falsa valoración de la circunstancia que lo rodea, valoración a la que hemos visto adoptar tanto visos ideales como de capricho personal, que él toma una serie de decisiones. Éstas han consistido en premiar a Tello influyendo sobre la vida de éste favorablemente. Esto nos lleva al segundo punto, en el que hay que destacar que la forma en que el Duque visualiza los hechos es crucial para la especial recreación que se lleva a cabo del protagonista de la comedia.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Yuri Lotman puntualiza acerca de esto que "reviste particular importancia el hecho de que el personaje pueda presentarse a través de la descripción [o de la visión] de otro personaje, 'visto con sus ojos', es decir con su lenguaje. La forma en que se transforma el personaje al traducirse al lenguaje de ideas ajenas caracteriza tanto al portador del lenguaje como a aquel del que habla". (*op. cit.*, p. 309).

Es a todas luces notorio que a partir de su encuentro con el Duque se proyecta un Tello nuevo y sorprendente que, señalado por las circunstancias, va a adquirir una importancia tal que va a ser capaz de atraer no sólo las miradas de quienes lo rodean, sino también el amor de una mujer que va a saber encontrar en él las virtudes de las que aparentemente carece.

Como ya lo hemos mencionado, el hecho de que una acción llevada a cabo por don Enrique se le atribuya a Tello ubica a éste ante una serie de consecuencias tanto negativas como positivas. Pero este suceso acarrea también otra clase de implicaciones, pues a partir del mismo se instaura en la comedia, junto a una visión externa de los acontecimientos, una visión interna acerca de los mismos. Esto último viene dado por la percepción que tienen de lo que pasa tanto el Duque como Leonor. A la objetividad con la que se recrean algunas situaciones dramáticas, se suma y contrapone ahora la subjetividad de los particulares puntos de vista de estos personajes. Esto nos lleva finalmente a la cuestión fundamental de que Tello es lo que es en la comedia por la especial forma en la que lo perciben cada uno de ellos.

Recordemos que en la segunda jornada, la macrosecuencia a través de la cual se desarrolla la acción en la que el Duque, impulsado por el amor, busca acercarse a Leonor, se vislumbra como parte de un triángulo amoroso en el que el Marqués es el contrincante. La competencia entre estos dos nobles por el amor de la dama, ya lo hemos dicho, se ofrece como la acción dentro de la cual se establecen las diversas relaciones que se dan entre todos los personajes.

Este triángulo se plantea después de que Leonor se ha declarado enamorada de Tello; por tal motivo, la competencia entre el Duque y el Marqués carece de sustento en la realidad, ya que ninguno de ellos tiene posibilidad de alcanzarla. No obstante, se introduce

este triángulo en función de que desde el punto de vista social, objetivo, de la normalidad cotidiana, esto es lo que correspondería con la calidad de la dama: la confrontación de dos poderosos nobles que contienden por su amor. Pero ocurre que más allá de este ámbito en el que prevalece lo convencional, se abre paso en el fuero interno de Leonor un sentimiento profundamente personal que se aleja de lo consagrado por la opinión común.

Es en este momento cuando se da la situación dramática en la que se ahonda y confirma la cuestión de que Leonor no está interesada en el Duque y que al que ama es a Tello. Tal cuestión está marcada por la ambigüedad, que se produce por la actitud de la dama, que no se atreve a expresar abiertamente su rechazo hacia el poderoso noble. El Duque no se presenta para ella como una figura atractiva, es sólo la imagen del hombre pudiente que puede tanto ayudarla como dañarla.

Si bien la actitud desconcertante de ella no ayuda en nada a que el Duque comprenda qué es lo que pasa, de todo esto lo que se desprende es que el noble, por el motivo que sea, continúa moviéndose en la superficie de las situaciones en las que participa sin saber bien a bien lo que está en el fondo de las mismas. No logra pasar de las formas a los contenidos, se mueve, por lo tanto, en el terreno de las suposiciones.

Finalmente en la jornada III, además de que se insiste en que la admiración y la confianza que el Duque ha depositado en Tello están fuera de la realidad, se introduce también la recreación de un aspecto desagradable y pedestre de su personalidad, el cual adquiere más peso por darse como corolario de la pintura del carácter del personaje. Esto ocurre cuando azuzado por Belisa y su criada intenta poseer por la fuerza a Leonor, la mujer a la que acaba de festejar. Esta agresión del poderoso noble nos remite inequívocamente a la agresión del principio de la comedia, que también iba dirigida en contra de esta dama. Significativamente, este segundo agresor, como ya se ha mencionado,

va a ser detenido en su intento por don Enrique. A diferencia de la primera vez, ahora todos saben quién es el valiente defensor de la dama. También ahora se sabe con claridad quién es el agresor. Ahora, en el final de la comedia, ambos adquieren un rostro ante los demás. El poderoso noble queda exhibido como un ser instintivo que ha perdido el control sobre sí mismo llevado por el deseo carnal. Esta actitud reprobable hace que salga muy mal parado en la parte final de la comedia.

En los primeros momentos de la trama, el sentimiento amoroso que lo ligaba con Leonor apuntaba a destacar la nobleza del Duque. Singer considera como uno de los criterios relevantes para definir el amor cortés precisamente el ennoblecimiento: "El amor ennoblece tanto al amante como al amado. Al convertirse en un ideal para los seres humanos, y posiblemente en el más elevado de todos, se considera que la unicidad del hombre y la mujer los ennoblece a ambos".<sup>62</sup> Más adelante añade: "El amor, al ser la causa, o por lo menos la manifestación de la nobleza, debía duplicar las virtudes morales que se asociaban con la nobleza en general".<sup>63</sup>

Después, el dramaturgo pone de relieve el egoísmo del personaje, cuando éste considera que el destierro de Leonor le puede convenir para realizar sus planes con respecto a ella. Para concluir, su actitud final delata la supremacía que termina teniendo el deseo carnal en su empeño de obtener a Leonor. Esto lo coloca en un punto diametralmente opuesto tanto con la moral cristiana como con las concepciones amorosas que estaban en boga en ese tiempo, y especialmente con la del amor cortés. Singer explica, por ejemplo, que

[...] el amor cortesano se aproxima al sexual de otra manera. Al igual que el platonismo y otros desarrollos de la tradición idealista, subordina los mecanismos

---

<sup>62</sup> *Op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>63</sup> *Idem.*

fisiológicos y biológicos de la atracción sexual a una armonía entre las almas, un vínculo cuyo valor no puede explicarse por entero en términos físicos. El amor cortesano era explícitamente sexual buena parte del tiempo, aunque no siempre, pero no se lo confundía con las meras vinculaciones sexuales. Tratar a otra persona como un simple objeto sexual era soslayar la nobleza de un amor que implica más que la búsqueda de una gratificación directa<sup>64</sup>.

De esta forma, en la última jornada de *Todo es ventura*, cuando el Duque intenta poseer a Leonor por la fuerza, queda al descubierto que lo que lo mueve es el deseo carnal y que ella es considerada como un simple objeto sexual; se deja, pues, de lado la atracción de las almas.

Como hemos visto, el personaje del Duque va de más a menos. Si bien su peculiar relación con la realidad redonda en buena medida en que pueda manifestarse un aspecto inédito de Tello, también es cierto que la misma proviene de una pasión que se va apoderando de él. El dramaturgo aborda con esto los problemas de la violencia y el egoísmo, que se revelan como diametralmente opuestos al tema del amor.

### 3. La perspectiva de Leonor. Más allá de lo convencional.

Si centramos ahora la atención en el personaje de Leonor, podemos advertir que, en la primera jornada, ella se ve involucrada en tres acciones. La primera y la última se dirigen agresivamente en su contra; ambas concluyen en el mismo primer acto. En la segunda acción, que finaliza cuando termina la comedia, la dama participa como sujeto de la misma y a través de ella intenta acercarse al objeto amoroso.

Sabemos que en la primera acción Leonor recibe la ayuda de don Enrique, cuando es objeto de la violencia de un individuo que la agrede. Ella procura posteriormente ayudar,

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

a su vez, a su anónimo defensor, haciendo que intervenga el Duque para que no lo lleven preso. En medio de estas dos situaciones, se ubica la segunda acción, que consiste en que Leonor queda enamorada del desconocido caballero que la defendió, a quien no ha podido ver; esto resulta a todas luces sorprendente, pues lo que correspondería en este caso, en virtud del beneficio recibido, sería la manifestación del agradecimiento y no la del amor. A esto se añade, además, el peculiar hecho de que la dama queda enamorada de alguien a quien no ha visto. Sobre esta última situación, lo que podemos afirmar, en principio, es que representa la antípoda del fenómeno conocido como amor a primera vista, en el que la belleza física desempeña una función preponderante en el nacimiento de la pasión amorosa.

Baste por ahora señalar que el surgimiento del amor subraya el carácter subjetivo de lo experimentado por la dama, ya que es el agradecimiento lo que representaría la respuesta objetiva, en tanto que reacción personal y socialmente esperada, con respecto a las especiales características de la situación vivida.

Es obvio que aquí nos encontramos con lo que representa un serio esfuerzo del dramaturgo para dar expresión a las complejidades e incongruencias del sentimiento amoroso; se apoya en las grandes concepciones del amor que le ofrecía su circunstancia, aunque sea para tomar distancia y polemizar con ellas. El hecho de que la dama se enamore no ya de un desconocido, sino de alguien a quien ni siquiera ha visto, parece conducir la situación hacia la reflexión acerca del peso que tienen lo espiritual y lo carnal cuando dos personas se enamoran. Irving Singer, estudiando la doctrina amorosa de Andreas Capellanus, llega a un punto en el que comenta lo siguiente:

Andreas insiste en que el verdadero amor sólo se adquiere a través de la figura bella o la excelencia del carácter, y de ambos factores concede mayor importancia al segundo. [...] En general advierte al amante vehemente contra la seducción de una

aparición bella. Tanto con respecto a hombres como a mujeres, es la excelencia del carácter la que asegura el tipo de amor que Andreas está dispuesto a defender.<sup>65</sup>

Consideraciones de este tipo coinciden con la forma en la que se producen los hechos en el momento en que Leonor se enamora de alguien a quien no ha visto; podemos pensar que esto puede ocurrir porque ella capta en la acción que se realiza en su defensa la excelencia del carácter de quien la ha llevado a cabo. Se destaca, de esta manera, la supremacía en el amor de la nobleza de carácter sobre otro tipo de consideraciones que tienen que ver con la belleza física.

Pero junto a este reconocimiento de la nobleza de la acción realizada y de la actitud virtuosa de la dama que sabe advertir la excelencia humana del autor de la misma, es obvio que el pasaje que comentamos está teñido de ironía de principio a fin. Junto a la indiscutible espiritualidad que se refleja en la forma en que Leonor se enamora, se vislumbra también la presencia de cierta mediación social que se afirma con fuerza al lado de la expresión del sentimiento individual.

Anne Ubersfeld, tratando de explicar lo que llama "triángulo psicológico", comenta:

Se podrá interrogar a este triángulo por la determinación psicológica del objeto: la *elección del objeto* no puede ser comprendida solamente[...]en función de las determinaciones psicológicas del sujeto, sino en función de la relación D1-S. Esto se corresponde con una observación sensata, que el objeto de amor[...]no es elegido solamente en función de las preferencias del sujeto sino en función de todas las determinaciones socio-históricas que lo enmarcan.<sup>66</sup>

Es evidente, en el caso de Leonor, que el objeto amoroso no llama su atención a partir de la atracción física que ella siente por él, sino en virtud de una serie de valores sociales y morales introyectados en su espíritu. Éstos tienen que ver con cuestiones relacionadas con la nobleza, como son la valentía, el temple heroico, la generosidad, etc., que adquieren tal

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 62.

importancia que a pesar de que ella no ha visto a su anónimo defensor, inmediatamente da indicios de estar enamorada de él. Se destaca pues de manera contundente “cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto- objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico”.<sup>67</sup>

Según vemos, la acción realizada es suficiente por sí misma para mostrar la nobleza de alguien valeroso, así como la nobleza de ánimo es suficiente para despertar el amor de una dama virtuosa. Con una aguda estrategia dramática y una óptica muy especial, se construye cuidadosamente una situación en la que se logran matizar aspectos muy sutiles de la actuación de los personajes. Como explicaré después con más detalle, aquí el dramaturgo realiza implícitamente una crítica y una toma de distancia con la doctrina neoplatónica del amor. La ironía apunta en el sentido de que tal clase de amor hace de lado las peculiaridades del individuo que aparece como objeto amoroso; éste vale en la medida en que encarna valores abstractos, no como alguien particular.

Esto facilita evidentemente la sustitución de un individuo por otro, como va a ocurrir en la comedia. A partir del equívoco que se origina cuando el Alguacil por motivos circunstanciales piensa que Tello es culpable de lo que ha pasado, equívoco que se refuerza con la intervención del Duque, Leonor piensa que Tello es quien la protegió. Al final del acto, ella entra en relación con el hidalgo, con el individuo de carne y hueso, a quien acepta haciendo caso omiso de algunas peculiaridades que él tiene, que lo afectan socialmente, pues éstas no importan nada al lado de la nobleza de la acción que supuestamente ha realizado. La dama empieza a entrar en relación con el verdadero Tello mediante la captación de los rasgos que verdaderamente lo identifican.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 61.

No obstante, junto con la especial visión del Duque, que ya se ha descrito antes, la percepción de la dama contribuye también a la creación de un aspecto del protagonista que no forma parte de la cotidianidad del mundo representado en la comedia, sino que está en la mente de quienes entran en contacto con él. Aunque ella no lo sepa, construye con su imaginación un Tello que no existe en la realidad. Cuando llegan los ministros de la justicia para llevársela desterrada, Tello se pone pálido y ella, que ve en esto una prueba de valiente impaciencia, teme que el hidalgo se vaya a enfrentar violentamente con los que vienen a apresarla. Es el mismo protagonista quien subraya la falta de fundamento de tal apreciación, cuando reflexiona en un aparte: "(Ap. De miedo estoy sin color, / y piensa que de valiente)"(vv. 689-90).

Finalmente, en la tercera y última acción en la que participa Leonor en este acto, que es la que acabamos de referir, ella vuelve de nuevo a ser objeto de una agresión, pero ahora por parte de la autoridad, que inusitadamente le impone el castigo del destierro. La acción de la justicia sólo se ha retrasado con la liberación de Tello, pero no se detiene. Es el Marqués quien nos ha puesto en antecedentes, en la plática que tuvo con don Enrique, acerca del hecho de que el Rey considera que la culpable de que hayan dejado ir al hidalgo es Leonor, pues piensa que tanto el Alguacil como el Duque hicieron lo que debían. Por ello se da la orden de apresarla. Y, efectivamente, en el cuadro tres, Leonor es arrestada para ser exiliada a Alcalá de Henares. Sorprendentemente, el Rey no toma en consideración la agresión sufrida por la dama, sino el que Tello haya evadido la acción de la justicia a petición de ella. La dama agraviada pasa, desde la perspectiva del Rey, a ser vista como culpable. Resulta difícil explicarse cuál es el motivo de tal decisión. Posiblemente, el dramaturgo continúa aquí dando forma a una ironía cuya clave nos la pueden proporcionar las palabras de justificación que el Duque le propuso al Alguacil que respondiera si le

preguntaban por qué había dejado libre a Tello: “[...] os lo mandó el Duque Alberto / y al Duque Alberto una dama” (vv. 267-268). Se da la expresión en las mismas al reconocimiento de dos poderes: el amor y la nobleza. El Duque impide la acción de la justicia llevado por el amor, mientras que el Alguacil obedece al poderoso. Si el Duque actúa como amante cortés, la mujer tiene entonces de su lado el poder del amor, el dominio sobre quien la ama, que debe obedecerla. Dentro de esta lógica ideal, ella es entonces la culpable de lo que sucedió y no el Duque, quien se ve reducido a simple instrumento de su voluntad. Éste parece ser el motivo por el que la dama inalcanzable es alcanzada por el brazo de la justicia. En todo esto se percibe una crítica sonriente hacia la visión idealista del amor cortés.

Como ya lo hemos explicado, la jornada II inicia planteando la situación de que tanto el Duque como el Marqués están enamorados de Leonor. Los dos contendientes de este triángulo amoroso, sin embargo, no tienen posibilidad real de alcanzar lo que desean. Si al inicio, ella es objeto del amor de los dos poderosos nobles; al final, ella logra con su intervención ser también objeto del amor de Tello. Ciertamente, ella ignora todavía el cambio que se produce en el ánimo del hombre al que ama y sólo alcanza a advertir las dificultades que se interponen en su camino. Es importante destacar el hecho de que ella aparezca como sujeto de una acción que ya se había iniciado en el acto anterior y que ahora continúa mostrándola como una mujer emprendedora que procede activamente para conseguir lo que quiere.

Esto no está en contradicción con el hecho de que exhiba una actitud fundamentalmente ambigua con el Duque, en lugar de desengañarlo abiertamente. Como sabemos, ella está preocupada porque el Duque tiene que dejar Alcalá de Henares, pero esta inquietud de ella se produce debido a que cree que Tello se va con él. La tristeza de la dama



le hace pensar al noble poderoso que ella lo ama. El equívoco se desenvuelve de forma magistral, pues además de cumplir con su función de dar entretenimiento y sorprender, apunta la complejidad de las relaciones que se están dando entre los personajes. Se confronta asimismo la aceptación de la dama de uno de ellos y el rechazo por el otro. Se revela también la visión que la dama tiene del Duque a quien, según confiesa después a Tello, quisiera desengañar, pero no se atreve; es un hombre poderoso y podría dañarla.

Este juego de apariencias desemboca, cuando el Duque se va, en la escena en que Leonor le hace a Tello una serie de confidencias para darle a entender indirectamente el amor que siente por él. En este momento ella no consigue su objetivo; al ver que Tello opta por la lealtad al Duque, piensa: "Qué torpe es quien no es amante" ( v. 1493 ). Pero ha sembrado en el ánimo del hidalgo una inquietud que, antes de concluir el acto, se va a hacer notar en el gusto con que él se encuentra de que Leonor esté enamorada de él. Sin embargo, en este acto las cosas se quedan así. La imposibilidad de que los amantes puedan encontrarse es minimizada por la dimensión del peligro que Tello evita al no estar en el lugar deseado por él.

La mujer emprendedora y activa a la que hemos visto en el transcurso de la jornada II como sujeto de una acción a través de la cual intentaba conseguir el amor de Tello, aparece ahora, en el acto III, como objeto de tres acciones que confluyen en ella. Primero, aparece la acción del Marqués; se produce porque ella decide fingir que le corresponde a este noble para que Belisa se convenza de que no tiene nada que ver con don Enrique. Aquí la dama es todavía más sujeto que objeto de la acción, aunque ambas funciones se dan alternativamente. Después, se inicia la acción de Tello, en la que éste se muestra apasionadamente como sujeto, cuando le reclama airadamente a Leonor su fingida relación, que él cree verdadera, con el Marqués. La dama es ubicada claramente como objeto del

amor y los celos de este irritado interlocutor. Finalmente, Leonor es objeto no ya del amor, sino del asedio del Duque. Esta línea es la que tiene más peso y la que se trata más por extenso dramáticamente, en virtud de que retoma, ampliándola y definiéndola con mayor complejidad artística, la acción de la violencia inicial. La dama, en la conclusión de la comedia, vuelve a ser, como al principio, víctima de una agresión. El poderoso noble, con la complicidad de Celia y Belisa, intenta poseerla por la fuerza. Ella queda reducida a simple objeto del incontrolable deseo carnal de su ofensor. Esta violencia final que amenaza a la joven es más poderosa y aplastante que la que sufrió al principio de la acción. Pero por segunda ocasión, llega don Enrique y la defiende. El altruismo y la nobleza de éste lo convierten una vez más en su aliado. Por segunda ocasión, Tello mira la escena sin intervenir ni tomar partido por ninguno de los dos nobles; por el motivo que sea, se pone en evidencia una vez más la fundamental pasividad del personaje. Pero, sobre todo, se aclaran perfectamente las cosas y al final todos saben quién es quién. Esto es importante, ya que la elección final de Leonor se lleva a cabo tomando en cuenta quién es Tello en realidad. Recordemos que es ella la que cuenta la disparatada hazaña que él realiza cuando le da muerte a un toro como buenamente puede, pues carece de las capacidades necesarias para hacerlo, escena en la que se retrata con complejidad y verdad quién es realmente el hidalgo.

Creo que es factible afirmar, que existe en la comedia una intención evidente de destacar que Leonor ama a un hombre que carece de ciertas cualidades, a un hombre común; no es, por lo tanto la apreciación de características objetivas en lo que se asienta el amor de ella por el hidalgo. En este punto, es conveniente acercarnos a la moderna explicación que ofrece Irving Singer del amor, en la cual intenta entre otras cosas dar una respuesta a la cuestión tradicional de si el amor reside en el objeto o en el sujeto:

Algunos filósofos dicen que el amor busca lo que es valioso en lo amado. Otros dicen que el amor crea el valor en la medida en que hace de lo amado algo objetivamente valioso en algún aspecto. Con frecuencia, ambas afirmaciones son ciertas, pero a veces son falsas y, por lo tanto, ninguna de ellas explica el tipo de valoración en que consiste el amor.<sup>68</sup>

Y, más adelante, explica: "El amor no sería amor si la apreciación no fuera acompañada del otorgamiento de valor. Cuando esa conjunción existe, *cada* apreciación puede llevar a un otorgamiento ulterior".<sup>69</sup> Luego propone, acerca del amante,

que no es la apreciación objetiva la que determina su actitud, porque la apreciación objetiva coloca al objeto en relación con una comunidad de evaluadores, en tanto que el amor crea su propia comunidad. Puede ser que todos los hombres de una sociedad admiren a una 'belleza oficial' ...[...] Pero eso no es lo mismo que el amor, ya que éste implica un tipo diferente de respuesta, más íntima, más personal y más creativa.<sup>70</sup>

Finalmente, consideramos de gran importancia la siguiente aclaración de Singer:

El amor, sin embargo, no crea su objeto, meramente responde a él con creatividad. Por eso, raras veces se puede convencer a un hombre de que su amada no vale la pena para una persona como él porque el amor del amante es un medio creativo de *hacer* a la amante(sic) más valiosa, en el sentido en que la inviste de un valor mayor, y no porque haga de ella un ser humano mejor.<sup>71</sup>

Leonor no se deja llevar por la imagen convencional y objetiva de los atributos que debe tener un caballero. Imaginativamente aprende a valorarlos en el hombre al que ama. Que esto no es objetivo se advierte en el hecho de que no elige ni al Duque ni al Marqués, hombres poderosos que gozan de prestigio social por la importante posición que ocupan. Por eso no podemos aceptar los argumentos de la crítica cuando descalifica a Leonor por su mal gusto, ya que la elección final que hace de Tello implica el rechazo de los dos poderosos nobles. La aceptación de cualquiera de ellos implicaría una apreciación socialmente objetiva; como comenta Singer: "Damos nuestra aprobación a alguien por sus

<sup>68</sup> Irving Singer, *La naturaleza del amor*. T. I: *De Platón a Lastero*, Siglo XXI, México, 1992, p. 17.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

recomendables propiedades. Pero esos estados tienen únicamente un vínculo causal con el amor[...].<sup>72</sup> Y añade: "...el amor nunca está promovido por el objeto en el sentido en que el deseo o la aprobación lo está".<sup>73</sup>

Leonor, que empieza queriendo a alguien en abstracto, por la nobleza que se manifiesta a través de una acción virtuosa, termina queriendo a un hombre concreto, de carne y hueso; no como la encarnación de una concepción preconcebida, sino como la concreción de un ser particular que posee sus propias peculiaridades. Esto se da a través de la dinámica en la que se da el choque entre ilusión y realidad.

#### 4. La trayectoria de Tello.

Me parece que es necesario hacer notar que el personaje de Tello se va a desarrollar dentro de dos líneas de acción. Una de ellas recrea la peculiar forma en la que logra ubicarse en la realidad social del mundo en el que se mueve; la otra apunta a su realización como individuo a través de la experiencia amorosa. Destacan aquí dos aspectos de los que se parte para explicar el sentido de las acciones del protagonista.

La jornada I aborda el mejoramiento social alcanzado por el hidalgo y presenta también las especiales circunstancias a través de las que se convierte en el objeto amoroso de Leonor. La II presenta los riesgos a los que está expuesto por la peculiar forma en la que ha alcanzado el mejoramiento de posición social; trata también de que él se entera de que Leonor lo ama, y esto, que primero no deja de sorprenderlo y preocuparlo, termina pareciéndole bien. Finalmente, en la última jornada, Tello lucha por el amor de Leonor,

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>73</sup> *Ibid.*

experimenta el sentimiento de los celos y termina consiguiendo la posesión de la mujer a la que ama a través del matrimonio.

Resulta claro que Tello, en un primer momento, impelido por la necesidad, busca la forma de ganarse la vida; una vez que consigue resolver este requerimiento, el amor se convierte entonces en el otro incentivo que lo mueve a la acción.

En el comienzo de la comedia a Tello le toca padecer dos acciones negativas que ponen en peligro su tranquilidad personal; pero, paradójicamente, las mismas lo llevan a conseguir una mejoría inesperada en su situación social. Primero, es despedido por don Enrique; se plantea así la difícil situación a la que se enfrenta el protagonista que se queda sin la protección de su señor. Después es detenido por un crimen que no ha cometido. El primer hecho lleva directamente al segundo; conviene hacer notar que entre ellos se establece una gradación, pues el énfasis dramático quiere hacer ver que el personaje parece ir de mal en peor. Sin embargo, en un giro verdaderamente inesperado de los hechos, la trayectoria descendente, con la que Tello inicia en la comedia, resulta que termina como una trayectoria ascendente. Con lo anterior, se ofrece una visión sorprendente de los acontecimientos, que resultan relativizados. Esto se logra mediante la intromisión del Duque en escena, que es quien introduce el punto de vista contrario en la valoración de los hechos y abre con ello horizontes insospechados para el protagonista. La acción por la que se acusa al hidalgo es entonces recreada dramáticamente de manera ambigua y se considera a un tiempo, como ya lo habíamos señalado, que es un delito y una proeza. La intervención de la justicia y la huida de Enrique destacan lo primero; el amor de Leonor y la actitud del Duque, lo segundo.

El hecho de que se le atribuya al personaje esta acción que él no ha realizado lo coloca en una situación paradójica, ya que la acción es vista a un tiempo como

reprobable y digna de encomio, según los puntos de vista antitéticos que se manifiestan a partir de la misma. Con la intervención del Duque a favor de Tello, es posible decir que la valoración ideal y subjetiva se impone sobre la real y objetiva. Hay que dejar bien sentado que el Duque inventa el aspecto heroico del protagonista. Esto le otorga al personaje una gran notoriedad y prestigio en la escena. El poderoso noble se presenta como focalizador de los hechos y su visión se revela, por una parte, parcial, pues advierte en lo sucedido un aspecto que no se había visto y, por la otra, imaginativa, en virtud de que crea una identidad que no existe en la realidad. El protagonista recibe entonces la admiración y el reconocimiento del poderoso noble que lo premia haciéndolo gentilhombre de su cámara.<sup>74</sup>

Pero las cosas no se detienen aquí. Posteriormente, se hace que el mismo Duque, al concluir la primera jornada, vuelva a beneficiar a Tello; en esta ocasión, la retribución no se produce ya como una actitud de reconocimiento a los supuestos méritos del caballero, sino que parte de un comportamiento caprichoso y arbitrario del poderoso noble. El beneficio que Tello recibe se da, además, en perjuicio de los otros criados.

El transcurso de la jornada I representa pues un cambio en la situación que vive Tello, el protagonista de la comedia; ha experimentado sin lugar a dudas una notable mejoría en su posición social, así como en su vida personal. Como ya hemos visto, cuando la comedia empieza, es despedido por don Enrique, noble arruinado económicamente que ya no puede mantenerlo; cuando concluye el acto, además de haberse ubicado ya con un nuevo señor que es más rico y poderoso que el anterior, recibe del mismo impensadamente una serie de beneficios. A esto debe añadirse el hecho de que Leonor está enamorada de

---

<sup>74</sup> Quizás no resulte exagerado pensar que a partir de este momento las experiencias por las que pasa el protagonista evocan en cierta forma las vivencias que tiene el favorito en las comedias de privanza. En este caso, por ejemplo, es la decisión del Duque y no los merecimientos de Tello lo que hace que éste entre al servicio del joven poderoso. Se introduce, de esta manera, el tema de la fortuna.

Tello; aunque todavía no lo sepa, esto apunta hacia un futuro promisorio para él. En realidad, la acción que emprende como sujeto para buscar un nuevo señor a quien servir, llega al cumplimiento de este objetivo a través del concurso de una serie de acontecimientos imprevistos que se le atraviesan en el camino.<sup>75</sup> Lo que esta estrategia dramática intenta hacer ver es que el logro alcanzado no se cumple como producto de lo planeado por Tello, sino que intervienen preponderantemente la suma de pequeños azares y equivocaciones que le suceden. No se le permite al personaje obtener por sí mismo lo que tiene proyectado, pero consigue más de lo que planeaba. Busca algo y la vida le da más de lo que esperaba, quiere mejoría y la recibe a manos llenas.

Pero si todo lo anterior es fundamental, lo es sobre todo el hecho de que el Duque le ha inventado al protagonista una identidad heroica que le proporciona notoriedad y prestigio en escena. Es este aspecto ilusorio el que le abre las puertas del triunfo social y lo vuelve atrayente a los ojos de su dama. Tal transformación es, por otra parte, la que constituye su peculiaridad dramática más destacada como personaje y le da una honda justificación a su lugar central dentro de la comedia.

Una cuestión que hay que tomar también en cuenta es la prontitud con la que se produce la transformación del horizonte social del protagonista. La celeridad con la que se suceden los hechos aumenta el carácter imprevisto y sorprendente de lo que está viviendo. Este meteórico ascenso es característico de la forma caprichosa en la que la Fortuna suele levantar a los seres humanos hasta la cúspide. Es vertiginoso el ritmo con que todo esto pasa. Las escenas se encadenan dando expresión al agitado devenir de los hechos.

---

<sup>75</sup> Esto es paragonable, en cierta forma, con lo que le ocurre a Mireao en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. En la jornada I de la comedia, el personaje llega a Avero, como lo había proyectado, pero no lo hace llevado por sus propios medios. Con ello, la ironía dramática resalta el carácter problemático e imprevisible de los acontecimientos humanos.

Es importante insistir, finalmente, en que la acción que comentamos pone de manifiesto fundamentalmente el aspecto social de la trayectoria del personaje principal. Es en la jornada II cuando se da preponderancia a la cuestión amorosa, que en la jornada anterior sólo quedó planteada. Si bien la cuestión social no desaparece, pasa a un segundo plano.

Los acontecimientos que conducen al mejoramiento de situación del protagonista son la separación de éste de don Enrique, la participación como testigo en la muerte del atacante de Leonor, la huida de Enrique, la detención y posterior liberación de Tello, así como el reconocimiento del Duque.

De acuerdo con el análisis, es posible decir que la jornada II presenta dos vertientes de hechos. Por una parte, como ya lo indiqué, Tello se enfrenta a las consecuencias negativas que implica su ventajosa posición social; por la otra, el conocimiento de que es amado por Leonor lo lleva de una actitud firme de lealtad, que es la que adopta en un principio, a un comportamiento contradictorio con el Duque, su señor.

En cuanto a lo primero, al comenzar la jornada II, Tello se encuentra ocupando la situación privilegiada que su inventado heroísmo le ha permitido alcanzar. No se libra, por lo tanto, de tener que enfrentar el hecho especial de que tiene con su señor una responsabilidad y un compromiso mayores que los demás criados, en virtud de las prebendas que ha recibido de él. Se da por ello la inevitable aceptación por su parte de participar en un espectáculo peligroso que no sólo lo pone en riesgo de ser descubierto tal cual es, sino también en el de perder su integridad física. Esta situación es comentada por los otros dos criados que hacen mención de los dos puestos que le dieron; Fabio le dice a Marcelo: "Desta vez han de vacar / los dos oficios, Marcelo" (vv. 1036-37). Fabio a Marcelo: "Eso sí, coma las duras / el que come las maduras" (vv. 1038-39). Cuando

termina esta jornada, estos dos criados son quienes van a ejecutar un plan para matar a Tello. No todo es miel sobre hojuelas en la nueva vida que lleva el personaje, ya que la envidia y el resentimiento se ciernen sobre él y lo amenazan. Esta situación revela además que el Duque ha sembrado, sin saberlo, la discordia entre quienes están a su servicio y que la misma ha traído graves consecuencias. De esta forma, se destaca sobre todo que Tello ocupa un sitio que no le corresponde gracias al capricho del Duque.

Aun así, en la escena final de esta jornada, la suerte le sonríe al hidalgo, pues, como sabemos, salva su vida gracias a que Enrique lo suplanta en el balcón. Esto hace que los agresores se encuentren con el problema de que, en lugar de Tello, a quien atacan es a un hombre aguerrido que mata a uno de ellos y hiere al otro. Una vez más, la intervención de don Enrique hace que todo le funcione de manera favorable al protagonista.

La otra vertiente de hechos ubica a Tello en su relación con Leonor. Es ahora cuando se entera de que esta mujer lo ama, pues ella misma se lo hace saber simulando que le hace una confidencia. Pero esta situación se produce inevitablemente dentro del contexto de la rivalidad existente entre el Duque y el Marqués, que compiten por el amor de Leonor. Si, como ya vimos, en este triángulo amoroso Enrique se identifica como aliado del Marqués, ahora tenemos a Tello, al menos al principio, como aliado del Duque. Lo que ocurre es que esta alianza se problematiza y resquebraja, ya que Tello se enfrenta a sucesos complicados ante los que no resulta fácil tomar una decisión.<sup>76</sup> El Duque manifiesta su confianza en él dejando el cuidado de Leonor en sus manos; ignora que es precisamente su

---

<sup>76</sup> Son las circunstancias las que llevan a que el personaje tome posteriormente una actitud indecisa y ambigua, y no una simple decisión tomada por él. Creo que con esto el dramaturgo intenta señalar la dificultad a la que se enfrenta el individuo de tomar una postura definida ante los hechos cuando éstos se niegan y contradicen mutuamente.

criado el contrincante más peligroso que tiene en cuanto al amor de ella. Es exactamente en esta circunstancia cuando el joven sabe que es amado por la amada de su señor.

En un primer momento, él se muestra agradecido por la confianza a través de la cual ella le insinúa su amor, pero considera más importante ser fiel a su señor. Se aferra a su papel de aliado; se resiste a ser oponente del Duque, lo que implica lealtad hacia él. Se preocupa también, podemos pensar, por cuidar su posición social. Ante esta actitud, Leonor piensa: "Qué torpe es quien no es amante" ( v. 1493 ).

Sin embargo, cuando el personaje vuelve a aparecer en escena, casi al final de la jornada, se reconoce ya un cambio en su fuero interno. Se siente afortunado y contento de que Leonor lo ame. A mi modo de ver, esto revela que ha empezado a abrirse paso en él una postura contradictoria ante los hechos, ya que en este momento empieza a ser al mismo tiempo aliado y oponente del Duque. La lealtad hacia éste se tambalea. Según estamos viendo, no queda lugar a dudas acerca de la maestría del dramaturgo, que sabe ubicar al personaje ante verdaderas encrucijadas en las que cualquiera de las decisiones que tome resultan insatisfactorias.

Con el comienzo de la tercera jornada, se lleva a efecto un abierto cambio de dirección en la conducta de Tello, pues éste, llevado por los celos, le reclama acremente a Leonor que se le insinúe al Marqués. Como se aprecia, Tello se ha convertido con toda claridad en sujeto de una acción que tiene a Leonor como objeto y al Duque y al Marqués como oponentes. Se manifiesta a final de cuentas que no es un hombre de lealtades y que pesa más en su ánimo el amor. No tiene por cierto que preocuparse demasiado en guardar las apariencias con el Duque, ya que éste, aún ante las evidencias de que Tello ama a Leonor, continúa considerándolo su aliado y no deja de sorprenderse gratamente de la fidelidad que él cree que le profesa su criado. Esta consideración del poderoso noble hace

que el protagonista permanezca aún en una posición de fuerza, socialmente hablando. Pero el pilar fundamental, sin lugar a dudas, en la afirmación de la peculiar identidad de este personaje lo ofrece el amor que Leonor siente por él. Es importante hacer notar que es esta dama quien cuenta la forma en que Tello mató a un toro en los festejos que el Duque organizó en honor de ella. La suya no aparece ya como una visión alejada de la realidad; se confirma aún así en su amor hacia Tello. De hecho, en el transcurso de la acción ha ido aceptando algunas evidencias que la realidad ha puesto ante ella.

Lo que en este momento es importante destacar en la trayectoria dentro de la que se desenvuelve Tello en el transcurso de la comedia es el activismo que alcanza el personaje hacia el final de la misma.<sup>77</sup> Con esto no me refiero solamente al hecho de que emprenda una acción para conseguir el amor de Leonor, sino también al hecho de que Tello trate de sobreponerse a su falta de valentía para estar a la altura de las circunstancias y que se enfrente a un toro sin contar con las excepcionales capacidades que se requieren para hacerlo. Lo hace como buenamente puede y la suerte lo ayuda a salir adelante y le permite realizar su disparatada hazaña. Pero la intervención de la suerte no le resta un ápice a la decisión con la que el protagonista actúa para cumplir con el compromiso que ha adquirido con su señor. No importan tanto la realización y el resultado, parece sugerir el dramaturgo, como el convencimiento y la voluntad de salir adelante; la fuerza interior que lleva al vencimiento de sí mismo (que deriva del compromiso consigo mismo y con los demás). Y esto último sí parece alcanzarlo el protagonista. No es un héroe por lo que realiza, pero esa

---

<sup>77</sup> En esto, por ejemplo, se diferencia de Mireno. Nuestro personaje, como estamos señalando, sigue un proceso no sólo de mejoría social, sino también de realización personal, en la medida en que lucha por conseguir lo que quiere y trata de estar a la altura de las circunstancias, si bien no deja de reconocerse, por otra parte, que en los resultados positivos que alcanza al final, como ya lo hemos señalado, han participado una serie de pequeños azares.

grandeza existe en su espíritu y lo dignifica tanto ante los demás como ante sí mismo; y sobre todo ante quienes saben ver en su interior, como Leonor, la mujer que lo ama.

La ventura es ante todo el reconocimiento de que el ser humano no se debe las cosas externas de la vida a sí mismo, pero esto no importa finalmente si se es capaz de continuar luchando en la medida de sus fuerzas para salir adelante.

La sustancia de este personaje radica curiosamente, como lo hemos señalado, en que una percepción equivocada de otros personajes, que se origina en una confusión, lo eleva por encima de las expectativas que se pueden tener de sus características personales.

Queda planteada así la coyuntura en la que un hombre al que siempre le ha ido medianamente o mal va a recibir, para su propio asombro, el reconocimiento de los méritos que no tiene e incluso el amor. Él da rostro casualmente a la proeza callejera que ha impactado fuertemente la sensibilidad y la imaginación de Leonor. Asume las acciones que no le corresponden. Aquí se inicia lo que podemos llamar la suplantación del héroe, en la que un personaje sin mayores cualidades usurpa el lugar del personaje que realmente posee virtudes que lo ponen por encima de los demás. Pero es merced a esta identidad heroica ficticia que el personaje puede ocupar el centro del espacio dramático en esta peculiar comedia.

##### 5. Antítesis dramática.

Hay que señalar que en *Todo es ventura* la forma en que se da expresión a ciertas complejidades es a través de situaciones en las que se manifiestan un pensamiento y una visión del mundo esencialmente antitéticos. El dramaturgo nos ubica frente a una realidad en la que lo trivial y cotidiano se metamorfosean y se llenan de un aura de encanto y de

prestigio inusitado ante la mirada entusiasta y sentimental de un poderoso noble y ante la visión amorosa de una dama. Pero frente a esto, lo ideal se presenta inmerso en una circunstancia en la que no sólo no encuentra el reconocimiento, sino que es amenazado por el orden de cosas vigente.

En esta comedia, como hemos visto, se da claramente la separación entre el héroe propiamente dicho y el protagonista. No es en este caso don Enrique, en quien se manifiestan de manera evidente los atributos del hombre noble que lo ponen por encima del común de la gente, quien ocupa el centro de la escena. En su lugar se coloca a Tello, que por sus características personales parece que debería ocupar el segundo plano. Esta es la gran paradoja que constituye esta peculiar propuesta dramática.

En la jornada I, como ya se ha mencionado, se plantea la cuestión de la metamorfosis de Tello, que de ser un hombre humilde y sin mayores pretensiones aparece ante los ojos tanto del Duque como de Leonor como un hombre valeroso y noble que rige su comportamiento con un código caballeresco. El mecanismo dramático que lleva a esto es un proceso de suplantación en el que las acciones realizadas por un personaje se le atribuyen a otro.

Quien en realidad está por encima de la gente común en ciertos momentos de su actuación es don Enrique, y la trayectoria seguida por él no deja lugar a dudas de su temple heroico. En este personaje, no obstante, se muestra una línea paradójica de actitudes que lo ubican a un tiempo dentro de una atmósfera ideal y dentro de un mundo marginal. Conoce y exhibe el heroísmo, pero tiene que huir de estas actitudes una vez que las ha realizado, porque en la realidad en la que vive se consideran reprobables.

Tenemos, pues, por una parte, la imposibilidad de un personaje de asumirse abiertamente tal cual es y, por la otra, a un personaje que termina asumiendo lo que no es.

¿Qué ocurre en un mundo como este con la cuestión de la responsabilidad del individuo por sus propios actos?

En el transcurso de la comedia, se da forma, hay que insistir, a una visión dramática que realiza la expresión de las complejidades a través de la contradicción y la antítesis. Se advierte, de un lado, con la recreación de Tello y con el carácter sustitutivo de la misma, el inquietante tema de la grandeza de lo pequeño, la brillantez de lo mediocre. Como contraparte, se da cauce a la representación de la pequeñez de la grandeza a través de don Enrique, del Duque y del Marqués. Estos últimos encarnan la nobleza del poder y del linaje. No es casual que se presenten como personajes que están fuera de la realidad; es muy significativo que estos dos personajes sean mencionados con el nombre de los títulos que poseen. No hay contra ellos tanto una crítica moral como una crítica que intenta exhibirlos en una precaria relación con la circunstancia que los rodea, y con la que no logran establecer un contacto y un intercambio en términos reales. Recordemos que ellos compiten por conseguir lo que no está a su alcance.

La nobleza del linaje y del poder que encarna en el Duque y el Marqués parece quedar atrás, aunque se consuelen pensando que es mejor que alguien bajo como Tello se lleve a la dama y no el contrincante poderoso. Esta clase de nobles siguen convencidos de su valor y prestigio y parecen consolarse con el hecho de que quienes se adueñan de la realidad son inferiores a ellos. Queda de manifiesto el orgullo de quienes piensan así; es obvia también su desvinculación con el nuevo estado de cosas que los rodea.

No es exagerado pensar, finalmente, que esta obra parece generarse sobre el trasfondo de un momento de crisis. Estamos ante un esfuerzo de creación artística en el que se quiere dar cuenta en última instancia de una realidad problemática. Muchos de los valores se han relativizado. Son las características de la época que le tocó vivir al

dramaturgo, con sus grandezas y limitaciones, las que nos dan el sentido último de lo que se plantea en esta comedia.

No cabe duda de que se reflexiona en la comedia acerca de los grandes ideales que están en la base de una visión gloriosa de la realidad, pero se advierte la forma en que los mismos funcionan cuando se confrontan con un mundo en que el estado moderno hace sistemáticamente de lado los valores señoriales de una cultura caballeresca que se va quedando en el pasado. En *Todo es ventura*, los atributos del noble caballero que lo llevan, por ejemplo, a defender a los débiles son desplazados por una concepción moderna de la justicia que es administrada por los ministros del rey.

#### IV. LA AFIRMACIÓN DEL HÉROE EN *LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO*.

Resalta en *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón, la ceñida estructura de la trama con la que el dramaturgo logra dar expresión magistralmente a la fuerza del carácter del protagonista. Después de los comienzos algo titubeantes que tiene este joven noble, se muestra cómo va creciendo individualmente en la medida en que responde con fuerza y valor a sus íntimas convicciones. Esto se produce fundamentalmente en lo que puede calificarse como una intensa colisión entre don Diego y doña Leonor, la fuerza de la oposición que logra imponer la dama funciona, entre otras cosas, como el elemento en pugna que nos revela y pone de manifiesto la poderosa determinación que mueve al joven enamorado en pos de sus objetivos. A esto hay que añadir, además, que lo anterior se realiza siendo fiel a sus más caros principios.

##### 1. Relaciones entre los personajes.

Para empezar, considero que es conveniente advertir que *Los empeños de un engaño* recrea la circunstancia humana que precede al punto de arranque de la acción destacando la similitud de las posiciones que ocupan varios personajes. Esto se expresa señalando una serie de simetrías que nos remiten a un mundo fuertemente ordenado. Doña Teodora y don Juan, que son hermanos, viven en la misma casa que doña Leonor y don Sancho, que también son hermanos. Junto a esta relación de parentesco, se presenta el compromiso matrimonial que cada una de las damas tiene con el hermano de la otra. Evidentemente, son los varones quienes han llevado a cabo este pacto social, lo cual no es gustosamente

aceptado por ninguna de las dos mujeres. De esto deriva que cada una de ellas acepté una relación, además, con otro hombre que la ama; don Diego está enamorado de Teodora y el Marqués de Leonor; ambos jóvenes rondan la calle con la esperanza de establecer contacto con su respectiva amada.

Como se advierte, las damas forman parte de sendos triángulos amorosos en los que aparecen como el objeto que se disputan dos galanes. Estos son los primeros modelos actanciales que se reconocen en la comedia. Se expresa con esto la pugna entre lo social y lo individual. No deja de sorprender, sin embargo, que esto último se incluya también dentro del juego de similitudes que aparecen como antecedentes de la acción.<sup>78</sup>

La comedia no se decide por el lado de desarrollar los dos triángulos amorosos que se dan con cada una de las damas como el objeto en disputa. La trama se inicia con la decisión de Leonor de convertirse en sujeto de la acción que tiene como objeto a don Diego<sup>79</sup>. Ella se transforma en alguien actuante que decide acercarse al hombre al que ama; es decir, que piensa realizar una acción para conseguir algo. Su elección provoca que los seis personajes principales comiencen a relacionarse conflictivamente entre sí. Ella y Teodora pasan de una actitud pasiva a una conducta activa; se subraya el carácter de sujeto que ambas desempeñan, sobre todo Leonor, sin que dejen de ser objeto amoroso. Este

---

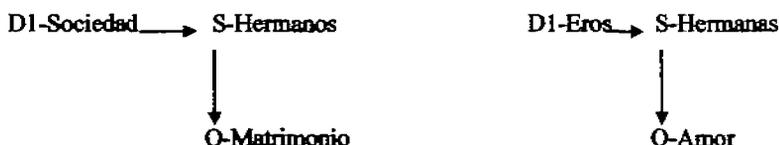
<sup>78</sup> El conflicto de gran número de comedias consiste en la pugna que se establece entre lo individual y lo social, o dicho de otra manera entre el amor y el honor. Aquí, si esto no se hace de lado, aparece al menos como un aspecto entre otros que también hay que tomar en cuenta. Sobre esto se volverá más adelante.

<sup>79</sup> Recuérdese que el término "trama" se refiere a un aspecto distinto de la historia al que se señala cuando se habla de "fábula". Ésta destaca el orden lógico y cronológico en el que se desenvuelven los hechos de la historia, mientras que aquella toma en cuenta la forma específica en la que el dramaturgo recrea los acontecimientos. Se hace notar esto, porque es conveniente advertir que, aunque la trama se inicia con doña Leonor, su decisión no es la que precipita la acción general. Acerca de esto que se comenta, Cesare Segre explica lo siguiente: "En la *fábula*, por tanto, se parafrasea el contenido narrativo, observando el orden causal-temporal que a menudo se altera en el texto; la *trama*, por el contrario, parafrasea el contenido manteniendo el orden de las unidades presentes en el texto" (Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 113).

modelo, si bien no ocupa un lugar central dentro de la acción, va a estar latente hasta el final de la comedia.

Cuando la comedia empieza se pasa, pues, de un estado de equilibrio en las situaciones que viven cada una de las damas, a una ruptura de éste que va a dar paso a la instauración de una pugna entre ellas, en virtud de que las dos desean el mismo objeto amoroso. Ambas mujeres ya se habían alejado del ámbito de lo consentido por la sociedad y ahora que compiten por el amor de don Diego continúan haciéndolo. Las dos buscan esta relación indebidamente, ya que tanto una como la otra están comprometidas en matrimonio<sup>80</sup>. Pero las dos prefieren seguir su gusto antes que cumplir con su obligación.

De entrada, podemos anotar lo siguiente:



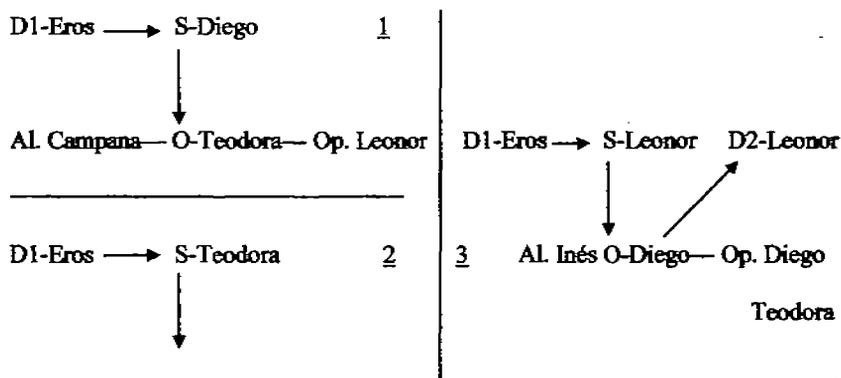
Se recrea una confrontación entre estos dos modelos actanciales en el transcurso de la comedia. De hecho, la acción oscila entre estos dos polos, sin ser los únicos, por supuesto, que funcionan en la comedia.<sup>81</sup> Al finalizar el acto I, por ejemplo, don Diego es herido por Sancho y sus parientes, que representan las fuerzas que sostienen el concierto

<sup>80</sup> Evidentemente a la pugna tradicional entre amor y matrimonio, lo que se añade con la intervención de Leonor es una competencia amorosa de carácter íntimamente personal. Ella desea al individuo que es amado por otra. Para Teodora al impedimento social se suma un obstáculo que encarna en una contrincante particular.

<sup>81</sup> Dice Anne Ubersfeld: "podemos decir que un texto dramático se distingue de un texto novelesco, por ejemplo, en lo siguiente: en el texto dramático nos encontramos, al menos, con dos modelos actanciales". También comenta: "A la representación se le plantea el problema de elegir entre un modelo actancial privilegiado o el mantenimiento en concurrencia de varios modelos actanciales; en cualquier caso, su tarea es la de hacer visibles al espectador estas macroestructuras, su funcionamiento y su sentido" (Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 63, 71).

matrimonial pactado entre las familias como forma de unión de la pareja. Don Diego, que es objeto del amor de las damas, no puede contra ellos. Aquí la sociedad, que se manifiesta de forma brutalmente antiheroica, aparece como el límite con el que necesariamente tiene que contar el individuo con respecto a las acciones que pretende realizar. Toda una serie de hechos se producen dentro de la línea en la que lo importante es preservar las convenciones y los prejuicios sociales. Frente a esto, se generan las relaciones en las que los personajes se identifican o entran en conflicto a partir del sentimiento amoroso.

Pero en el interior de lo que podemos señalar como la línea amorosa, entran en pugna otros dos modelos actanciales. En uno de ellos, el amor se presenta como un sentimiento correspondido; sin embargo, como está al margen de lo socialmente aceptado, tiene que autolimitarse en su expresión. Es por ello que don Diego quiere mantener en secreto su relación con doña Teodora. En el otro modelo, que es el que preferentemente se recrea en la comedia, el amor no conoce la correspondencia, pero las especiales características del sujeto que lo experimenta, así como la intervención de diversas circunstancias, hacen que intente imponerlo a la otra parte. Este sentimiento que se alimenta primero del engaño se convierte después en una contundente negación de la realidad, a la que no obstante tiene que enfrentarse finalmente.



Pero junto a estos modelos actanciales que dan cuenta de la irrupción de Leonor en la relación amorosa que existe entre don Diego y doña Teodora, aparecen los modelos actanciales paralelos que ponen en evidencia sobre todo el triángulo amoroso en el que están insertos don Diego como objeto y Teodora y Leonor como sujetos que se lo disputan.



En el primer caso, se contrastan amor correspondido y amor no correspondido; en el otro, la forma en que dos mujeres desean conseguir el mismo objeto amoroso.

La consideración de estos modelos actanciales así expuesta podría llevar quizás en un primer momento a la idea equivocada de que pueden originar cierta confusión que tuviera como consecuencia una trama poco clara en su desarrollo, pero, como se verá ahora, no es así. La presencia de esta diversidad de modelos actanciales lo primero que pone en evidencia es el multifuncionalismo de los distintos personajes de la comedia y, por lo tanto, la variedad de las relaciones que se producen entre ellos, así como los distintos aspectos que los conforman. Helena Beristáin explica: "De la consideración de que las acciones cambian de función cuando cambia la perspectiva del agente ( de modo que un sujeto puede, desde otro punto de vista, resultar objeto ), procede el sistema actancial, cuya

matriz corresponde a un nivel de abstracción mayor que el de la morfología de las funciones<sup>82</sup>.

Esto resulta de gran importancia para ubicar a cada uno de los personajes dentro del contexto de las relaciones que tienen con todos los demás y evitar en lo posible entenderlos al margen de las mismas. Anne Ubersfeld señala: "Un actante no es una sustancia o un ser, es un elemento de relación"<sup>83</sup>. Y añade: "El análisis actancial nos hace escapar al peligro de psicologizar a los actantes y a sus relaciones (de hipostasiar a los 'personajes' en 'personas'). De ahí su interés. Pero, sobre todo, nos obliga a ver en el sistema de los actantes un conjunto cuyos elementos son interdependientes (no es posible aislarlos)"<sup>84</sup>. Y más adelante añade: "La determinación del modelo o, mejor, de los modelos actanciales permite delimitar la función sintáctica del personaje"<sup>85</sup>.

Cabe destacar, finalmente, las distintas maneras en que los modelos actanciales se combinan o se relacionan entre sí. En nuestra comedia los mencionados modelos se alternan o complementan, se da el paso de uno a otro, e, incluso, en una sola ocasión, al finalizar la jornada I, todos se despliegan simultáneamente, lo que se traduce en un planteamiento lleno de expectativas.

Por otra parte, no todos parecen tener la misma relevancia dentro del movimiento general de la acción. En *Los empeños* son dos los modelos principales que quedan bien marcados por la estructura de la trama. Uno de ellos es el que tiene como sujeto a don Diego y como objeto a doña Teodora (véase el esquema que se ha marcado con el número 1). Más adelante, se centrará la atención en la relación de "reversibilidad", usando la

---

<sup>82</sup> Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1982, pp. 69-70.

<sup>83</sup> A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 102.

terminología propuesta por Anne Ubersfeld<sup>86</sup>, que une a este modelo con el que tiene como sujeto a doña Teodora y como objeto a don Diego (véase el esquema 2). Pero en este momento interesa evidenciar el fuerte contraste que se construye entre el primer modelo con el que tiene a doña Leonor como S y a don Diego como O (véase el esquema número 3). Estos son los dos modelos que sin excluir a los otros ocupan el lugar central en el desarrollo de la acción. Tenemos aquí reducida a su más ceñida e intensa expresión aquel tipo de relaciones amorosas contrastantes que consisten en que doña Leonor ama a don Diego, que no le corresponde; y él, por su parte, ama a doña Teodora, que sí le corresponde. Dos maneras de vivir y entender el amor.

El título de la comedia, *Los empeños de un engaño*, puede hacer referencia a las dificultades a las que tiene que enfrentarse don Diego para lograr su amor por haber engañado al principio a Leonor haciéndole creer que la amaba. Pero también puede indicar la serie de trabajos por los que pasa la dama, que se engaña a sí misma queriendo creer que puede obligar al hombre al que ama a que le corresponda.

La comedia oscila en este caso entre dos modelos irreductibles que nos hacen ver a ambos personajes a un tiempo como sujetos y objetos de la acción. Se expresan, entre otras cosas, los elementos contrastantes que constituyen la identidad de cada uno de ellos. La comedia construye una dualidad compleja y matizada. A partir de aquí, se plantea el problema del protagonismo dramático; quién es el protagonista, quién el antagonista. Pero esto no se resuelve nada más en el nivel de los modelos actanciales, hay que tomar en

---

<sup>86</sup> Esta estudiosa hace notar lo siguiente: "Reversibilidad, en primer lugar, del objeto; en toda historia amorosa es posible la reversibilidad entre el sujeto y el objeto (el objeto pasa a ser sujeto y viceversa): Rodrigo ama a Jimena, Jimena ama a Rodrigo, el modelo actancial que otorgase a Jimena la función sujeto sería tan legítimo como el que se la otorgase a Rodrigo" (*Ibid.*, p. 64).

cuenta otros modelos de análisis, como el de Northrop Frye, para proponer una posible respuesta. Sobre esto se volverá después.

## 2. Doña Leonor. Amor y determinación.

Voy a iniciar este apartado tratando de explicar cómo se producen los acontecimientos desde la perspectiva de doña Leonor. Se ha tomado la significativa decisión de que sea ella el primer personaje que aparezca en escena dentro de la comedia. La situación inicial tiene como centro pues a doña Leonor Girón, que se ha enamorado de un forastero que pasea su calle: don Diego de Luna. Parecen importar, en primera instancia, sobre todo, las diversas reacciones que experimenta esta mujer en los primeros momentos en que se advierte enamorada de un sujeto al que no conoce. Ella se manifiesta curiosa e inquieta y prefiere conjeturar, apoyada en lo que Inés le dice, que el caballero ronda la casa por ella, aunque él, como se verá más adelante, en realidad lo hace por Teodora, que es la mujer a la que ama. Después de esto, se recrea la iniciativa que toma la dama de indagar quién es el hombre al que ama para tratar de acercarse a él.

La averiguación de ella, huelga decirlo, no puede darse abiertamente, toma la forma del reclamo y la indignación. Ella alega la preocupación de su honor, pues no puede revelar el sentimiento que está experimentando; a pesar de ello, Campana nota inmediatamente que es el amor lo que la mueve, aunque ella trate de ocultarlo. Esto que ocurre resulta inconveniente, ya que amenaza con descubrir la relación amorosa entre don Diego y doña Teodora, la cual ellos quieren mantener en secreto. Para salvar la situación, Campana le hace creer a Leonor que es ella a la que ama su señor. El amor pugna en ella por desbordarse con una fuerza incontenible. Es muy importante la forma en que desde el

principio mismo de la comedia se subraya la falta de dominio de la dama sobre el sentimiento amoroso que la invade.

Surge aquí la típica situación en la que la mujer, aunque esté enamorada, tiene que ocultarlo y actuar de tal forma que nadie descubra su sentimiento. Esto la lleva a conducirse paradójicamente, pues su comportamiento debe manifestar lo contrario de lo que siente. Si tiene en frente a alguien que tiene la sabiduría o la malicia de ver más allá de las apariencias, su actuación es descubierta, como ocurre con Campana ante las reclamaciones de Leonor, a la que le reconoce inmediatamente que está enamorada de don Diego.

La actitud que Leonor adopta ante el criado, aunque ella cree que le ayuda a ocultar sus sentimientos, lo que hace es ponerlos de manifiesto. La simulación no funciona. Cuando ella trata de convencer a Campana de que lo que la lleva a indagar es el honor y no el amor, él se va. Ella está poseída por la pasión amorosa. Quiere, por otra parte, ocultarle lo que pasa a Teodora; queda la duda de si ve en ella a la hermana de don Juan o a la amante de don Diego.

Lo que aquí se ofrece es el retrato del especial momento por el que pasa la dama, dentro del cual se plantea lo que ella persigue con sus acciones y se ponen en evidencia los íntimos motivos de su actuación; junto a esto, se recrea la manera en que ella tiene que entrar en contacto con la realidad, manera que no puede ser abierta y franca, se trata de decir y callar a un tiempo. La matizada concepción de la situación planteada, que se apoya en un lenguaje ambiguo, hace que el personaje de Leonor se caracterice desde el principio mismo de la comedia con una serie de rasgos especiales que la dotan de un rico y sugerente perfil dramático. La forma misma en que se dirige en un primer momento a Campana con un fuerte tono de reclamo y con la exigencia, además, de que don Diego actúe con claridad, nos anticipan nítidamente a partir de la simulación con que trata de cubrirse el

fuerte carácter de la dama, que llena de dignidad no pide, sino que demanda una pronta respuesta de don Diego.

*Los empeños de un engaño comienza in media res.* Ya iniciados los amores entre don Diego y doña Teodora, un obstáculo más se suma a los ya existentes. Esto ocurre porque doña Leonor se enamora del galán y con ello pone en peligro el secreto con el que él quiere mantener su relación amorosa. Pero la presencia de Leonor no se yergue como un simple escollo que se pone en el camino de don Diego. La dama, como se recrea en la primera situación que se da en la comedia, experimenta una intensa vivencia cuando ve al caballero y a partir de la misma se propone llevar a cabo su programa de acción. Esto se da antes de que el lector o espectador conozca la circunstancia exacta dentro de la que se produce este despertar de la pasión amorosa de la dama. Se nos introduce al principio en la interioridad del personaje y en un primer momento los hechos se focalizan a partir de la forma en que ella los percibe.

Es con la aparición de don Diego cuando el dramaturgo nos retrotrae al pasado y nos hace conocer claramente cuál es el exacto contexto en el que hay que ubicar la pasión que se manifiesta en el corazón de Leonor, que se conceptúa como positiva en cuanto al carácter afirmativo de su deseo y como negativa en cuanto se interpone a la relación de otros. Conocidos los antecedentes de la acción, la historia se desarrolla de manera cronológica hasta el final del acto I y se ubica en el presente.

La primera situación que recrea la comedia tiene pues como centro a Leonor. Participan con ella primero Inés y luego Campana. Los dos temas fundamentales que se tratan son el amor y el engaño. El primer personaje en el que recae la atención de la comedia es en la antagonista. No conocemos aún el aspecto afirmativo de la acción y se nos pone delante su negación.

El modelo que domina el final del acto I, sin que esto lleve a que los otros dejen de funcionar, es el del triángulo amoroso del que forman parte don Diego, doña Teodora y don Sancho. Aquí se da una fuerte colisión entre lo social y lo individual en la que el galán sufre la violencia antiheroica del prometido de la dama que lo agrede junto con otros secuaces. Sobre esto se volverá después. Mientras tanto, lo que interesa destacar consiste en que ésta es la amenaza visible que se cierne sobre la relación de la pareja amorosa. Pero hay otro peligro, que es representado por doña Leonor, que en esta circunstancia conflictiva y caótica con la que cierra la jornada I no es advertido por doña Teodora y don Diego. Ella se muestra con la apariencia contraria de lo que realmente es, al grado de que su contrincante la percibe incluso como aliada. Salva a don Diego de la circunstancia violenta en que está inmerso y él por lo tanto le queda agradecido. Pero una cosa piensan los que la ven y otra muy distinta ella. Por lo pronto, hace su conveniencia y queda bien con todos. Aprovecha magistralmente la coyuntura que vive y consigue muy rápidamente el objetivo que se había propuesto, aunque ciertamente esto se da sólo transitoriamente. Se evidencia no sólo el carácter emprendedor de la dama, sino la inteligencia que tiene para saber aprovechar todo lo que ocurre en su favor y llevar sus planes adelante.

Aunque la comedia se va a ocupar primordialmente de la recreación de la intensa lucha que se entabla entre la determinación de don Diego y el empeño de doña Leonor ésta no es la única relación que funciona. Como se ha visto, don Diego tiene que enfrentarse también a las fuerzas sociales que limitan la relación que tiene con Teodora y amenazan muy seriamente las posibilidades de cumplimiento de la misma. Él es al mismo tiempo representado como el objeto del amor de las damas que entran en pugna por él y finalmente como el sujeto que persigue un objetivo con toda la convicción de su espíritu.

En algún momento, en una sola situación se superponen dos o más modelos actanciales distintos, lo que otorga una complejidad adicional al planteamiento dramático que se lleva a cabo. Esto ocurre por primera vez en el acontecimiento final del acto I, como acaba de verse, que se concibe con una estructura compleja. Al tiempo que se contrastan la figura de don Diego y doña Leonor, en la que ella lo desea a él y él a Teodora, se muestra el choque con la sociedad, que surge a partir del triángulo amoroso entre don Diego, doña Teodora y don Sancho.

La situación final pinta el encuentro de Teodora con don Diego y las fuerzas que se oponen al cumplimiento de su amor. El obstáculo visible, como se ha dicho, lo representan don Sancho, su prometido, y don Juan, su hermano. Digamos que ellos encarnan el impedimento tradicional. El otro lo personifica Leonor. Esta situación constituye la primera crisis que se produce en la comedia. La confrontación es un real estallido de violencia que muestra con intensidad el choque que se da entre los distintos personajes y los distintos intereses que los llevan a la acción.

Es importante anotar que uno de los contrastes más significativos que se da en la jornada I consiste en la oposición entre doña Leonor y doña Teodora. Esto no les otorga, sin embargo, la misma importancia dramática, ya que la jornada está dedicada fundamentalmente a dar cuenta de los rasgos de carácter de Leonor; el contraste con Teodora ayuda a una definición más intensa y eficaz de la primera.

Si ciertamente la casualidad produce la circunstancia propicia del final de la jornada, ello no quita que Leonor aproveche magníficamente la coyuntura, evidenciando una agudeza y un arrojo admirables, aunque junto a esto aparezcan también rasgos negativos de su personalidad, como la astucia, el egoísmo, el disimulo y el cálculo. Como

sea, la dama es concebida como una mujer emprendedora, que marcha con decisión tras un objetivo preciso.

Las peculiaridades de doña Leonor, como ya se ha dicho, se dan dentro del marco de una acción convencional a la que ella se opone con toda la fuerza de la pasión que está viviendo. Desde el mismo planteamiento, pues, queda patente que el comportamiento de la dama no es exclusivamente de tipo afirmativo, sino que nace a contracorriente de un proyecto de vida que otros personajes, don Diego y doña Teodora, desean llevar a su cumplimiento<sup>87</sup>.

La acción afirmativa de doña Leonor se da en el contexto de la relación amorosa entre doña Teodora y don Diego y la obstaculiza. En este sentido, juega un papel antagónico. En el inicio de la comedia la dama parece ignorar, por lo que platica con su criada, que el hombre al que ella ama no es a ella a la que busca. Pero cuando le pide a su criada que doña Teodora, la hermana de don Juan, no se entere de lo que ocurre, podemos entender la petición de forma ambigua. Por una parte, la hermana del galán no debe saber que doña Leonor lo engaña; por otra, la amada de don Diego no debe saber que éste le gusta a doña Leonor.

En la segunda jornada, el modelo que confronta a doña Leonor con don Diego adquiere una importancia indiscutible sobre los otros, sin que éstos dejen de funcionar, sin

---

<sup>87</sup> Pensando en un tipo de personaje con características parecidas a las de doña Leonor, Mieke Bal propone introducir en la nomenclatura del análisis de las acciones el término "antisujeto". Ella lo explica así: "Una fábula puede tener distintos sujetos en oposición: un sujeto y un antisujeto. Un antisujeto no es un oponente. Un oponente se enfrenta al sujeto en ciertos momentos durante la búsqueda de su meta [...] Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto. Cuando un actor posea su propio programa, sus propias metas, y actúe para lograr su objetivo, será un sujeto autónomo". (Mieke Bal, *op. cit.*, p. 40). Puede rescatarse de lo dicho por esta estudiosa la idea de que un personaje que obstaculiza la acción de otro no sea recreado necesariamente en términos de su función de simple opositor, sino como un sujeto que tiene a su vez un proyecto vital que lo lleva a actuar. Ciertamente, la oposición de doña Leonor a la relación de los enamorados no se origina en el afán de separarlos, radica en el amor que la impulsa hacia don Diego. No puede negarse, sin embargo, el formidable obstáculo que se introduce en la comedia con su presencia en escena.

embargo, en ningún momento. Lo que hace doña Leonor, en primer lugar, cuando don Diego quiere hacerle saber la verdad, es no darse por enterada de lo que él intenta decirle; prefiere entender que es a doña Teodora a quien él quiere desengañar y le ofrece incluso ayuda. Luego se muestra ya abiertamente con Teodora como su contrincante y emprende la lucha frontal contra ella. Se da tempranamente el triunfo de la dama, que aunque, como después se ve, es transitorio, de momento logra imponerse y separar a los amantes.

Otro rasgo sustancial del carácter de Leonor, que se suma a los ya reconocidos, se revela de forma por demás intensa y sorprendente cuando don Diego se retira sin querer escucharla; ella le pide, entonces, a Inés, su criada, que dé la orden a los criados de que no lo dejen salir, pues es posible que intente seguir a Teodora. Surge aquí de cuerpo entero la Leonor empecinada y dominante que está literalmente dispuesta a todo para adueñarse de don Diego, incluso contra la voluntad de él mismo. En este caso, no hace falta decirlo, la actitud de ella apunta a la creación de una atmósfera de violencia. Ya no queda lugar a dudas de que esta mujer es más impositiva que aguda.

En la escena final, se nos dan con toda la amplitud e intensidad los retratos morales de doña Leonor y don Diego. Éste desdefía abierta y contundentemente a la dama, ya que el comportamiento de ella no le permite otra salida. Leonor, dominante, impositiva, manipuladora, responde: “[...] aunque mi amor despreciéis, / habéis de estimar mi honor” (vv. 1550-1551)<sup>24</sup>; recurre al chantaje moral con el que intenta obligar a don Diego a que le corresponda y a comportarse como ella desea que lo haga.

La llegada en ese momento del mensaje del Marqués en el que reta a duelo a don Diego hace que se refuerce la intención de éste de dejar la casa y alejarse de la dama.

---

<sup>24</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *Los espejos de un engaño*, en *Obras completas*, pp. 791-873. Las citas de la obra se basan en esta edición.

Leonor cree que la carta recibida es de Teodora y como ve que él se prepara para salir llega al extremo de mandar que cierren las puertas de la casa para impedirle que se vaya. Se plantean simultáneamente a partir del mensaje recibido dos líneas de acción contrapuestas que profundizan el significado de las ya existentes. Una de ellas exhibe de manera excéntrica la nobleza del galán, como se verá más adelante; y la otra muestra el fuerte estallido de los celos de la dama. Se confrontan el honor y el amor con gran fuerza dramática.

En la comedia se manifiesta, como estamos viendo, una fuerte preocupación por uno de los comportamientos que con mayor frecuencia se produce en las relaciones humanas, que consiste en la intención de manipular a los otros para conseguir los objetivos deseados. Son diversos los medios utilizados: el chantaje emocional, la mentira, la simulación, la violencia, etc.

Sorprendentemente, en la jornada III se reduce de forma muy notable la participación de Leonor, al mismo tiempo que se le da un gran realce dramático, como veremos, a don Diego y junto a él a doña Teodora. Influye en esto la reconciliación de los enamorados, que se recrea con gran fuerza emotiva y concediéndoles un amplio espacio en la trama. De hecho, podemos afirmar que esta jornada se centra en las aclaraciones y final avenencia de los enamorados.

La conclusión de la jornada II no resulta del todo clara en cuanto a lo que Leonor considera con respecto a la caída de don Diego del balcón. Puede inferirse, sin embargo, que queda primero admirada y después ofendida por la decisión de don Diego de no ceder ante el deseo de ella. Su última y breve aparición sugiere que piensa vengarse de él aceptando el plan colectivo de casarse, ella con don Juan y doña Teodora con don Sancho. Pero entre tanto, se ha dado el acercamiento de los enamorados, que ella ignora.

Finalmente, ellos le ganan la partida y se salen con la suya. Doña Leonor termina entonces aceptando el matrimonio que se había arreglado desde antes de empezar la acción, pero ahora con la agravante de que no sólo no lo hace por amor, sino que lo hace para vengarse del Marqués.

En este momento es conveniente sacar algunas conclusiones acerca de la actuación de Leonor. Durante un tiempo, sobre todo desde el final de la jornada I y en el transcurso de la II, Leonor es recreada como la dueña de la situación dramática en la que participa. Ella controla los hechos, tiene que ver con todo lo que ocurre, es emprendedora y tiene muy claro el objetivo que persigue. Pero esta manipulación que lleva a cabo no se produce sin violencia. La dura e intensa afirmación que hace de sí misma la muestra enteramente dispuesta a derribar cualquier obstáculo que se le ponga en frente. Este impulso incontenible intenta anular todo aquello que estorba su avance, no hay concesión posible con los demás.

No obstante, esta fuerza arrebatadora que encarna en Leonor no logra sujetar finalmente la voluntad de don Diego, quien antiheroicamente termina lanzándose por el balcón abajo para sustraerse al férreo dominio de la dama y afirmar su voluntad de no someterse a ninguna clase de presión al tiempo que afirma la nobleza de su ánimo.

Preocupa aquí evidentemente la cuestión de un individualismo sin límites que borra la realidad con la insensata afirmación de sí mismo. Realmente podemos calificar a doña Leonor como un personaje narcisista que ve reflejado en cuanto la rodea la posibilidad de satisfacerse a sí misma.

El individualismo en Lope de Vega, apoyado en las motivaciones internas de la persona, se recrea normalmente como la posibilidad de que dos seres humanos establezcan una relación profunda y en este sentido se opone a la presión de las exigencias sociales; es

una especie de antídoto contra las motivaciones externas de las coerciones sociales. En Alarcón, por su parte, se reconocen dos límites que pueden impedir la libre realización de los seres humanos. Uno ampliamente tratado en la comedia del Siglo de Oro, específicamente en Lope, que consiste en las normas, convenciones y prejuicios sociales que establecen férreamente los modelos de conducta a seguir. Otro, que inquieta a Alarcón, que es el individualismo extremo, cuando alguien intenta someter a los otros a los caprichos de su voluntad. Esto se da a través de la manipulación, el chantaje y una serie de conductas irracionales que pretenden hacer que los demás se comporten a la medida de los propios deseos.

Está, por un lado, el compromiso social pactado por los hermanos de las damas; por el otro, el individualismo ilimitado de Leonor. En medio, la pareja amorosa, que toma distancia con ambas fuerzas. El simple individualismo no representa un valor por sí mismo ni ofrece la garantía de reconciliación con lo social.

El problema de Leonor consiste, entre otras cosas, en que su actitud pone en evidencia el ímpetu irrefrenable que apunta a la pura y simple afirmación de su individualidad sin importar los medios que intervengan para conseguirlo. Este individualismo desatado la lleva a recurrir incluso a la coerción y la manipulación con tal de obtener lo que desea. No cuenta con que existe el límite de la voluntad del otro y de su derecho de decidir.

Hay que señalar que la negación de la realidad se da como consecuencia de la afirmación de un fuerte sentimiento que no puede más que ir adelante. A final de cuentas, la mujer dominante que intenta imponerse a don Diego a como dé lugar es ella misma dominada por una fuerza que no puede controlar.

La comedia recrea los esfuerzos infructuosos de una mujer que intenta llevar a cabo algo que es imposible. Ni todo su ingenio, primero, ni toda su fuerza de carácter, después, ni siquiera la profunda convicción con la que se mueve detrás de su objetivo ni la vehemencia de su pasión pueden ayudarla a conseguir la correspondencia del hombre del que se ha enamorado. El amor se encuentra más allá de cualquier empeño para conseguirlo. Ir en contra de este hecho es desconocer su naturaleza. Es esta la contradicción fundamental que expresa el meollo de la forma de ser de Leonor.

### 3. Don Diego. Convicción y pundonor.

Es conveniente ahora tratar de advertir la manera en que se recrean las acciones desde la perspectiva de don Diego. Como ya se ha visto, antes de que se inicie propiamente la acción, él forma parte de un triángulo amoroso en el que se enfrenta con don Sancho; ambos compiten por conseguir a doña Teodora. Paralelamente, cada uno de ellos juega el papel de sujeto y oponente. Este modelo actancial, ya lo hemos dicho, plantea en principio la confrontación entre individuo y sociedad.

Es importante ahora seguir la pista de uno de los modelos actanciales que tiene más peso en la dinámica de la comedia, que es aquel en el que don Diego es el sujeto de la acción amorosa que tiene como objeto a doña Teodora. Este hecho abarca la comedia de principio a fin. Él procura acercarse a ella a través de una línea de conducta en la que se van revelando una serie de actitudes que lo diferencian e individualizan ante los demás personajes. En términos generales, se destacan, tanto en su carácter como en su comportamiento, los rasgos de nobleza personal que son los que lo distinguen como personaje. Estos rasgos aparecen como el reflejo de ideales que lo dignifican notoriamente.

Pero estas características, por otra parte, se ubican dentro de una realidad que está atenta a otro tipo de consideraciones.

La intervención de este personaje en la acción se inicia antes de que comience la comedia. No se aclara si la relación amorosa que tiene con Teodora es anterior o posterior al compromiso matrimonial de ella con don Sancho. Él ronda la calle con el propósito de establecer contacto con su amada. Este hecho, que va a concluir con el encuentro que se da entre ellos al final del acto I, se enfrenta con una serie de obstáculos que lo dificultan. El primero de ellos, que hace que los amantes procedan con cierta cautela, consiste, como se ha visto, en que como la dama está comprometida, su relación con don Diego no es socialmente admitida. Tanto don Juan, hermano de Teodora, como don Sancho, su prometido, son, en consecuencia, fuertes oponentes que amenazan con impedir que el protagonista consiga su objetivo. De aquí el carácter secreto que debe de tener la relación entre los enamorados.

Junto a este obstáculo se levanta otro, que consiste en que Leonor se enamora de don Diego y tiene toda la intención de acercarse a él para conseguir su amor. Con esto la relación entre él y doña Teodora corre el peligro de ser descubierta. Esta dificultad se resuelve transitoriamente con un engaño, haciéndole creer a Leonor que el forastero la ama. Lo importante, desde el punto de vista dramático, es que el engaño no sólo no resuelve, sino que complica tremendamente la situación que se intenta superar con él.

Como sabemos, es Campana al que se le ocurre tal solución, que posteriormente le comunica a su señor para tratar de justificarla. Éste la rechaza al principio, entre otros motivos, porque en una conversación que tuvo con el Marqués le aseguró que no estaba interesado en doña Leonor y el fingimiento que le propone su criado puede hacer creer que si lo está.

Si atendemos al orden en el que se dan los acontecimientos en la trama, don Diego, que se presenta primero como objeto del amor de doña Leonor, aparece inmediatamente después como sujeto de la acción en la que ama a Teodora y busca acercarse a ella. Realizada, en primer término, al iniciar la comedia, la presentación de Leonor, se introduce enseguida, también con muy finos trazos, la figura de don Diego. Se pasa de un punto de vista a otro. En este primer momento, no puede preservarse la integridad moral del personaje, que se ve definitivamente superado por los acontecimientos. Se consigue, no obstante, dibujar la imagen de un hombre preocupado por los asuntos de honor. En todo esto, juega un papel importante que sea Campana el que tome la iniciativa en la mentira que se le dice a doña Leonor. Tal cosa se complementa con el hecho de que don Diego se niega a aceptar en un principio la propuesta de engañar a la dama, hasta que el criado logra convencerlo de la conveniencia de tal medida. No queda lugar a dudas, pues, que es por influencia de su criado que él decide mentir. El error de don Diego consiste, en consecuencia, en aceptar el engaño ideado por Campana, pero no es él quien concibe tal acción.

No podemos olvidar además la intervención de un factor fundamental en la conducta de este joven, que es el sentimiento amoroso. Éste explica en gran parte que la naturaleza noble del galán se ve desbordada por los hechos que está viviendo y acepte lo que podemos pensar que normalmente no aceptaría.

La jornada I concluye con la conflictiva situación en la que se da el encuentro de Teodora con don Diego. El galán logra acercarse a la dama, pero el cumplimiento de tal objetivo viene inusitadamente acompañado de resultados desastrosos para la pareja. No sólo no consiguen comunicarse entre ellos, sino que los hechos que enfrentan son muy confusos y brutales. Se manifiestan abiertamente las fuerzas sociales que se oponen al

cumplimiento de su amor. Las mismas encarnan en esta ocasión en don Sancho que es el prometido de Teodora. Él junto con un grupo de individuos atacan cobardemente a don Diego hasta dejarlo mal herido. Se puede afirmar que aquí don Diego no es derrotado en buena lid; si queda maltratado y vencido no es por el valor del contrincante, sino por el número de los que lo agreden. Este estallido de violencia aplasta al joven enamorado sin que él pueda hacer nada por evitarlo, en virtud de que se encuentra en situación de desventaja. En este momento, se hace fuertemente visible, como ya se había señalado, el modelo actancial en el que se entabla la lucha entre individuo y sociedad, entre amor y matrimonio.

No deja de funcionar, sin embargo, el impedimento que representa la intervención de Leonor, que en este caso resulta en parte favorable, ya que logra detener a los que están maltratando a don Diego diciendo que éste es su esposo. Ayudándose a sí misma, ayuda a resolver la situación general. El aparente altruismo es producto de un acto de egoísmo de la dama. Es una oponente a la que la especial coyuntura en que participa la hace parecer aliada.

Como hemos mencionado, no se advierte claramente desde el principio de la comedia la nobleza de la actitud de don Diego, más bien queda sutilmente sugerida. Cuando Campana le propone seguir adelante con el engaño a doña Leonor, él se muestra molesto con tal idea y lo piensa muy bien antes de aceptar tal cosa. Además, es notoria la preocupación que tiene de guardar la palabra que le dio al Marqués. En su descargo, como se vio, se da también el hecho de que está enamorado y quiere defender su relación con doña Teodora. De cualquier forma, la actitud del personaje queda marcada con algunos rasgos que la afean.

Pero el comportamiento noble del personaje, se va a empezar a destacar propiamente a partir del inicio de la jornada II, cuando, una vez que se ha repuesto de las heridas que recibió, decide hacer frente a la situación problemática y equívoca que se encuentra viviendo. Ante la misma, se destaca la honestidad de su conducta, la congruencia entre lo que dice y lo que hace, su fuerza de carácter y al final una convicción profunda en la defensa del honor. Ciertamente, la afirmación de estos aspectos positivos de su personalidad no se produce frente a hechos excepcionales, sino a partir de acontecimientos domésticos y triviales. La obra se tiñe de ambigüedad con la combinación de elementos disímiles. Visión de situaciones bifrontes con un aspecto heroico y otro vulgar, uno ideal y otro real. Si la ironía predomina en estas escenas, tampoco se puede negar, por otra parte, la expresión que se da en ellas de la estatura moral que alcanza el personaje.

El inicio de la segunda jornada ofrece pues la coyuntura en la que don Diego, recuperado ya de sus heridas, considera que tiene que poner las cosas en claro. Está enamorado, pero también agradecido; y si bien el amor ocupa el lugar preponderante, un hombre noble como él no puede hacer de lado el agradecimiento que debe a quien como Leonor lo ha favorecido no sólo salvándolo de una fuerte agresión, sino hospedándolo después en su casa. El engaño que hizo a la dama para proteger su relación con Teodora no puede continuar. Esto se muestra como un convencimiento íntimo del personaje de acabar terminantemente con la simulación.

Como sabemos, Campana le aconseja huir para no enfrentarse a la difícil encrucijada ante la que se encuentra, pero don Diego rechaza tal propuesta, pues la considera una acción vil. Esta intervención del criado da pie para señalar el comportamiento valeroso del joven noble, que no puede aceptar una conducta indigna.

Este hombre mesurado valora con ponderación lo que va a ejecutar y decide, pues, desengañar a doña Leonor. Pero sucede, como ya se vio, que ella no sólo no quiere darse por enterada, sino que acomoda las cosas a su conveniencia. Ella pasa en este momento a la confrontación abierta con Teodora. Ésta, que al principio todavía se muestra agradecida con la que ha considerado su amiga, se da cuenta ahora de que en realidad es su contrincante. De nada sirve el que don Diego reaccione con toda firmeza y veracidad declarándole abiertamente su amor a doña Teodora; ésta se va enojada y despechada, pues se ha enterado que él dijo que el amor hacia ella era fingido. Don Diego, a su vez, se va sin querer hablar con doña Leonor, como una muestra más de que no la ama. Es cuando, sorprendentemente, la dama da la orden a sus criados de que no lo dejen salir, ya que tal vez intente seguir a Teodora. Se apunta, a través de las instrucciones que da la dama, que está dispuesta a tomar cualquier medida para obtener lo que quiere. Asistimos aquí al triunfo transitorio de doña Leonor, que logra separar a los amantes. Queda apuntado con esto el tamaño de la nueva dificultad a la que tiene que enfrentarse don Diego para poder acercarse a la mujer a la que ama.

Pero esto es sólo el principio de una espectacular confrontación que va a llevarse a cabo más adelante. En la situación final de esta jornada II, se nos da con toda amplitud e intensidad frente al retrato moral de Leonor también el de don Diego. Éste desdefía abierta y contundentemente a la dama, ya que la actitud de ella no le permite otra salida. Como ya se señaló, ella recurre al chantaje moral con el que intenta obligar a don Diego a que le corresponda y a comportarse como ella desea que lo haga.

Resulta de fundamental importancia dramática en la contienda que se recrea entre ellos, la introducción en la historia que se cuenta de una carta que va dirigida al galán. La llegada del mensaje del Marqués, en el que reta a duelo a don Diego, le imprime a la

actuación de éste una dirección de conducta muy precisa en la que se aborda con especial intensidad la cuestión de su nobleza personal. Esto redondea y completa con mayor nitidez el peculiar carácter del personaje<sup>89</sup>.

Pero la llegada de la misiva también refuerza y enriquece el especial comportamiento de la dama. Como ya se vio, Leonor cree que la carta recibida es de Teodora y a su porfía amorosa se suma ahora el acicate de los celos. Como ve que él se prepara para salir toma la medida extrema de cerrar las puertas para impedirle que se vaya.

Se plantea simultáneamente, a partir del mensaje recibido, el reforzamiento de las dos líneas de acción contrapuestas que se habían venido dando. Una de ellas, exhibe la nobleza del galán, a través de su decisión incontrastable de acudir al duelo para defender su honor; la otra muestra la fuerza con que se manifiestan los celos de la dama. En ambos casos, la determinación es el rasgo que define el comportamiento de cada uno de los sujetos<sup>90</sup>. Esto hace que la confrontación entre ellos se dé de forma muy directa y personal, sin artilugios ni elementos que planteen la superioridad de uno de ellos sobre el otro. La lucha entablada se da entre dos fuerzas iguales, si bien es obvio que el comportamiento activo de la dama lleva a que el galán adopte una postura de resistencia.

---

<sup>89</sup> Es en este momento cuando se refuerza notoriamente el aspecto de la nobleza de don Diego. Hay que recordar, para el mejor entendimiento de este pasaje, que convencionalmente se le atribúan al noble ciertos rasgos de conducta. José María Díez-Borque comenta al respecto: "Por ello, el teatro al presentar la nobleza lo hace como estado ideal, incompatible con la vulgaridad, la cobardía, el pragmatismo...etc., en definitiva, como depositaria de virtudes y valores...". Explica también: "En el conjunto de virtudes del noble destacarían las relacionadas con la virilidad y el temple heroico, quedando muy en segundo término las virtudes intelectuales". Y añade: "El duelo entre caballeros dará origen a alardes de bravuconería y machismo que califican a la nobleza en el plano del valor y la virilidad, con menosprecio de otros atributos de la persona. La comedia propiciará la superioridad social de la fuerza". (José María Díez-Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 274, 276, 302).

<sup>90</sup> Mieke Bal anota lo siguiente: "Manteniendo en mente que cabe considerar el proceso de la fábula como la ejecución de un programa, podemos postular que cada ejecución presupone la capacidad del sujeto para realizarla. Esta posibilidad de actuar del sujeto, su competencia, puede ser de distintos tipos, lo cual nos conduce a una mayor especificación.

La competencia se puede subdividir en: la determinación o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, el poder o la posibilidad y el conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo". (M. Bal, *op. cit.*, p. 41).

En la conclusión de esta jornada se reúnen todos los personajes. Doña Teodora, don Juan y don Sancho piensan en llevar a cabo el arreglo matrimonial del principio. Todos ellos quieren deshacerse de don Diego. Es el momento en el que Inés les da la noticia de que el joven noble se ha arrojado del balcón. Por segunda vez en la comedia, y concluyendo una jornada, el noble caballero termina vapuleado y herido; ahora a consecuencia de los celos que invaden a Leonor es encerrado en la casa, pero él, llevado por el pundonor, se empeña en asistir a la cita con el Marqués para batirse en duelo con él. Nobleza de ánimo y amor, a través de los celos, chocan espectacularmente.

En esta jornada se recrea de forma espectacular e intensa las peculiaridades del carácter de dos personajes fundamentales de la comedia. Por una parte, se da la emotiva pintura de la personalidad dominante y manipuladora de Leonor, como ya se vio antes. Por la otra, se exhibe la forma de ser de don Diego, que no cede en ningún momento al embate incontenible de la dama. Si ella llega incluso al punto de poner límites físicos que entorpecen y dificultan la actuación de él, anímicamente no lo desvía ni un ápice de su objetivo ni de ser quien es. En esta jornada se contrasta, de forma por demás intensa, el intento de ella de adueñarse de don Diego, aunque sea por la fuerza y contra su voluntad, con la manera excéntrica y desesperada con la que él muestra empecinadamente su nobleza de ánimo, haciendo hasta lo imposible para acudir al llamado del Marqués para batirse en duelo con él. Este hombre valiente y cumplidor, encerrado por la dama, es privado de su libertad y experimenta con ello el grado enfermizo de posesividad al que puede llegar el sentimiento amoroso cuando se manifiesta a través de los celos.

El noble empeño del galán para acudir al duelo caballeresco se ve impedido de llevarse a cabo por los obstáculos que una mujer enamorada le ha puesto. Esto lleva a la interesante mezcla de elementos de tono heroico con hechos ordinarios y lastimosos como

arrojarse del balcón y quedar en la calle seriamente golpeado. Lo hecho por la dama, si bien no frustra el noble impulso del galán, sí cierra la posibilidad del valeroso cumplimiento del mismo.

Al producirse la afirmación de la nobleza del personaje en circunstancias vulgares y caseras que no tienen nada que ver con un escenario glorioso, se introduce una clara ambivalencia en la que la situación recreada ofrece un lado serio y otro risible. Admira la voluntad con la que el protagonista marcha hacia delante en el empeño de preservar su honor, pero tal actitud es deslucida por los obstáculos vulgares que se le interponen.

Sólo don Diego sabe que se lanzó del balcón por pundonor, para asistir al duelo al que el Marqués lo convocó. Los demás, por su parte, ignoran el motivo que llevó al joven a actuar de esa manera, con riesgo de su vida. La escena en la que todos se enteran de que él se ha arrojado del balcón muestra las más diversas reacciones ante lo ocurrido. El hecho es susceptible de varias interpretaciones en la comedia, que reflejan la falta de un punto de vista único desde el cual pueda observarse objetivamente la realidad.

Ante el lector o espectador, no obstante, se afirma con fuerza la nobleza que está en la raíz de la actuación de don Diego; junto a esto se apunta también la extravagancia con la que se reviste el heroísmo del personaje. Don Diego es el hombre noble, que encarna los valores ideales caballerescos, que se mueve en una realidad ordinaria. Ésta le impide avanzar en la dirección ideal que él desea. La nobleza se recrea como una cualidad de carácter interno que no tiene mayores consecuencias en la realidad circundante. Él es impedido y bloqueado, privado literalmente de actuar con libertad, pero termina conquistándola. Es indiscutiblemente un momento en que lo noble se manifiesta a través de lo disparatado. Una vez más, no se niega la nobleza del personaje, sino su desubicación.

Podemos concluir que la segunda jornada de la comedia se dedica en gran parte a poner de relieve la verdadera *dimensión* de uno de los obstáculos que interfieren en el cumplimiento de los amores entre don Diego y doña Teodora. La oposición generada procede ahora del asedio de una mujer enamorada que está dispuesta a todo. Convergentemente, la misma oponente frustra la realización de las convicciones del personaje que lo llevan a la noble defensa de su honor.

El principio de la jornada III se desenvuelve mostrando especialmente las dos cuestiones que ocupan el pensamiento de don Diego; la nobleza y el amor son las dos vertientes fundamentales que marcan su actuación. Una de las situaciones con la que se ha insistido en el aspecto de la nobleza de este personaje se ha expresado en la comedia, como acaba de verse, a través del empeño del mismo de asistir a la cita con el Marqués. Con esto se pone en evidencia su valor. Y es precisamente con este hecho con el que comienza la jornada III. Don Diego, que por todo lo ocurrido en casa de Leonor, no pudo asistir al desafío, le escribe preocupado al Marqués para manifestarle su disposición a encontrarse con él. El deseo del joven de que todo quede claro y no se ponga en tela de juicio su valor continúa con la llegada del Marqués, a quien le explica que se tiró del balcón para acudir a enfrentarse con él. El visitante ya sabe todo lo ocurrido y no duda por supuesto de la nobleza de ánimo de don Diego. Le pide incluso una disculpa por haber dudado de él. De esta forma, queda bien cimentada la cuestión de la nobleza de don Diego.

Resuelto lo anterior, se retoma la otra preocupación que tiene don Diego, que es la amorosa. Debido a lo ocurrido, el hermano de Teodora ha hecho imposible poder acercarse a ella. El joven noble se prepara para tratar de solucionar esto con la ayuda de su amigo el Marqués.

No hay que olvidar que la acción principal llevada adelante por don Diego es la que tiene a Teodora como objeto de su amor. Hemos visto en el joven noble una gran determinación para alcanzar el cumplimiento de su deseo. Además, a la fuerza de este sentimiento hemos visto añadirse inextricablemente su indiscutible nobleza de ánimo. Esto le otorga al personaje una dimensión artística más rica. No es simplemente el hombre obcecado que quiere obtener algo al precio que sea; es el hombre noble que sabe preservar sus valores más preciados y luchar con convicción y fuerza por la mujer a la que ama. Y precisamente esto es lo que se recrea en su postrer encuentro con doña Teodora.

A las diversas explicaciones que se han aducido para explicar el motivo por el que don Diego se arrojó del balcón, se suma también la conjetura de doña Teodora. Después de leer el recado del Marqués, que le dio Campana, piensa que don Diego quería ir a batirse con él para disputarle el amor de Leonor. Esto provoca de nuevo los celos de la dama y con ello la decisión de casarse con don Sancho si Leonor lo hace con don Juan, así don Diego se quedaría solo. Es el momento en que aparece don Juan, quien llega contento por la forma en la que concluyó el asunto del balcón; don Diego dijo que se cayó por un ataque de epilepsia. Se ofrece así otra versión más del hecho en la que se refuerza el aspecto antiheroico del mismo. Don Juan siente por ello que ya no hay impedimento para casarse con Leonor. Le recuerda a Teodora que ella va a hacer lo mismo con Sancho. Ella despechada acepta el compromiso.

Son éstas las circunstancias que prevalecen cuando llegan don Diego y el Marqués a casa de Teodora. Estamos aquí, como se ha visto, ante una mujer que se deja llevar por el sentimiento de los celos y que a partir de ciertas conjeturas se dispone a tomar revancha del hombre al que ama. Llega incluso al caso de aceptar ante su hermano el compromiso de casarse con don Sancho, hombre al que no quiere. Predomina en esta situación el

sentimiento de despecho y el deseo de tomar venganza. Esto provoca que la dama no actúe con la debida prudencia y que por lo tanto no mida debidamente las consecuencias de lo que está haciendo. Este es el estado de ánimo con el que recibe a don Diego. Por ello, ante las explicaciones de éste, ella no deja atrás la actitud de enojo que la impulsa. Al grado de que el joven noble, al ver la terquedad de la dama y la imposibilidad que existe de comunicarse con ella, empieza a creer que lo que pasa es que ella ama a otro. Al ver que ella no le responde, se dispone finalmente a despedirse y le informa molesto a la dama que parte a la guerra:

D.DIEGO        ¡quédate con Dios, ingrata,  
                      que partirme determino  
                      a Flandes, donde arrojado  
                      a los mayores peligros,  
                      o ya bala voladora,  
                      o ya blandiente cuchillo,  
                      del corazón con el alma  
                      arranque un amor que ha sido  
                      mal premiado por ser tuyo,  
                      desdichado por ser mío! (vv. 2570-2579).

Estos versos hacen referencia abiertamente a la función guerrera que está en el origen del estamento de la nobleza. Éste es el camino que debe seguir el hombre noble. Los fuertes reclamos de él, así como su decisión de ausentarse logran, finalmente, lo que parecía imposible. Ella, dejando aflorar sus verdaderos sentimientos, le impide que se vaya. El enojo se disipa y ella se da cuenta entonces de que ha tomado una serie de medidas de gran importancia sin tener ningún fundamento real para hacerlo.

La situación que comentamos pinta pues la transformación de sentimientos que se produce en el ánimo de la joven enamorada. Se va desde el gran enojo que tiene con don

Diego hasta la final reconciliación con el mismo. Es el paso de un sentimiento contradictorio que se presenta como de rechazo a uno de franca aceptación. En esto el joven noble juega un papel fundamental. Él decide acercarse a la dama y logra disipar así los equívocos que enturbian la relación de ambos. Él es el que toma la iniciativa en este encuentro que hace que vuelva por sus pasos para obtener el amor de doña Teodora.

No hace falta decir que ella es el personaje que ocupa el centro sentimental de la situación dramática que se recrea en este caso, y que, en consecuencia, es su emotividad la que proporciona el tono afectivo con el que se nos transmiten los diálogos entre la pareja de enamorados. El hecho es que quedan atrás los problemas entre ellos y el protagonista sale triunfante. La pareja amorosa logra unirse al final.

Cuando empieza la comedia, las fuerzas sociales rigen la relación entre los personajes; esto en el sentido de que ya se han llevado a cabo los pactos matrimoniales entre las parejas. Ciertamente, junto a esta situación inicial en la que cada una de las damas se muestra comprometida en matrimonio con el hermano de la otra, se da el hecho de que también ambas tienen un enamorado con el que están en relación. Frente a las fuerzas sociales, se presenta la fuerza del sentimiento amoroso.

“El tema de lo cómico —comenta Frye— es la integración de la sociedad, que suele adoptar la forma de incorporar en ella a un personaje central”<sup>91</sup>. Lo que ahora quiero señalar es el hecho de que es don Diego quien logra hacer que las cosas cambien. Cuando la comedia empieza, él está excluido, por decirlo así, del pacto social; amor y honor se presentan incluso como elementos excluyentes entre sí. El sentimiento que impulsa al joven hacia Teodora aparece como una fuerza de carácter individual que se confronta con las exigencias sociales. Pero este noble caballero consigue finalmente ser integrado a la

---

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 66.

sociedad, la cual por el solo hecho de aceptar la relación amorosa de él con Teodora muestra un lado más flexible. No se niega, huelga decirlo, la importancia de las reglas sociales, pero al dar cabida dentro del matrimonio al sentimiento amoroso se humanizan y pierden el carácter de un frío contrato.

Don Diego aparece, pues, como el protagonista de la comedia, ya que es él quien consigue realmente transformar la situación que se encuentra viviendo, situación que va desde las escasas posibilidades del principio de cumplir con el objetivo que se propone de obtener a la mujer a la que ama hasta que llevado por una gran determinación, por una real convicción en los valores en los que cree, consigue al fin la posesión de la mujer a la que ama a través del matrimonio.

#### 4. La estructura de la trama.

Una vez llevada a cabo la descripción de los modelos actanciales es fundamental insistir en la claridad y fuerza de la concepción dramática que se encuentra en la base de esta comedia, que se manifiesta en la creación de personajes que se realizan dentro de una dinámica bien desarrollada y bien concebida. Decimos esto porque con *Los empeños de un engaño* no sólo se da la escasez de la crítica en torno de ella, sino que se han dado incluso comentarios que, sorprendentemente, la consideran como una obra de poca calidad, mal construida e incluso inacabada. Un crítico tan importante como Antonio Castro Leal ha dicho de esta comedia lo siguiente:

Pesa excesivamente sobre esta comedia lo complicado de su trama. Alarcón no encontró la manera de dar a su recargada estructura vigor y donaire arquitectónicos. Apenas las primeras escenas se salvan de esa necesidad de ir

construyendo sobre un plan que, una vez iniciado, impuso su propio desarrollo sacrificando el valor y la significación de sus elementos. No logró nuestro poeta ese doble juego dramático en que el personaje sirve al mismo tiempo al argumento y a su individual expresión. *Los empeños de un engaño* parece haber sido escrita de prisa – la prisa de que era capaz Alarcón – y terminada antes de encontrar ese punto feliz en que coinciden las líneas de la traza general con los perfiles de cada una de las partes. Es como un profuso boceto del que no acabó de salir el cuadro definitivo<sup>92</sup>.

No puede menos de considerarse que estas palabras resultan inexactas. La comedia ofrece un planteamiento dramático brillantemente estructurado. El juego de expectativas en las relaciones que se producen entre los personajes alcanza una gran intensidad y se realiza de forma compleja y sugerente, conduciendo un contrapunto dinámico que vertebra la comedia de principio a fin dotándola de gracia y profundidad. Se ofrece, por otra parte, un excelente ejemplo de interacción entre el desarrollo de los personajes y el plan general de la acción.

El argumento, que es de gran sencillez, como ya se ha visto líneas arriba, da expresión a dos relaciones amorosas de signo contrario. Leonor ama a don Diego, que no le corresponde; él ama a Teodora, que sí le corresponde. Éste es el hecho contrastante que está en la base de todo lo que ocurre. La trama se estructura, en consecuencia, para tratar de destacar este contrapunto dramático en el que se recrean las fuerzas de la confrontación y las de la armonía.

Si se centra la atención en el primer núcleo, una de las cosas que contrasta en *Los empeños de un engaño* entre don Diego y doña Leonor, además de sus comportamientos opuestos, es la distinta dirección dramática con la que se desarrollan sus trayectorias. Podemos decir que ella va de más a menos; a pesar de que su actitud decidida genera la

---

<sup>92</sup> Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943, p. 121.

expectativa de que va a conseguir lo que busca, en el final se constata que no es así. El galán, en cambio, va de menos a más; pues si primero se produce la impresión de que trata de vencer obstáculos que se antojan insuperables, finalmente obtiene lo que quiere.

Lo señalado se advierte de manera palmaria ya en el transcurso del primer acto. Desde el principio, se ve a la dama dirigirse sin dilación al cumplimiento de su objetivo, que es acercarse a don Diego. La posibilidad de que el galán pueda amar a Teodora es inmediatamente desechada por ella; establece prontamente contacto con Campana; además, el engaño de éste y luego la corroboración del mismo por parte de su señor le da alas al deseo de la dama; finalmente, la violencia que se da en el encuentro de doña Teodora y don Diego le proporciona la coyuntura favorable para establecer una relación muy cercana con el galán después de decir la mentira de que es su esposo. Cuando termina la jornada I, doña Leonor ha dado pasos muy importantes para conseguir el objetivo que se ha propuesto.

En contraste con lo anterior, don Diego, que ama a doña Teodora, enfrenta una serie de dificultades que le impiden obtener lo que quiere. El amor que doña Leonor siente por él surge como un obstáculo que amenaza con romper el secreto de su relación. A pesar suyo, decide usar el arma del engaño para tratar de contrarrestar el peligro que ella implica, pero no puede hacerlo. Junto a esto, el obstáculo social se manifiesta con gran fuerza. Al concluir el acto I, el encuentro que tiene con su amada es violentamente interrumpido y él no sólo no consigue entrar en contacto con ella, sino que queda mal herido en el intento.

A lo largo de la jornada II, continúa dándose el contraste dinámico entre el galán y la dama. Los cuadros uno y tres, el primero y el último, se dedican a esto. Al inicio, se hace ver a un don Diego que se encuentra ya fuertemente comprometido con doña Leonor debido a las ayudas que ha recibido de ella. Si bien es cierto que esto no constituye de todos modos un logro pleno para la dama, en virtud de que él está agradecido pero no enamorado,

ella aprovecha no obstante lo que ocurrió para ejercer sobre él una fuerte presión. Se hace notorio a partir de este momento que Leonor es más dominante que inteligente. La actitud de él es en estos primeros instantes de cierta timidez, aunque cuando llega su amada adopta una postura firme y le declara abiertamente su amor. Pero todo hace suponer que doña Leonor va a conquistar lo que quiere; es una mujer que está dispuesta a tomar medidas extremas, no le importan los recursos que tenga que utilizar para salirse con la suya. Ha conseguido, por lo pronto, separar a los enamorados.

En este segundo acto, sin embargo, a pesar de las expectativas que se crean con la actitud impositiva de la dama, ella no puede retener a su lado a don Diego. Esta es la situación que se desenvuelve en el final de esta jornada. Es cierto que por la intervención de ella él no consigue asistir al duelo con el Marqués y que además al final de la jornada queda nuevamente mal herido sin lograr llevar a cabo lo que pretende. No puede dejar de pensarse, en cambio, que él lleva la delantera si se advierte que ella no ha podido convertirlo en su títere, como ocurre, por ejemplo, en otras comedias de otros autores, como *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina y *La dama duende*, de Calderón de la Barca, en las que Teodoro, Mireno y don Manuel son totalmente manejados por Diana, Magdalena y Ángela. Doña Leonor pertenece a esta estirpe de personajes femeninos, pero don Diego sólo en parte se parece a los mencionados galanes<sup>93</sup>. Es importante destacar en fin que ni ella ni él consiguen llevar adelante sus respectivos planes.

---

<sup>93</sup> Don Diego, afirmando fuertemente su independencia personal, no le permite a la dama que se salga con la suya. Esto acarrea consecuencias importantes. Si en la comedia, como propone Wardropper, se da expresión primordialmente a un mundo en el que triunfa el punto de vista femenino, aquí no ocurre así. Wardropper señala: "en el mundo al revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino". Y añade el crítico: "Si en las obras de teatro serias la mujer generalmente es la víctima, en las comedias generalmente es la vencedora". (B.

Finalmente, en el último acto de la comedia, contra las expectativas creadas en el primero y el segundo, cambia el equilibrio de fuerzas y mientras don Diego puede cumplir su objetivo, meta que persigue durante toda la comedia, doña Leonor fracasa en su empeño.

Si se fija ahora la atención en el segundo núcleo en torno del cual se organiza la trama de la comedia, que es el de la relación amorosa entre doña Teodora y don Diego, lo primero que se advierte es que el mismo se desarrolla en lo fundamental desde la perspectiva de él. En la primera y segunda jornadas todo parece apuntar hacia la imposibilidad de la unión de estos jóvenes. Tanto obstáculos de carácter individual como social se oponen al cumplimiento de su relación. En el tercer acto, la decidida intervención de don Diego lleva a la final reconciliación de los enamorados y al cumplimiento de su amor en el matrimonio.

Puede subrayarse, una vez que se ha puesto de relieve las líneas maestras que desarrolla la trama, que no queda duda de la pensada estrategia con la que el escritor compuso la comedia. No resulta excesivo afirmar, incluso, que *los Empeños de un engaño* puede considerarse dentro del grupo de piezas alarconianas que ofrecen una gran intensidad dramática así como una calidad artística indiscutible. El dramaturgo construye una trama compleja y bien planteada a partir de la cual se plantean los hechos de forma sorprendente. Da expresión, primero, con una gran fuerza emotiva, a la confrontación de dos fuerzas opuestas que encarnan en sendos personajes que se mueven con una gran determinación en pos de sus objetivos. Se recrea, después, la lucha para alcanzar el conocimiento, dejando atrás una serie de equívocos que lo impiden, que concluye con el triunfo del amor y en su armonización con las fuerzas sociales.

---

W. Wardropper, "La comedia española del Siglo de Oro", en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978. pp. 226, 227).

## V. EL RECONOCIMIENTO DEL HÉROE EN *LOS FAVORES DEL MUNDO*.

### 1. Del vencimiento de sí mismo al entendimiento de la circunstancia

Dentro de las distintas posibilidades y perspectivas críticas con las que es posible acercarse a la comprensión de una obra dramática, el análisis de la especial manera en la que los personajes se relacionan entre sí ofrece un gran interés. Junto a esto, reviste una gran importancia advertir la forma en la que se estructuran las situaciones en las que los mismos participan. Aquí se tratará de detectar las peculiaridades del modo en el que se concatenan los hechos en la comedia de *Los favores del mundo*, así como la complejidad de las relaciones que se producen entre los personajes. Como se ha venido señalando, los modelos actanciales ponen de manifiesto el lugar que ocupa un personaje dentro de la acción en la que participa y a partir de esto se puede entender y valorar con cierta precisión las actitudes que más lo caracterizan.

Es fundamental no soslayar la complejidad constructiva dentro de la cual se genera el desenvolvimiento del protagonista en el transcurso de la comedia. Es necesario, por ello, tener presente que la acción principal se realiza dentro del contexto de otras acciones con las que se encuentra en relación. De esta forma, Garci-Ruiz de Alarcón, que actúa como sujeto en la acción principal en la que busca obtener el amor de Anarda, aparece antes también como sujeto de la acción precedente en la que restaura su honor; al mismo tiempo el personaje funciona como el objeto de otras dos acciones. En primer lugar, dos damas, Anarda y Julia, rivalizan por su amor. Después, el Príncipe quiere premiar al caballero por sus merecimientos. Pero no es sólo esto, sino que a partir de la jornada II se convierte

paradójicamente en un importante aliado de quien es al mismo tiempo su más fuerte contrincante en amores. Finalmente, termina la comedia funcionando abiertamente como contrincante del Príncipe.

En *Los favores del mundo*, la primera acción de la que es sujeto el protagonista, Garci Ruiz de Alarcón, acción emblemática que precede a la principal, consiste en la restauración de su honor.<sup>94</sup> Cuando empieza la comedia aparece como un hombre deshonrado que lleva peregrinando seis años en busca de su ofensor. Llega a la Corte en calidad de forastero, acompañado de su criado Hernando, y se da inmediatamente el encuentro con don Juan de Luna, quien es el hombre que lo ha agraviado. Un fuerte impulso lo lleva hacia él, con quien se bate en duelo. Logra derrotarlo, pero en el momento en que está a punto de darle la muerte, su adversario le pide que le perdone la vida e invoca como intercesora a la Virgen María. Alarcón entonces perdona a su contrincante y con ello da prueba de que además de que tiene el arrojo y la valentía necesarios para restaurar su honor también es capaz de vencerse a sí mismo. Este estoico vencimiento de sí mismo implica una clase de victoria que resulta aún más importante que la de vencer a su adversario.

Acercas de esto, Curtius comenta: "La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo"; en la épica homérica la norma ideal que define al héroe es la "coincidencia del valor con la sabiduría". Años después, comenta el crítico, "Virgilio encarnó en su *Eneida* un nuevo ideal heroico, fundado en la virtud moral [...] la virtud moral sustituye en Eneas a la 'sabiduría', y crea, junto con la destreza en las armas, un equilibrio al parecer sin conflictos". En la Antigüedad tardía y en la Edad Media, el valor y la sabiduría" aparecen

---

<sup>94</sup> Aparece aquí una vez más la imagen del duelo entre dos caballeros. Esta acción pone de manifiesto la nobleza de quienes participan en ella. Es un símbolo de valor, arrojo, pundonor, etc., que se muestran vinculados con el uso de la espada y el espíritu guerrero que caracteriza al héroe.

aplicados a veces a dos personas diferentes [...], pero el ideal sigue siendo su fusión en una sola persona [...]”.<sup>95</sup> Por su parte, Díez Borque, analizando las virtudes que debe tener el noble, dentro del contexto de la comedia española del siglo XVII, explica que “aunque se ensalza la bizarría y el valor como virtudes supremas, se insistirá en que la piedad y el perdón son atributos máximos de la nobleza [...]”.<sup>96</sup> No hace falta insistir para notar el carácter ideal con el que se recrea al protagonista. De entrada, y con una gran economía de recursos, el dramaturgo nos muestra a Garci-Ruiz de Alarcón de cuerpo entero. Unas cuantas pinceladas le han bastado para hacernos conocer el temple heroico de este valeroso caballero.

Ahora en esta comedia, a diferencia de otras como *La industria y la suerte*, *Todo es ventura* y *Los empeños de un engaño*, en la recreación de la nobleza del personaje interviene como factor primordial la cuestión del vencimiento de sí mismo. Ya no es suficiente con el arrojo, la impulsividad, la determinación; junto a tales peculiaridades que distinguen el temple guerrero ahora se destaca también como un elemento de gran importancia el dominio sobre sí mismo.

La imagen inicial que recibimos del protagonista se produce con una gran intensidad dramática por la forma impulsiva con la que irrumpe ante su adversario – arrojo que parece incontenible, pero que es capaz de refrenar – y por los elementos espectaculares de sorpresa que se introducen en la escena con el impensado enfrentamiento entre los dos caballeros. Resulta fundamental artísticamente marcar esto con toda nitidez, ya que este hecho tiene una importante resonancia social en el mundo de la comedia y está en el origen de posteriores acontecimientos.

---

<sup>95</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, T.I, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 254.

<sup>96</sup> José María Díez Borque, *op. cit.*, p.

La estrategia dramática utilizada para introducir la figura del protagonista pretende causar un fuerte impacto en el lector o espectador para fijar con precisión desde el principio el perfil del personaje. Parece considerarse que es conveniente que se destaque prontamente la nobleza del mismo. El solo hecho de recrear al héroe justo en el momento de restaurar su honor destaca en él una virtud activa. Se le da junto a ello la posibilidad de que resplandezcan en escena sus prendas personales. Se considera importante, en este caso, delinear el indiscutible temple heroico del protagonista. La decisión dramática consiste en que tiene que arrancar con pie seguro. Puede afirmarse incluso que vive tempranamente una apoteosis, ya que todo se conjuga en su favor.

En este sentido no hay que olvidar que la confrontación que se da entre los dos caballeros, en la que Garci-Ruiz de Alarcón sale doblemente victorioso, forma parte de una situación dramática en la que participan varios observadores. Todos ellos contemplan lo que ocurre, pero, además, se implican emocionalmente en los hechos. El protagonista constituye por unos momentos el centro indiscutible sobre el que todos fijan su atención. Lo realizado por Alarcón despierta el amor en las damas y la admiración en el Príncipe. Hay incluso por parte de don Juan, el caballero vencido, un reconocimiento de la generosidad del protagonista. La valoración de todos estos espectadores acerca del personaje hace que éste adquiera una especial importancia en escena.

Es necesario destacar, por otra parte, que la acción inicial llevada a cabo por don García para restaurar su honor juega un papel crucial no sólo en el sentido personal de que integra al protagonista de nuevo a la vida social, sino que va a funcionar como detonante de otras acciones.

El primer acto de la comedia, que dentro de la fórmula teatral en que se inscribe el dramaturgo corresponde al planteamiento de la acción, ofrece tres momentos dramáticos

bien diferenciados temática y argumentalmente que lo estructuran. El primero de ellos consta de un núcleo, que recrea la imagen ya comentada del protagonista, en el que todo gira en torno de los temas del honor y de la nobleza. Junto a este núcleo, y como consecuencia inmediata de lo ocurrido en él, surge el tema del amor. Anarda y Julia, que observan con sorpresa y admiración lo que ha pasado entre los dos caballeros, se enamoran del joven héroe. A su vez, sin que ellas lo sepan, Alarcón se enamora de Anarda.

Llevada pues a su cumplimiento esta primera acción que mueve al héroe, se centra entonces la atención en el hecho de que se ha enamorado de Anarda, que es una de las damas a las que le ha tocado ver el impensado duelo en el que el protagonista salió doblemente victorioso. Don García pasa, de esta manera, de ser sujeto de una acción heroica a serlo de la acción amorosa que tiene como objeto a Anarda, la cual, como se sabe, va a concluir hasta el final de la comedia.

Es importante destacar que también Anarda queda prendada del caballero y que, por su parte, ella va a buscar la manera de acercarse a él. Pero Julia, que es su amiga, también se ha enamorado del galán. Anarda manifiesta el sentimiento que ha despertado en ella don García, mientras que Julia opta por mantenerlo oculto. Ambas van a competir pues por el amor del caballero.

El segundo momento dramático que constituye la materia argumental que se desarrolla en el acto I nos muestra el encuentro entre Garci-Ruiz de Alarcón y el Príncipe. Aquí el protagonista de la comedia aparece como objeto de la acción del Príncipe que podemos denominar "reconocimiento de la virtud de Garci-Ruiz de Alarcón". Es la decisión del poderoso noble la que lleva a que ambos personajes entren en contacto. Recordemos que don Enrique vio desde lejos el enfrentamiento entre los dos caballeros e impresionado por el valor del vencedor lo ha mandado llamar. El joven a petición del

Príncipe hace la relación de su vida pasada y en la misma se corrobora y refuerza la visión inicial que se nos ha dado de él. El encuentro con el Príncipe y la admiración y respeto que éste le manifiesta da pie a que se proyecte la imagen del protagonista sobre el trasfondo de un pasado heroico en el cual ha participado activamente luchando por las grandes causas. Efectivamente, Alarcón es un héroe que ha llevado a cabo hazañas en el campo de batalla y ha participado en hechos gloriosos. Ha desempeñado brillantemente la función guerrera, que es la que está en la base del origen del estamento de la nobleza. En Jerez de la Frontera, ha combatido contra las huestes musulmanas en defensa de la religión católica y en servicio de su patria y del rey. El pasado de gloria de este personaje hace que aumente aún más su prestigio en escena; la coincidencia en su personalidad de las actitudes pasadas con las presentes<sup>97</sup> desvanece la posibilidad de que lo que hemos visto al principio de la comedia sea producto de un momento aislado dentro de la vida del protagonista.

Si el Príncipe había recibido una excelente impresión de Garci-Ruiz de Alarcón cuando lo vio batirse en duelo y perdonarle la vida a don Juan de Luna, ahora, escuchada la relación que el joven le ha hecho de su vida, constata ampliamente su nobleza. Viene entonces el pleno reconocimiento de los méritos del protagonista y se pone incluso en boca del Príncipe una apología de la actitud indiscutiblemente valerosa que ha mostrado, recalcando que no es un hombre que se deja llevar por la pasión, sino que es conducido por la piedad. Dice, entre otras cosas:

PRÍNCIPE: Porque Alejandro decía  
(¡ved cuánto lo encarecía!)

---

<sup>97</sup> En esto el personaje está concebido de una manera distinta a don Juan de Bermúdez y a don Domingo de Don Blas en *No hay mal que por bien no venga*. Aquí el personaje es igual a sí mismo si se compara lo que fue y lo que es, mientras que entre el presente y el pasado de los protagonistas de *No hay mal...*, como veremos más adelante, parece existir un abismo inexplicable.

que más ufano quedaba  
si un rendido perdonaba,  
que si un imperio rendía:  
que en los pechos valerosos,  
bastantes por sí a emprender  
los casos dificultosos,  
el alcanzar y vencer  
consiste en ser venturosos;  
mas en que un hombre perdone,  
viéndose ya vencedor,  
a quien le quitó el honor,  
nada la fortuna pone;  
todo se debe al valor.

( vv. 616-630)<sup>98</sup>

Pero esto, como se sabe, no se queda sólo en palabras; el Príncipe, además, le ofrece su amistad, le pide que entre a su servicio y le promete hacerlo caballero. Insiste también en que todo esto se debe definitivamente a los méritos del joven y no simplemente al favor real. Lo que ha ocurrido, en fin, lo ha elevado prácticamente a la categoría de privado del poderoso noble.<sup>99</sup>

El primer núcleo, pues, de esta segunda situación dramática que comentamos liga los temas de la nobleza y el honor con los temas del poder y la amistad. El poder aparece premiando la virtud caballeresca y otorgando un lugar destacado dentro de la sociedad a quien la practica. Los vínculos entre uno y otro son la lealtad y la amistad. La figura del héroe se exhibe de esta manera integrada dentro de un orden que la promueve y le reconoce

<sup>98</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo*, en *Obras completas*, pp. 63-163. Todas las citas de la obra se basan en esta edición.

<sup>99</sup> Como es sabido, dentro del teatro español de los Siglos de Oro, uno de los géneros que tuvo un desarrollo importante fue el de la llamada "comedia de privanza". *Los favores del mundo* pertenece a esta clase de dramas. George Peale, en su excelente y esclarecedor artículo dedicado a este tipo de obras, destaca entre otras cosas que son cinco los principales temas que se tratan en las mismas: la fortuna, la amistad, la envidia, la ingratitud y el desengaño. Del artículo de este importante crítico se puede inferir, por otra parte, que una de las características del modelo ideal del privado consiste en que no es un hombre ambicioso de poder. Simplemente sus cualidades y su nobleza impresionan al rey y esto hace que éste lo atraiga hacia su círculo y le ofrezca su amistad. ("Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*", en *Hispanic review* [en prensa]). Debo aquí manifestar el agradecimiento que le tengo a mi distinguido colega G. Peale que con gran generosidad me permitió acceder a su espléndido estudio antes de su publicación en la señalada revista.

su sentido excepcional. Todo esto llena de admiración al propio protagonista que reflexiona acerca de la impresionante trayectoria que en un breve lapso de tiempo lo ha llevado desde la desesperación hasta la esperanza; esto queda expresado en un soneto, que se ubica a manera de conclusión de este segmento.

GARCÍA:      En mar sangriento de cruel venganza,  
de rabia, de ira y de coraje lleno,  
corrí tormenta, de esperanza ajeno  
de llegar en mi estado a ver bonanza;  
    y un súbito accidente, una mudanza  
el pecho libra del mortal veneno,  
y el que en mi agravio a mi furor condeno,  
en el perdón produce mi esperanza.  
    No la privanza me movió futura,  
que Fortuna en sus obras desiguales  
no hace de los méritos memoria;  
    mas debo a mi piedad esta ventura,  
y por lo menos en hazafías tales  
de la gentil acción queda la gloria. ( vv. 781-94 )

Se incorpora con esto a los hechos que se han venido representando el tema de la fortuna que es uno de los aspectos relevantes que hay que tomar en cuenta en la línea que sigue el protagonista en el transcurso de la comedia. En este caso en particular, como se advierte, se habla de la próspera fortuna.

En el segundo núcleo de esta situación que comentamos, la amistad parece entrar en conflicto con el amor, cuando Gerardo le da al Príncipe el recado de Anarda en el que ella le pide que encarcele a Garci-Ruiz de Alarcón. En principio, esto parece colocar al poderoso noble en una posición difícil. En su discurso parece triunfar el amor sobre la amistad, pero después se advierte que no es así, ya que nunca encierra a su amigo. Hay que destacar, por otra parte, que aparece con esto el símil de la cárcel con el amor, imagen en la que se manifiesta irónicamente el deseo amoroso de Anarda y su paradójico proceder.

Recordemos que ella, joven emprendedora, no quiere perder la pista del forastero del que se ha enamorado.

Si en la primera situación que se recrea el objetivo de Alarcón era el de restaurar su honor, una vez alcanzada esta meta lo que se propone inmediatamente después es conseguir el amor de Anarda. Esta decisión empieza a desarrollarse en la tercera y última situación que se ofrece en el acto I, que nos muestra en principio al conde Mauricio, noble desdeñado y celoso que se dedica a vigilar a Anarda. Alarcón piensa, por la forma en que ha oído que actúa este sujeto, que sostiene una relación con la dama y que es por lo tanto un obstáculo en la consecución de sus planes. En la escena del balcón, sin embargo, debido al equívoco que se produce, se entera de que no es así.

La conclusión de esta primera jornada evidencia una sugerente complejidad constructiva. En la última escena, se recrea el triángulo amoroso típico en el que dos galanes se manifiestan enamorados de la misma dama; ella ama a uno y desdefía al otro. Pero esta situación final con la que concluye el acto I no es tan sencilla como pudiera parecer, pues hemos visto en las primeras escenas que Anarda era cortejada por el Príncipe, lo que a ella no le parecía mal; si bien es cierto que esto sólo queda apuntado, no se desarrolla, ya que la fuerte presencia de Alarcón en escena durante la primera jornada hace que pase a un segundo plano el juego amoroso que se da entre Anarda y el Príncipe. El final del acto I pone, pues, frente a frente a Alarcón y al conde Mauricio, el amado y el desdeñado.

Quedan así planteadas las dos tramas de la obra; ambas arrancan del hecho espectacularmente dramático del inicio en el que el protagonista restaura su honor, acción que produce consecuencias favorables no proyectadas por él. En la trama que podemos denominar social, hemos visto al personaje entrar en relación con el poder; en la personal,

lo hemos visto despertar a la experiencia amorosa. Aquí es importante subrayar que, casi al final de la jornada, Alarcón no sólo manifiesta su amor por Anarda, sino que además lo antepone a los honores que ha recibido del Príncipe; el amor tiene en él más peso que la ambición. Esto no puede entenderse, que quede claro, como indiferencia o falta de lealtad a su señor, simplemente se destaca un importante rasgo de carácter del personaje, que consiste en que no es movido por el deseo de adquirir poder, lo que, por otra parte, lo hace más confiable.

En la jornada I, como se ha visto, el protagonista sigue una línea afirmativa, ascendente; cumple brillantemente una meta, la de restaurar su honor, y se propone inmediatamente otra, conseguir el amor de Anarda, que parece ofrecer buenas posibilidades de cumplimiento. Sus acciones despiertan en los personajes que lo rodean la aceptación, que en don Juan de Luna y el Príncipe se manifiesta a través del reconocimiento de su valor y en Julia y Anarda a través del amor. El personaje se mueve con una seguridad y convicción que lo hacen avanzar con paso firme hacia lo que se propone. Todo esto le confiere un gran prestigio en escena. El gran tema de esta jornada, encarnado en la figura del protagonista, es el de la nobleza, que se ha expresado a través de los subtemas que estructuran cada una de las tres situaciones representadas, que son sucesivamente el honor, el poder, la amistad y el amor.

Esta primera jornada ha recreado a Alarcón como héroe y como enamorado. El primer aspecto ha tenido un desarrollo dramático vertiginoso y complejo, el segundo, en cambio, queda sólo apuntado, ya que es una acción que apenas empieza, en realidad un proyecto del personaje que pretende sacar adelante.

La circunstancia especialmente propicia en medio de la cual se producen los hechos ha permitido que se ilumine con especial intensidad en el curso de la acción la vena ideal

del protagonista. Después, inevitablemente, los acontecimientos van a problematizar esta primera visión de las cosas.

Es en la segunda jornada cuando se vuelve la mirada a toda la serie de importantes consecuencias que vienen aparejadas con el galanteo que se ha recreado con anterioridad entre el Príncipe y Anarda, con lo cual el contexto humano en que se mueve el protagonista se problematiza y complica. De esta manera, la línea ascendente que sigue Alarcón en la primera jornada, a partir de la segunda va a seguir una dirección contraria. Este personaje al que hemos visto desenvolverse con gran seguridad y que apareció como un modelo de nobleza, generosidad y valentía, al contacto con circunstancias diferentes empieza a mostrar cierto desconcierto por la manera en la que los demás reaccionan ante lo que hace, así como cierta indecisión acerca de la forma en que debe comportarse.

La jornada II consta también de tres situaciones dramáticas que la estructuran. En la primera de ellas, el amor entra en conflicto con el poder y tiene que realizar un duro esfuerzo para supeditarse a él; en la segunda, se confronta con el matrimonio, detrás del cual pugnan intereses económicos así como la falta de escrúpulos morales. La última situación retoma los temas del poder y del amor, y en boca de Anarda se realiza una valoración crítica de la actitud de Alarcón; además, intenta hacerle ver la forma adecuada en la que tiene que enfrentarse a las nuevas circunstancias que vive.

En el acontecimiento con el que inicia la segunda jornada, Garci Ruiz de Alarcón, a quien ya hemos visto con anterioridad convertirse en privado, se encuentra en pleno disfrute de su privilegiada posición social. Pero es precisamente en este momento cuando la línea ascendente y promisoría que el protagonista ha venido siguiendo se quiebra. La circunstancia que tiene que enfrentar ahora se complica. Ocurre que el Príncipe, a quien sirve y debe lealtad, quien además le ha ofrecido su amistad, también está enamorado de la

misma mujer que él. Se levanta así ante el personaje un obstáculo inmenso contra la realización de su amor. En su fuero, interno se encuentra ante el dilema de elegir entre el amor y la lealtad, y valerosamente opta por lo segundo:

GARCÍA: Llegad, corazón fiel;  
venza al amor la lealtad;  
el paso al cielo allanad  
a quien os derriba de él. (vv. 1237-40)

Su nobleza de ánimo lo lleva a tomar muy a su pesar la decisión de convertirse en aliado de su más formidable contrincante. La realización individual queda supeditada a la realización social y el joven asume con convicción lo que ha decidido. El personaje está inmerso ahora en un segundo triángulo amoroso, que por añadidura parece más complicado que el primero.

Curiosamente, se encuentra viviendo una situación contradictoria. Llegan juntos el gusto y el pesar, conoce a un tiempo el levantamiento y la caída. Por una parte, la fortuna lo ha levantado dándole un lugar especial junto al Príncipe, por la otra, el compromiso adquirido con éste lo priva del amor. La situación dramática se construye tratando de destacar el carácter paradójico de los elementos que la constituyen y señalando a partir de los mismos las contradicciones insolubles a las que se enfrenta el ser humano. Garcí Ruiz se queja contra la fortuna diciendo:

GARCÍA: Hoy la mayor alegría  
y el mayor pesar me has dado:  
de dichoso y desdichado  
soy ejemplo en sólo un día. ( vv. 1217-20 )

Viene después la escena en la que el protagonista se enfrenta con el conde Mauricio y lo hiere. Esto lo hace para ayudar al Príncipe en su cita con Anarda, demostrando así la efectiva lealtad que tiene hacia él. Antes de que el Príncipe conozca lo ocurrido, se da la escena del balcón en la que Anarda, con medias palabras y actitudes ambivalentes, se manifiesta enamorada de Alarcón. Lo que ocurre es que éste no percibe las insinuaciones de la dama; cuando escucha que ella quiere que lo encarcelen, ve en esto algo evidentemente negativo sin parcatarse que lo que inquieta a la dama es que él vaya a ausentarse. Viene inmediatamente después el momento en que el Príncipe le pide cuentas a Alarcón de lo que pasó, y al enterarse de que hirió a alguien lo reprende y después sin permitirle la menor réplica se va. Creo que no resulta exagerado ver en esta situación el choque entre dos formas de entender la justicia. Alarcón representa la concepción señorial, el Príncipe defiende, en esta ocasión, la idea de que es el poder del Estado el que debe ejercerla.<sup>100</sup>

El análisis pone de manifiesto claramente que, a partir de este momento, la imagen del caballero ideal, del héroe ejemplar, cuyo comportamiento todos alaban, entra en crisis, en virtud de que tiene que lidiar con nuevas circunstancias en las que se requieren actitudes más pragmáticas para salir adelante adecuadamente. Aunque en este mundo en el que ahora se mueve el protagonista se ha manifestado de forma patente una admiración y un reconocimiento de las formas de actuar que están relacionadas con la nobleza y los valores tradicionales del honor y la caballería, las cosas transcurren, no obstante, por otros derroteros en los que se tiene que responder con maneras que ya poco tienen que ver con una moral heroica y sí en cambio con una forma de proceder más práctica y prudente.

---

<sup>100</sup> Sobre todo, en la molestia del Príncipe ante lo ocurrido, se manifiesta la reprobación hacia la conducta independiente de Garci Ruiz de Alarcón. Éste, dice el Príncipe, debió consultarlo; el noble cortesano depende fundamentalmente de la voluntad del poderoso, no debe actuar por cuenta propia.

Lo anterior desconcierta mucho a Alarcón, cuando advierte que las mismas actitudes que le valieron el reconocimiento, el favor e incluso la alabanza producen impensadamente efectos contrarios de los esperados.<sup>101</sup> Cuando más adelante va a visitar a Anarda y le cuenta que ha caído de la gracia del Príncipe, le dice, entre otras cosas: "Aquel alto lugar que ayer tenía, / perdí, señora, anoche; sabe el cielo / que por fineza más que culpa mía" (vv. 1879-82). Insiste el personaje en que actuó lealmente y en que perdió la gracia del poderoso por actuar correctamente y hacer lo que debía.

Lo que ahora se nos transmite es una imagen de la sociedad en la que el noble deja de valer con relación a las obras que lleva a cabo; ahora el favor del poderoso juega un papel crucial en el reconocimiento y ascenso social del mismo. Se está por ello sujeto a los caprichos de quien detenta el poder; las buenas intenciones, la lealtad, parecen pasar a un segundo plano o no ser notadas.

En *Los favores del mundo*, la caída del valido se atribuye, como ocurría convencionalmente, a los vuelcos de la fortuna. "El cambio de suerte del privado – comenta Díez Borque – es un ejemplo perfecto de la caducidad de los bienes terrenales en los que no debe confiar el hombre [...]"<sup>102</sup> pero en nuestra comedia, además, la insistencia en el hecho de que el noble cortesano depende del favor del poderoso marca el contraste de esta situación con la del noble que se destaca por sus méritos.

En el segundo acontecimiento del que se da cuenta en esta jornada, se desarrolla fundamentalmente el tema del matrimonio, detrás del cual se manifiestan diversas fuerzas que apoyan su cumplimiento. El conde Mauricio no tiene en sí mismo el poder para hacer

---

<sup>101</sup> En esto le ocurre al contrario que a Tello en *Todo es ventura*; recordemos que éste, al final de la jornada II, le da una mala noticia al Duque, quien impensadamente se alegra de la misma y premia al criado por el mensaje recibido.

<sup>102</sup> *Op. cit.*, pp. 174-175.

que Anarda se comprometa con él, pero para suerte suya se fragua la conspiración de Julia para tratar de casarlo con Anarda. Julia encarna la industria, la hipocresía y la falta de escrúpulos morales. Todo esto en alianza con el interés económico que defiende don Diego, el tío de la dama, se yergue como un fuerte obstáculo que amenaza con impedir la unión de Alarcón y Anarda. Lo que nos interesa destacar en este caso es el hecho de que la perspectiva halagüeña que parecía abrirse ante Alarcón en este primer triángulo amoroso se presenta ahora erizada de complicaciones.

Finalmente, en la última situación de la jornada se retoman los temas del poder y del amor, que van a ser tratados dramáticamente con un tono grave e intenso; se quiere poner en evidencia la compenetración de ambos. Dentro de las dos vertientes tratadas, la participación de Anarda va a ser muy importante; le va a hablar a Alarcón con sabiduría y dureza, afirmando con fuerza tanto sus convicciones como sus sentimientos. En primer lugar, él se muestra ante ella muy dolido y desconcertado por lo que le ha ocurrido con el Príncipe. Decide, por ello, alejarse de la Corte. La contestación que le da la dama pone de relieve una cierta debilidad e impaciencia en la actitud de Alarcón. Las palabras de ella, en un primer momento, no son simplemente las de una mujer enamorada, sino que expresan sabiduría y convicción moral. Le recuerda la serenidad y fortaleza con la que hay que enfrentarse a los golpes de la fortuna. Aunque él piense que el Príncipe ha sido injusto, eso no justifica que se ausente. La dama argumenta con firmeza: "Poco al Príncipe amáis, oso decillo, / pues pretendéis servirle sin sufrillo"(vv. 1925-1926). En conclusión, lo acusa de actuar con precipitación.

Aquí el caballero, como en el caso del Príncipe, encuentra para sorpresa suya la reprobación a su forma de actuar; sin embargo, ahora se establece una diferencia, que consiste en que el protagonista no sólo no está reaccionando adecuadamente, sino que

además no se está comportando con la debida nobleza de ánimo al intentar dar la espalda a un problema en vez de enfrentarlo. Pasamos de esta manera de la simple reprobación a la crítica de las actitudes del protagonista. No cabe duda, aquí el personaje toca el punto más bajo, parece quedar atrás el heroísmo de sus actitudes.

A continuación, el dramaturgo vincula muy hábilmente los temas del poder y el amor a partir del tema de la inconstancia. Anarda hace derivar muy inteligentemente la conversación hacia el tema que le interesa. Ella considera que al igual que con el Príncipe, también en el amor Alarcón ha mostrado inconstancia, y lo reprende:

ANARDA: [...] yo supe que ayer a cierta dama  
centellas envió vuestro deseo;  
y hoy de la ardiente, repentina llama,  
pues queréis ausentáros, libre os veo.  
¿Múdase tal varón en un instante,  
y culpa a la fortuna de inconstante? (vv. 1945-50)

Le dice que el dilema que él se plantea entre amor y lealtad no existe, y menos aún si el que ama intenta casarse, en oposición al señor que sólo quiere su gusto. "La mujer – comenta Díez Borque – se mantiene fiel a su amante, a pesar de las protestas de lealtad de éste"<sup>103</sup> a su Príncipe. Ella reprueba en fin la manera de actuar de Alarcón tanto en lo que se refiere al Príncipe como con respecto al amor. La crítica a la que es sometido el personaje por parte de Anarda pone frente a él los modelos de comportamiento a seguir tanto en relación con el poder como con el amor. Es muy significativo que ambos temas se traten conjuntamente, como dos aspectos de una situación única que vive el protagonista.

Es conveniente destacar que en este diálogo que comentamos, puesto de relieve por las octavas reales, la que conduce y maneja la situación es Anarda; el análisis revela en este

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 81.

punto que se ha recorrido una gran distancia desde la escena en la que Alarcón se impone con gran prestigio a todos los que lo ven batirse en duelo y comportarse con gallardía hasta este momento en el que es la mujer la que muestra con seguridad el camino a seguir. Ella desempeña ahora el papel dominante y manifiesta con gran fuerza de carácter sus pensamientos y su amor ante Alarcón. Aquí desde luego no vale la opinión de Julio Jiménez Rueda de que “las mujeres pintadas por Alarcón aparecen de mezquina índole y facciones comunes [...] dicen que aman y su amor no se ve”.<sup>104</sup> El dramaturgo construye en este caso un personaje femenino fuerte y digno en el que palabra y acción apuntan en la misma dirección. Anarda aparece como mujer emprendedora y discreta que encarna una virtud activa. El mismo Garci-Ruiz de Alarcón escucha atentamente lo que ella le aconseja y se asombra además de la honestidad con que ella le ha dado a entender su amor. No obstante, cuando las cosas parecen empezar a clarificarse en la relación de los jóvenes, entra Julia y con sus engaños siembra la duda en el ánimo del caballero, quien exclama nuevamente: “Paciencia desta manera / son Los favores del mundo” (vv. 2097-2098).

Creo que es posible sacar algunas conclusiones con lo ocurrido hasta aquí. Se puede afirmar, por ejemplo, que la segunda jornada implica para Garci-Ruiz de Alarcón una complicación de las acciones en las que participa y a partir de ello una fuerte redefinición del verdadero lugar que ocupa en la sociedad. Ahora se centra la atención en el hecho de que han quedado atrás las circunstancias propicias que hicieron posible el carácter excepcional de la situación que vivió el protagonista al empezar la comedia y se subraya que el medio en el que ahora se mueve parece exigirle un esfuerzo de adaptación. El personaje, como hemos visto, es sometido a dos difíciles pruebas. A través de la detallada recreación de las mismas surge la idea de que tiene que pasar por un proceso de

---

<sup>104</sup> Julio Jiménez Rueda, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, José Porrúa e Hijos, México, 1939, p. 217.

aprendizaje. Si en un primer momento, cuando se entera de que don Enrique ama a Anarda, el personaje responde con toda la fuerza de su espíritu y adopta la dura y valiosa decisión de ser leal, vencién dose de nuevo a sí mismo, luego, cuando el mismo Príncipe lo reprende, la decepción se adueña de su ánimo y sólo piensa ya en retirarse de la Corte. Puede pensarse que se abre paso en él el sentimiento de que el Príncipe le ha pagado la lealtad y la amistad que él le ha guardado con ingratitud. La forma de ser que tanto éxito le valió al principio no le garantiza ya el triunfo en otros sucesos a las que tiene que enfrentarse. El personaje no sabe ya con claridad qué camino seguir, está desorientado. En el encuentro que tiene con Anarda es ante todo un hombre decepcionado, cuyo estado de ánimo lo hunde en el desconcierto.

El personaje es llevado, de esta manera, a aprender una lección fundamental que consiste en que el ser humano debe mostrar su entereza sobre todo en los momentos difíciles. El análisis ha puesto de relieve que en el proceso de cambio que vive el personaje, Anarda juega un papel definitivo y se yergue ante él como la voz crítica que intenta despertar en él la conciencia, ya que tiene que entender necesariamente la forma en que un noble cortesano debe comportarse ante su señor.

Resulta difícil en este punto saber con precisión si el fuerte desencanto que vive el protagonista, que lo lleva a pensar en dejar el servicio del Príncipe, obedece simplemente a una reacción normal ante los hechos que está viviendo o si se intenta dar cauce a través de esto a la expresión de una cierta debilidad moral del personaje. Puede pensarse esto último, cuando Anarda le argumenta que no está respondiendo adecuadamente ni como vasallo ni como enamorado.

Es notorio, dentro de la trama de la comedia, que Alarcón tiene que vivir la experiencia que implica el choque con la realidad para transformarse y madurar como

personaje. Esto lo lleva, por una parte, a rectificar el camino y a volver con su señor, y una vez que está con él, a afrontar lo mejor que puede las complicadas situaciones que derivan de la competencia amorosa que existe entre ellos. Continúa, por la otra, llevando a cabo el papel de sujeto y se mueve activamente en busca de las evidencias que le permitan asegurarse el amor de Anarda.

La última jornada continúa y desarrolla las líneas argumentales de las dos anteriores y las lleva a su conclusión dramática. Las argucias y la falta de escrúpulos morales de Julia logran retardar la unión de Alarcón y Anarda, pero no impedirlo. Si al final de la jornada II Julia logra con sus intrigas que Alarcón ponga de nuevo en duda el amor de Anarda, lo que él ya no pone en duda en ningún momento son los consejos que ella le dio con respecto al Príncipe. Se acerca a su señor y esto permite no sólo que se aclaren las cosas entre ellos, sino que incluso el poderoso noble vuelve a mostrar la especial simpatía y el gran respeto que siente por el joven caballero. Esto se traduce en otro beneficio más que le otorga. Pero esta avenencia entre ambos dura muy poco, en virtud de que el Príncipe se entera de que Anarda ama a Alarcón. Ahora sí éste es desterrado por su señor, quien lleno de ira sólo piensa en alejarlo de su lado y del palacio. Como se sabe, gracias a la intervención de don Juan, el protagonista recupera prontamente el favor del Príncipe. El dramaturgo redondea con todo esto la imagen de que quien se mueve en el ámbito del poder está totalmente sujeto a los vaivenes de la fortuna.

En medio de estos hechos excepcionales, en los que el personaje experimenta situaciones extremas en virtud de que el Duque lo mismo lo pone en un lugar privilegiado que lo expulsa y convierte en un marginado, se recrea al protagonista como un hombre más asentado, que si bien sufre los embates de la fortuna a través de la actitud caprichosa del poderoso, ahora asume estos hechos contradictorios sin quejarse y con un ánimo más

sereno y comprensivo que habla de la aceptación del personaje de las nuevas reglas con las que tiene que contar. Es importante marcar, no obstante, que la comprensión de todo esto no implica una identificación ni un acuerdo con las circunstancias que lo rodean, como se verá más adelante.

Ahora bien, con respecto a la cuestión amorosa, después de lo que Julia le dijo al finalizar la jornada II, de que Anarda y el Príncipe quieren utilizarlo, la actitud que él adopta es cauta, podríamos decir incluso prudente. Escucha cuidadosamente lo que Julia tiene que decirle, pero sus razones no terminan de convencerlo. Es un hombre inteligente a quien no parece fácil embaucar. A pesar de ello, cuando se da el encuentro con Anarda, él se percibe interesado en allegarse evidencias que lo ayuden a saber cuál de las dos mujeres le está diciendo la verdad. Descubre, a final de cuentas, con la ayuda de Anarda la verdad. La pareja amorosa logra dejar atrás mediante el diálogo la confusión creada por las intrigas de Julia. La comunicación entre ellos, el intercambio de explicaciones, los ubica en la realidad y es en ese momento cuando se comprometen.

Falta, no obstante, la prueba más dura, el trance más difícil, puesto que el Príncipe, llevado por la intensidad de la pasión que siente por la dama, está dispuesto a no permitir que se unan en matrimonio los jóvenes enamorados. Vuelve incluso a expresar nuevamente su voluntad de desterrar y despedir a Alarcón. Éste reacciona inteligentemente y manifiesta que él no va a hacer nada si su señor no se lo permite. El Príncipe reconoce con esto que Alarcón es indiscutiblemente alguien especial para él. Parece que el joven finge entender que su señor lo apoya y cuando éste se niega a hacerlo se pone en evidencia su actitud arbitraria, pues está dispuesto a portarse mejor con quien estima menos, cuando insiste en que sea el conde Mauricio quien se case con Anarda. Como se sabe, lo que ocurre es que el Príncipe no está pensando en la conveniencia o no del conde o de Alarcón, sino en la suya

propia, lo que le hace comportarse muy arbitrariamente. El lector o espectador está en conocimiento de que Julia le dio a entender al Príncipe que solamente podría disfrutar de los favores de Anarda si ésta se casaba con el conde Mauricio. Hay detrás de la conducta del Príncipe sólo motivos de índole personal.

Finalmente, Anarda muestra en el momento preciso la decisión y firmeza que la han caracterizado rechazando el matrimonio que quieren imponerle y Alarcón manifiesta que lo mueve la lealtad y no la ambición, cuando elige el amor de Anarda aun a riesgo de perder el favor del Príncipe. Aunque éste termina aceptando la unión de los enamorados, queda la impresión de que lo hace forzado por las circunstancias y no tanto como consecuencia de la autolimitación que se dé como resultado del arrepentimiento final.<sup>105</sup>

A partir de lo que hemos comentado, se pone de manifiesto que fundamentalmente entre la primera y la segunda jornadas la comedia presenta marcadamente un contraste y un cambio; éste se manifiesta en la última parte. El protagonista, que en el planteamiento de la acción es cuidadosamente recreado por el dramaturgo como un caballero ideal y ejemplar, parece moverse en un tipo de circunstancia en la que se da el reconocimiento de sus virtudes e incluso la admiración hacia las mismas. Esto parece producir una línea de continuidad entre el pasado glorioso del que viene el personaje y el presente en el que se desenvuelve. Hasta el amor mismo de las damas parece surgir motivado por el temple guerrero y la impulsividad valiente que marcan las acciones del protagonista.

---

<sup>105</sup> No parece que la explicación que ofrece José María Díez Borque para este tipo de situaciones pueda aplicarse puntualmente en el caso que comentamos. El crítico explica: "Esta autolimitación del poder del Rey ante el amor se sitúa en la misma línea que el vencer su propia inclinación, como ser superior; medio habitual de dar salida al problema [...]. Lope insistirá en la autolimitación como hecho voluntario del Rey, que se convierte así en una virtud más del carisma de la realeza" ( *op. cit.*, p. 79 ). Incluso por el hecho mismo de que el Príncipe representa y no la figura de la autoridad, ambigüedad introducida en la comedia cuando el rey toma ciertas medidas que afectan al Príncipe y a las que éste tiene que sujetarse. Su poder no es ejercido directamente, sino a través de su especial cercanía con el rey. Este recurso le permite al dramaturgo acercarnos a una visión menos rígida y convencional del poder.

Pero el acto segundo pone énfasis en hacernos ver que esta ilusoria continuidad entre presente y pasado, que se manifiesta a través de la figura heroica de Alarcón, en realidad no existe en el mundo de la comedia. El reconocimiento y la admiración que aureolaron al personaje en un primer momento empiezan a quedar atrás ante una realidad que al final de cuentas avanza por derroteros de carácter más pragmático. Ante esto, el personaje tiene que reaccionar adecuadamente, lo que consiste, entre otras cosas, en el reconocimiento incondicional del monarca.

La jornada III plantea el descubrimiento del Príncipe de la polarización que existe entre él y Alarcón a partir de Anarda. Ante el fuerte rechazo del poderoso noble, se bosqueja al protagonista muy puesto en su sitio anímicamente, ya no se crea expectativas que no corresponden con la realidad. Junto a esto, despliega un comportamiento activo que lo lleva a conseguir el amor de Anarda y a dejar atrás los males de la ambición que ofrece la vida palaciega.

Antonio Castro Leal ha señalado el hecho de que a través de diversos aspectos de la comedia el dramaturgo recrea fundamentalmente la desilusión de la vida de la Corte. Este desencanto se expresa incluso con cierta amargura.<sup>106</sup> Podemos añadir que tal visión se construye junto a la nostalgia de un pasado heroico, de un mundo en el que resplandecían ciertos valores que parecen estar declinando en el presente. La obra parece recrear aquel estado de espíritu que se produce en España durante el reinado de Felipe III, en los años en que los viejos valores ideales han quedado atrás y la realidad ofrece una gris perspectiva. A los ideales heroicos del pasado, que son vistos con reconocimiento y admiración, se adhiere

---

<sup>106</sup> Antonio Castro Leal afirma que el desencanto que Ruiz de Alarcón vivió durante sus años de pretendiente en la Corte se refleja en la comedia que comentamos. Dice el crítico: "El conflicto entre el Príncipe violento y el vasallo digno, en el que las simpatías del autor son bien claras, representa acaso el sentido general de las experiencias de Alarcón en la Corte" (*Op. cit.*, p. 112).

ahora la nostalgia, pues se advierte la honda brecha que se ha abierto entre tales modelos y la realidad circundante.

Cuando la obra comienza, el protagonista aparece como un marginado social en virtud de que está deshonrado. Apenas iniciada la comedia, él recobra el honor valerosamente. Esto trae además otras consecuencias importantes, como ya se analizó. Una de ellas consiste en que el personaje se integra a la sociedad a través de su incorporación a la vida cortesana. Esta forma de introducirse a la vida social resulta tremendamente azarosa y llena de altibajos, si bien por otra parte ofrece brillantes perspectivas. El personaje saca de todo ello el importante aprendizaje de la irrestricta lealtad que se debe de tener con la autoridad. La nobleza consiste en tal circunstancia fundamentalmente en el reconocimiento del poder absoluto del señor. No obstante, Alarcón termina accediendo a la vida social a través del amor que lo lleva al matrimonio con Anarda y a partir de esto a una integración al medio que lo rodea menos accidentada que la anterior. Esto es lo que implica su renuncia final a moverse dentro del ámbito del poder. Es al fin y al cabo un hombre sencillo y sin ambiciones que huye del barullo y las complicaciones de la corte. La decisión última de Alarcón implica, pues, su retiro a la vida privada dejando atrás los constantes altibajos de la vida cortesana.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Podemos considerar que este final tiene que ver con el que suele darse en la comedia de privanza, género al que como ya se comentó pertenece *Los favores del mundo*. George Peale considera que una comedia de Lope de Vega titulada *Los Guzmanes de Toral* establece el modelo de la comedia de privanza. Dice que en ella: "El protagonista discurre... sobre la naturaleza de la Fortuna, los efectos del tiempo y la vanidad de las glorias humanas, siempre llegando a los mismos remedios que Horacio [...]: procurar la virtud, aspirar a la sencillez y continencia, no hacer caso de los caprichos de la fortuna y tener fe en la providencia divina. Como la situación dramática determina que esos ideales sean imposibles de realizar en la azarosa vida de la corte, es natural que el protagonista evoque el *Beatus ille*" (Art. cit., en prensa). En *Los favores del mundo*, el contraste que se ofrece es entre los ideales caballerescos, personificados en Alarcón, en quien encarna la nobleza, y la vida cortesana que encuentra su expresión más acabada, en este caso, en el Príncipe y no en la envidia de los ambiciosos cortesanos.

## 2. La fuerza del amor.

Pero sólo se puede llegar a una matización y a una profundización acerca del proceso que sigue el protagonista en el transcurso de la comedia sopesando la peculiar naturaleza tanto de los obstáculos que se oponen al cumplimiento de sus objetivos como de las coyunturas favorables que le permiten acceder a las metas que se ha propuesto. Curiosamente, puede ocurrir que estos elementos contrarios no se manifiesten a través de agentes opuestos que se confronten entre sí, sino que encarnen paradójicamente en un mismo personaje. Tal es el caso en *Los favores del mundo*, en donde el Príncipe, que es el benefactor del protagonista, es sorprendentemente, al mismo tiempo, el antagonista que se opone a la realización de sus planes amorosos.

El Príncipe es sujeto de dos acciones, pero las mismas tienen la especial característica de que se contraponen y conflictúan entre sí. En una el objetivo consiste en conseguir el amor de Anarda; en la otra, está interesado en premiar los méritos de Alarcón. La primera lo hace, sin que él lo sepa, contrincante de su servidor, en virtud de que tiende a disputarle un bien que desea. En la segunda, en la que se propone llevar a cabo el reconocimiento de las cualidades de Alarcón, se establece un doble nexo de lealtad y amistad con él a quien le otorga una serie de beneficios. Es hasta la tercera jornada cuando don Enrique se entera de que Alarcón es su rival y entonces se confronta con él abiertamente, dejando atrás su actuación contradictoria y entregándose a un comportamiento caprichoso y violento con toda la fuerza de la pasión.

En la jornada inicial se privilegia primero, como ya se ha visto, el modelo actancial en el que Alarcón, actuando como sujeto, lleva a cabo la restauración de su honor. Se recrea con esto el final de una acción generada seis años atrás. Es importante señalar en este punto

que esta acción interrumpe momentáneamente otra en la que el Príncipe galantea a Anarda con el beneplácito de ella. Hay que hacer notar, pues, que en realidad don García irrumpe en el cortejo amoroso que el Príncipe estaba llevando a cabo para tratar de conseguir el amor de Anarda. Don Juan se acerca a la dama para darle un recado del poderoso noble. Esto es seguido por la intempestiva aparición de don García que se dirige al mensajero del Príncipe y, después de identificarse y cruzar rápidamente unas palabras con él, inicia, como se sabe, la confrontación en la que lo vence. Además de las consecuencias inmediatas que el triunfo sobre don Juan implica para el caballero victorioso, se van a producir también cambios en el interior de la situación en la que ha irrumpido. A partir de este momento tanto Anarda como Julia se enamoran de él. En cuanto a la primera, esto hace que el juego amoroso con el Príncipe deje de interesarle. A la pregunta expresa de Julia de si quiere al Príncipe, ella responde:

ANARDA: Nunca tan necia te vi.  
Quien vio al forastero, di,  
¿Cómo otro dueño querrá?  
Aquel bizarro ademán  
con que la espada sacó,  
el valor con que venció  
y dio la vida a don Juan,  
la gala, la discreción  
en darme disculpa, el modo,  
gentileza y talle, todo  
me ha robado el corazón (vv. 298-308).

Una de las estrategias dramáticas, por otra parte, a través de las cuales se insiste en el carácter noble del protagonista se da mediante la valoración personal que el Príncipe lleva a cabo de lo sucedido con don Juan. El poderoso noble no escatima en ningún momento los elogios que considera que merece Alarcón. Su actitud ante él lo muestra como

un Príncipe magnánimo, dispuesto a reconocer las cualidades ajenas e incluso a premiarlas. Junto a este proceder que lo sitúa en un papel social con el que cumple adecuadamente, se muestra participando también en un flirteo amoroso.

En el planteamiento de la comedia, el acento dramático recae en la intención de transmitir la imagen de un Príncipe que se conduce guiado por los valores ideales. No se le ve todavía muy inmerso en la relación amorosa con Anarda; incluso en algún momento se recrea la situación en la que al personaje le parece hasta divertido pensar en la posibilidad de que Alarcón sea su rival en amores y de que eso haya sido la causa del enfrentamiento que tuvo con don Juan. Se destaca con esto el carácter de juego, de entretenimiento, que tiene lo que ocurre para el poderoso noble. Aunado a esto, no parece preocuparle demasiado la petición de Anarda de que encierre en la cárcel a su flamante privado. Tan es así que no lleva nunca a cabo tal propuesta.

Hay que recordar asimismo que en la acción a través de la cual don García se convierte en privado del Príncipe, el joven caballero aparece como objeto de la misma, si bien es cierto que esto se da como resultado de una acción ( "la restauración del honor" ) a través de la cual él se muestra como un sujeto especialmente activo y valeroso. Esta parece ser una situación típica de la comedia de privanza. Esto quiere decir que si el valimiento deriva de las cualidades que el noble poderoso advierte en él, no se da, por lo tanto, como consecuencia de la actuación directa del protagonista que aparezca como sujeto que persigue lograr tal objetivo. Se subraya con esto que la privilegiada posición social adquirida depende sobre todo de la gracia del Príncipe. Parece plantearse en general en las comedias de privanza que ésta no se origina como resultado de la búsqueda de quien resulta favorecido, sino como expresión de la voluntad de la autoridad que la concede.

La actuación del Príncipe en esta jornada lo destaca sobre todo como alguien que promueve de forma entusiasta el tipo de valores que apuntalan a la sociedad tradicional. Pero junto a esto, es importante notar que su comportamiento lleva a que lo personal quede en segundo plano y a que se vuelque la atención de este personaje en los altos valores de la nobleza que él advierte encarnados en Alarcón.

Todo esto ayuda a que el dramaturgo destaque de forma preponderante la buena fortuna del protagonista, ante quien parecen allanarse todas las posibles dificultades que puedan frenar su temprano ascenso.

Pero la decisión dramática lleva a que esto cambie radicalmente y a que la presentación de los hechos varíe en la jornada II, en la que el asunto del deseo que tiene el Príncipe de conseguir a Anarda empieza a ocupar un mayor espacio dramático. Es ahora cuando se vuelve la mirada a toda la serie de consecuencias que vienen aparejadas con el galanteo que se ha recreado con anterioridad entre el Príncipe y Anarda. Esto implica de entrada que ahora el aspecto personal del comportamiento del Príncipe pasa a ocupar el primer plano en la recreación de los hechos.

Al principio, junto a la magnanimidad del Príncipe, que da un nuevo beneficio a su servidor, se da cauce a la amistad que existe entre él y Alarcón, al punto de que éste se vuelve incluso su confidente. De esta manera, los nexos que lo unen con su señor se hacen más intensos y, por tanto, las obligaciones que adquiere con él son más fuertes. A la debida lealtad se añan los lazos sentimentales que coadyuvan a incrementar el *dramatismo* de esta situación. He comentado anteriormente en este análisis que en el transcurso del acto II Alarcón pasa por un proceso de concientización doloroso, que implica una necesaria comprensión de la realidad en la que se mueve. Pues bien, frente al conocimiento que adquiere el protagonista, destaca la ignorancia en la que permanece el Príncipe. En la

entrevista con Anarda, no sólo no entiende en absoluto el sentido del cambio de actitud de la dama cuando ella se entera de que Alarcón lo acompaña, sino que empieza incluso a tener la idea equivocada de que ella le corresponde. Se destaca con esto una limitación del personaje que llevado por su egoísmo es incapaz de notar lo que pasa a su alrededor.

Otro aspecto que se aborda en cuanto al personaje del Príncipe consiste en que además de que es reconocido como un señor que es capaz de reconocer el mérito y premiarlo, aparece también como la autoridad que reprende cuando las cosas no se dan como él considera que deben ser. En este último caso, exige a Alarcón un comportamiento prudente y que no actúe por propia iniciativa, sin consultar lo que tiene que hacer. Esta reconversión que lleva a cabo es, como ya se vio, para corregir la peculiar actitud que adopta Alarcón hacia el final de la segunda jornada.

El camino seguido por Alarcón en el transcurso de la comedia está especialmente marcado por la peculiar relación que tiene con el Príncipe, quien únicamente hasta la jornada final asume abiertamente el papel de antagonista. En este punto, es importante no caer en simplificaciones. El dramaturgo no intenta recrear simplemente una imagen negativa del poderoso noble, en quien resplandecen, incluso, de manera inequívoca, ciertas virtudes que se aúnan a un comportamiento idealista. Es generoso y magnánimo y reconoce y valora las actitudes tradicionales de nobleza y valentía, así como el honor. Manifiesta, aunque quizás más de forma sentimental que por convicción, su admiración hacia Alarcón, a quien le ofrece su amistad. No se puede negar finalmente la simpatía que el protagonista despierta en él. Pero hacia el final de la comedia la visión luminosa del Príncipe se oscurece, debido a que la pasión amorosa manda en él y le arrebató el control sobre sí mismo. Esto hace que se conduzca de manera caprichosa y que se muestre cada vez más poseído por la pasión y sin control sobre sus acciones.

Es entonces cuando se le ve actuar de forma voluntariosa y egoísta, sin importarle las injusticias y arbitrariedades que pueda cometer. Si se tiene presente que es fundamentalmente en él en quien encarnan los valores cortesanos y que éstos se muestran en relación muy estrecha con el poder, puede pensarse entonces que se está estableciendo una seria y fuerte crítica al olvido en el que puede caer el poderoso con respecto a las funciones que le corresponden y a la responsabilidad social que recae en él. Esta cuestión la ha señalado con claridad Carlos Ortigoza Vieyra, que hablando en términos generales del teatro de Ruiz de Alarcón propone lo siguiente:

[...] el teatro de Alarcón se levanta como protesta frente al de Lope; pero esta protesta no sólo alcanza al estilo, a los personajes y a la construcción, sino que, en la obra sería como en la jocosa, sus caracteres, sin dejar de ser movidos por el nacionalismo y la patria puros, protestan contra el rey o las leyes que gobiernan a España. Don Fernando Ramírez-Pedro Alonso, magnífico y valiente guerrero encuentra a su regreso, victorioso contra los moros, un rey que, en pago de sus servicios, descorre una cortina detrás de la cual se le entrega a su padre decapitado. Don Pedro de Luna, por el solo hecho de sus aventuras amorosas es condenado a muerte por el rey, lo cual no se efectúa gracias al buen tacto político de don Fadrique, quien, conocedor de su valentía y espíritu patriótico, le envía a guerrear contra los moros. Garci-Ruiz de Alarcón se mueve desconcertado frente a un príncipe que tan pronto lo favorece como le vuelve la espalda. Don Rodrigo de Villagómez prefiere refugiarse en sus terrenos de Valmadrigal que servir de tercero a su lascivo rey".<sup>108</sup>

En el caso de nuestra comedia, la figura en quien encarna el poder es en el Príncipe. Preocupa, al fin y al cabo, la forma un tanto caprichosa en que se comporta, pues la misma proviene de una cierta desvinculación con la realidad. Ocurre nuevamente, como en el caso del personaje del Duque de *Todo es ventura*, que la nobleza del poder carece de actitudes nobles y su actuación no parece sustentarse en principios de conducta sólidos. Esto remite,

---

<sup>108</sup> Carlos Ortigoza Vieyra, *Los móviles de la comedia*, UNAM, México, 1957, p. 59.

una vez más, a la coyuntura histórica a la que se ha venido haciendo referencia, en la que uno de los factores que la definen es el de la declinación de los ideales de la nobleza.

### 3. La determinación y la industria.

Es importante destacar, finalmente, que Alarcón también es objeto de la acción en la que Julia y Anarda contienden para conseguir su amor. Lo que se ofrece en lo fundamental en este triángulo amoroso es una vez más la lucha entre la determinación y la industria, encarnando la primera en Anarda y la segunda en Julia. Como siempre, al dramaturgo le parece mejor el comportamiento transparente y abierto que precisa para cumplirse de una profunda convicción y de una férrea voluntad que aquel otro en que el ingenio conduce el logro de objetivos inconfesados que se alcanzan mediante el engaño y la traición.

Como en la confrontación entre Alarcón y el Príncipe no se producen esta clase de bajezas es a través de la subtrama que se da expresión dramática a estas actitudes negativas que entorpecen el avance de la vida humana. Las dos líneas de acción diferentes adoptadas por cada una de las damas se van a mantener durante toda la comedia. Se recrea aquí, desde el ángulo de la rivalidad existente entre las dos mujeres, uno de los motivos que obstaculizan la unión de la pareja amorosa.

No nace aquí el amor como una fuerza misteriosa que revela las concordancias profundas de dos seres ni como una manifestación de la naturaleza incontrastable, sino directamente movido por los méritos del objeto amado. La prueba de ello es que no solamente Anarda queda prendada del caballero, también en Julia nace el amor: "¡Qué bizarro caballero! / Las almas lleva tras sí" (vv. 253-54). A partir de este momento, las amigas se convierten en contrincantes que luchan por el mismo objeto amoroso. Anarda lo

hace abiertamente, Julia, sin abrir su corazón. Es aquélla, por tanto, quien toma la iniciativa y da inmediatamente el primer paso para acercarse al hombre al que ama, solicitando sorpresivamente al Príncipe que lo mandé encarcelar. Esta petición de la dama destaca, por una parte, con toda crudeza el carácter posesivo del amor y, por la otra, el hecho contradictorio de que tal sentimiento se exprese a través de las formas que parecen negarlo. Normalmente, se pide apresar a la persona que ha infringido un daño, no a la persona a la que se ama. El segundo paso que ha dado la dama lo hace al entrevistarse con Hernando, a quien le hace varias preguntas para saber quién es su señor. Al concluir la jornada I, Anarda aparece como una mujer enamorada y emprendedora en tanto que está dispuesta a buscar la forma de acercarse al hombre al que ama. Ella desdeña al mismo tiempo al conde Mauricio.

En la segunda jornada se dibuja con mayor nitidez cuál es el temperamento de esta mujer. En la escena que se verifica en el balcón, ha demostrado, dentro del escaso margen con que cuenta para hacerlo, su preferencia por Alarcón. Es la típica escena marcada por el equívoco en la que la ambigüedad abierta por la actitud de la dama hace que los hechos se entiendan en dos sentidos. Posteriormente, la confrontación con su tío la muestra como una mujer segura de sí misma y dispuesta a defender lo que quiere. Junto a esto, se recrea la imagen de una persona que valora mucho la amistad de Julia, quien, sin que ella lo sepa, está constantemente traicionando su confianza para arrebatárselo al hombre al que ama.

Pero la figura de esta mujer se agranda sobre todo a partir de la entrevista que tiene con Alarcón. Como ya lo he analizado, Anarda sabe anteponer, cuando así se requiere, la preocupación por el honor al sentimiento amoroso. Es vista como una mujer digna e inteligente, capaz de entender la situación especial que se encuentra viviendo, que muestra su fortaleza moral ante Alarcón y le manifiesta al caballero la actitud equivocada que él está adoptando ante el momento crítico por el que pasa.

Como se ha señalado, la actitud que tiene con Julia es en todo momento de credulidad y confianza en ella. Al grado de que incluso en la última jornada continúa tomando en cuenta sus consejos. Pero junto a esto, continúa siendo la mujer emprendedora que busca la forma de alcanzar su objetivo primordial. Esto la lleva a aceptar el intercambio de información que le propone Alarcón, hasta que mediante la comunicación entre ambos consiguen descubrir el engaño de Julia.

En cuanto a Julia, podemos pensar en que llevada tal vez por un sentimiento de inferioridad y junto a esto por el deseo de no correr riesgos y adueñarse con más seguridad de su objetivo, ella adopta ante la actitud transparente y honesta de Anarda un comportamiento turbio e hipócrita. Guarda en secreto que se ha enamorado de Alarcón y piensa con ello inclinar la balanza a su favor.

Mientras Anarda va en pos de lo que quiere impulsada por la determinación, Julia avanza llevada por el cálculo y el ingenio. Pero una vez más, en esta comedia, la industria de la dama es valorada negativamente, ya que la usa con la idea de ganar a como dé lugar y de manipular todo lo que ocurre a su conveniencia sin detenerse a pensar en lo que el otro pueda querer. Se mantiene siempre cerca de su contrincante pretextando amistad y lo único que hace es traicionar constantemente la confianza que su amiga ha puesto en ella.

Es fundamentalmente en la jornada II cuando esta mujer se exhibe como dueña de la situación. Cuando se le recrea urdiendo sus intrigas y engañando a don Diego, la dama comenta para sí:

JULIA:           Con esto, Alarcón, procura  
                      mi amor de Anarda apartarte,  
                      que en alguna coyuntura  
                      alcanza el ingenio y arte  
                      lo que no amor y ventura.

( vv. 1773-77 )

En la medida en que Julia estrecha sus vínculos con Anarda, el engaño y la traición que realiza en su contra se vuelven más despreciables.

Pero es fundamentalmente en la jornada III, cuando esta mujer se muestra como dueña de la situación. Consigue por intercesión de don Diego que el rey mande al Príncipe a Toledo para alejarlo de Anarda, convierte a don Juan en su incondicional haciéndole creer que va a casarse con él, se muestra interesada en que el Príncipe consiga a Anarda justificando así la necesidad de que ésta se case con el conde Mauricio. Realiza en fin una serie de complicados enredos y engaños para tratar de conseguir el amor de Alarcón. Lo que ocurre es que cuando habla con él no logra convencerlo de que actúa desinteresadamente. Finalmente, cuando los enamorados se comunican entre sí, descubren las intrigas de Julia. Como ocurre con Arnesto y doña Sol en *La industria y la suerte*, doña Julia tampoco consigue imponer su voluntad a los otros personajes. La industria y el ingenio por sí mismos se revelan insuficientes para resolver los asuntos importantes de la vida, a los cuales hay que enfrentarse de manera abierta y sin tapujos de ninguna índole.

#### 4. Las expectativas dramáticas.

En un balance general de la comedia, cabe destacar el hecho de que el Príncipe sigue una línea descendente en el transcurso de la acción. De un comportamiento en el que se da expresión a una serie de rasgos de carácter que lo constituyen como un hombre generoso, dispuesto a reconocer el temple heroico de Garci Ruiz de Alarcón y entusiasta de los ideales de la nobleza, va derivando a actitudes autoritarias y de egoísmo. La pasión amorosa, sobre todo, lo lleva hasta al punto de perder el control sobre sí mismo y, en consecuencia, a estar dispuesto a actuar injustamente.

Reconocido lo anterior, no puede, sin embargo, ser visto como un personaje simplemente negativo, pues se mezclan en él virtudes y defectos. Su comportamiento con Alarcón es impulsivo, no premeditado. Como apunta Castro Leal, "su carácter arbitrario y complejo justifica plenamente las vicisitudes y cambios de fortuna que sufre el noble Garci Ruiz...".<sup>109</sup>

En cuanto a la figura de Anarda, no parecería exagerado afirmar que representa uno de los personajes femeninos mejor delineados dentro de la dramaturgia alarconiana. Mujer emprendedora y al mismo tiempo confiada en la que sus debilidades ante Julia provienen de una actuación sin dobleces. Su actitud ambigua se da como defensa ante el poderoso, no como un rasgo constitutivo de su carácter. Su intervención en la comedia está marcada por una interesante evolución en la que junto al sentimiento amoroso que la impulsa hacia Alarcón, se manifiesta con fuerza su sentido del honor y la lealtad. Sin complacencias de ninguna índole ubica al protagonista en la realidad en un momento de gran fuerza dramática.

Enmarcado primordialmente por estas dos figuras, que representan el poder y el amor, se desarrolla el personaje protagónico. La decisión dramática es clara y contundente. Se introduce en escena a Garci Ruiz de Alarcón con la idea de dejar bien sentado desde el principio que es un personaje heroico. El reconocimiento del héroe se da, pues, inmediatamente y el duelo que sostiene hace brillar de entrada las virtudes que lo caracterizan. Esto se refuerza con su pasado glorioso. Todos los personajes muestran su admiración, Garci Ruiz de Alarcón ocupa sin disputa el centro del espacio dramático al grado de que su figura tiene un tamaño mayor que el normal.

---

<sup>109</sup> *Op. cit.*, pp.114-115.

No podríamos pensar que lo que ocurre en las dos siguientes jornadas constituya una trayectoria que va de más a menos, ya que la nobleza del personaje nunca deja lugar a dudas. El espectador asiste más bien al peculiar encuentro del héroe con una circunstancia a la que tiene que tratar de entender para adaptarse a ella.

Las entusiasmas expectativas que se producen en la jornada I, cuando parece que lo ideal se instaura en el mundo de la comedia, a partir de la jornada II se truecan en desconcierto. A través de la antítesis y la paradoja se revelan los aspectos problemáticos de la realidad a la que se enfrenta el protagonista. Ocurre que Garci Ruiz es aliado de su oponente; dicho de otro modo, su protector resulta ser al mismo tiempo su contrincante, situación que se ve agravada por la cercanía afectiva que introduce la amistad que ha nacido entre ambos. Derivado de esto, experimenta juntamente el triunfo y el fracaso. De ello sucede que el personaje es a un tiempo el más dichoso y el más desdichado. Si su decisión de seguir el camino de la lealtad parece resolver las contradicciones en las que está inmerso el personaje, esto sólo ocurre momentáneamente, en virtud de que su comportamiento noble y valeroso, que pone al servicio del Príncipe y que en la jornada I le valió el reconocimiento y la admiración de todos, ahora trae como consecuencia la reprobación. El personaje, en fin, se ve agobiado por una serie de contradicciones que lo desconciertan y lo desesperan, pero, sobre todo, que lo ubican en un mundo problemático marcado por la incongruencia y por la relatividad de los valores.

El personaje vuelve a acercarse al Príncipe en la última jornada de la comedia, pero ya sin ingenuidades. Después de una breve reconciliación con el mismo, quedan después abiertamente como rivales amorosos, lo que lo lleva a sufrir algunas injusticias de parte del poderoso noble que, como ya sabemos, pierde cada vez más el control de sus actos y se porta arbitrariamente.

Este héroe no es obviamente un hombre ambicioso de poder, si bien en el momento requerido actúa con absoluta lealtad. Gracias a Anarda pasa de una actitud de decepción a una comprensión del medio en el que se mueve. Su decisión final lo aleja del poder; deja atrás, por decirlo así, la vida pública, el mundo de las ambiciones cortesanas, y sigue con Anarda el camino del amor.

Una vez más, se puede afirmar que esta comedia refleja el conflicto entre los ideales y la realidad. Se da expresión a la nostalgia que surge de la seguridad de que los altos ideales se van quedando de lado frente a un mundo en el que se privilegia el poder y la ambición].

## VI. LA REIVINDICACIÓN DEL HÉROE EN *NO HAY MAL QUE POR BIEN NO*

### *VENGA.*

Puede señalarse que, en términos generales, la primera jornada de *No hay mal que por bien no venga*, de Ruiz de Alarcón, muestra la forma en que normalmente se comportan los dos protagonistas de la comedia, don Juan de Bermúdez y don Domingo de Don Blas, así como las características de la realidad en la que se encuentran ubicados ambos. Se trata también de dar cuenta de la forma especial en la que los dos entran en contacto, empezando a marcar desde el primer instante que la relación entre ellos nunca reviste de forma importante el signo de la confrontación.

Hay que hacer notar que don Juan de Bermúdez es sujeto de varias acciones. La más importante de ellas es en la que lleva a cabo una lucha denodada para conseguir el amor de Leonor. Esta situación se origina antes de que inicie la comedia; ésta comienza *in media res*. Propiamente, la recreación de los hechos comienza cuando don Juan se ha convertido ya en un hombre arruinado económicamente. Esto ocurre porque ha gastado todas sus riquezas en cortejar a la dama de la que está enamorado.

Es también un individuo que pasa por una fuerte crisis moral y los medios de los que se vale para salir adelante lo colocan en el camino de la transgresión de la ley y del deshonor, son los del pícaro no los del caballero. Esto lleva a la otra acción en la que el protagonista funciona como sujeto, que consiste en obtener dinero de forma deshonestamente.

Para ello se hace pasar como dueño de la casa que está ubicada junto a la de Leonor, consigue, de esta manera, robarle a don Domingo el dinero del alquiler de la misma. La forma de sobrevivencia de este noble personaje es infamante.

Cabe aclarar que la acción amorosa en la que él participa abarca la totalidad de la comedia y sólo concluye hasta su cumplimiento en el desenlace. La otra, la acción delictiva, se recrea como uno de tantos hechos infamantes que el personaje realiza, que continúa en la misma línea que otros anteriores que no se especifican mayormente. La misma concluye al final de la primera jornada, cuando el personaje tiene ya en mente llevar a cabo el robo del tesoro de don Ramiro.

Este personaje es finalmente en esta jornada objeto del amor de doña Leonor, que parece tener una idea equivocada de él. Lo que ella percibe del galán no coincide con la dura realidad de los hechos.

El inicio de la comedia presenta, pues, un don Juan enamorado e inseguro, que actúa de forma desesperada. Vive la pobreza como un pesado lastre que amenaza incluso con hacerle perder a la mujer a la que ama. Piensa primero en robarle a don Domingo el dinero del alquiler, aparece después rechazado en su petición matrimonial por el padre de la dama y al final sólo piensa en tomar venganza del rechazo sufrido planeando desposeer a don Ramiro de sus riquezas. La misma amistad que tiene con el príncipe no le sirve de nada para lograr sus planes. Sorprendentemente, detrás de este hombre marginado, que es asediado por una realidad que resulta poco propicia para él, aparece, no obstante, la brillante figura de un héroe.

Frente a don Juan, se recrea la peculiar figura de don Domingo que en la jornada primera es sujeto de pequeñas acciones convencionales; la más importante de ellas tiene que ver con el alquiler de la casa, hecho en el que es estafado por don Juan. Se puede decir

que el común denominador de las tareas que lo ocupan en el planteamiento de la comedia es la trivialidad y junto a ella los constantes reparos que hace contra todo. También en su caso, junto a esta fachada excéntrica que lo caracteriza ante los demás, se dibuja curiosamente la interesante imagen de un héroe.

Junto a las características especiales con las que se delínean las peculiaridades de ambos personajes, que se producen en el presente del mundo dramático que se recrea, se introduce la dimensión temporal como un elemento indispensable para conocerlos mejor. Esta referencia a lo temporal se concreta con la iluminadora visión del pasado de cada uno de ellos.

Contrastando con los rasgos de las dos historias personales que conforman estas dos tramas aparece como peculiar trasfondo significativo la acción política. El sujeto de ésta es el príncipe don García que conspira para tratar de usurpar el poder. La sedición es contra quien es su padre y su rey, Alfonso III. Como se sabe, don Ramiro, padre de doña Leonor, después de algunas dudas iniciales en las que calcula únicamente su propio interés, decide unirse al príncipe. Queda junto con la reina y el conde de Castilla como uno de los importantes aliados de la rebelión.

Tanto el Príncipe como don Ramiro quedan ya en principio marcados de forma negativa por la acción que planean llevar a cabo. Se introduce, además, en la comedia con la participación de ellos una fuerte amenaza de ruptura contra el orden establecido y con ello una atmósfera inquietante de traición y deslealtad. También esta acción abarca la extensión total de la comedia y su conclusión forma parte importante del desenlace de la misma, ya que incluye el cumplimiento de las otras acciones.

## 1. Similitudes y contrastes entre los protagonistas.

*No hay mal que por bien no venga*, de Ruiz de Alarcón, se estructura fundamentalmente en torno de un contraste central. Desde el principio hasta el fin de los acontecimientos desarrollados en la comedia, el dramaturgo recrea detalladamente las trayectorias seguidas tanto por don Domingo de Don Blas como por don Juan de Bermúdez y establece entre ellos una cuidadosa modulación de similitudes y diferencias. La lógica que rige esta relación dual es la del juego entre apariencia y realidad, que la comedia siempre intenta trascender.<sup>110</sup>

La forma en que entran en relación estos personajes es a través de la acción emprendida por don Juan para engañar a don Domingo. La imagen inicial que la comedia nos ofrece del primero es la de un hombre arruinado económicamente que trata de subsistir por medios deshonestos. Con el hecho de que este joven caballero sea presentado preferentemente como un timador, se está poniendo énfasis evidentemente en aquella parte negativa de su personalidad que lo lleva a realizar hechos infames para poder sobrevivir; es un personaje que ha caído en las garras de la necesidad. Por otra parte, está don Domingo, el personaje engañado, que se caracteriza en el planteamiento de la comedia como un hombre rico, entregado a una vida convencional y frívola. Ocupa su atención exclusivamente en aquello que le procura comodidades; aparece como un excéntrico que

---

<sup>110</sup> Según Wardropper, la acción de toda comedia consiste generalmente en un movimiento que va de lo ilusorio a lo real; se intenta dejar atrás las apariencias que nos ocultan el entendimiento del mundo que nos rodea. El crítico considera, sin embargo, que tal hecho sólo ocurre en la comedia seria; en la comedia de capa y espada, la dinámica que se establece, según él, es a la inversa. Nuestra comedia se sujeta al primer esquema. (Cf. Bruce W. Wardropper, "Comic illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*", en *Kentucky Romance Quarterly*, XIV (1967), pp. 101-111).

goza poniéndole reparos a todo. Este hombre, que pretende que todo esté en su punto, es el que va a ser engañado y timado por don Juan al finalizar el primer acto de la comedia.

Éstas son las diferencias que más notoriamente se dibujan en el planteamiento de la comedia para dar vida a los dos peculiares personajes; de esta manera, se ponen de manifiesto los rasgos de carácter diametralmente opuestos que contrastan entre sí a los dos protagonistas. Por una parte, con don Juan de Bermúdez, se configura la imagen de un hombre atrapado por la pobreza, que vive al margen de las reglas sociales y que encuentra el sentido de su propia existencia en el sentimiento amoroso. Esto al grado de que el amor es el causante directo de la difícil situación que se encuentra viviendo. Por otra parte, con don Domingo de Don Blas, se construye la imagen de un hombre rico, no sólo integrado a las reglas del juego de una sociedad aburguesada, sino que además parece disfrutarlas con especial delectación. El norte de su existencia es el de la comodidad y hacia ella parecen apuntar todos sus intereses inmediatos.

Pero, sin embargo, inmediatamente se advierte que no dejan de estar presentes, en estos momentos, otras cuestiones que también tienen que tomarse en cuenta, ya que van más allá de los datos que nos proporcionan los simples acontecimientos que ambos personajes se encuentran viviendo en el presente. Esto tiene que ver con el juego que establece el dramaturgo entre apariencia y realidad, que es tan importante dentro de la significación general de esta comedia. Es importante señalar, por ello, que la oposición que se da entre ambos protagonistas se refiere sólo a aquella parte de la personalidad de cada uno de ellos que se manifiesta exclusivamente en la actualidad del mundo recreado en la comedia. Como este tiempo se da a través de la representación y de situaciones dramáticas que se desenvuelven en escena, frente a los ojos del espectador, tiene un mayor peso que lo que sólo nos llega a través de lo que nos cuentan los personajes y ha ocurrido en el

pasado.<sup>111</sup> No obstante, hay que destacar que ambos vienen de un tiempo pretérito que termina de caracterizarlos y que explica la peculiar manera en que cada uno de ellos ha llegado al presente que se encuentra viviendo. Advertimos que entre el pasado y el presente se da una solución de continuidad, ya que las dos facetas de la vida de estos personajes se relacionan de una manera antitética, haciéndonos ver nitidamente que no son en el presente los mismos que fueron en el pasado.<sup>112</sup>

Muy pronto, por ejemplo, aparece marcado en la obra el sorprendente contraste que se da entre la vida pasada y la vida presente de don Domingo. El personaje ni siquiera ha aparecido en escena cuando ya se habla de esto. Esto ocurre en las escenas iniciales de la comedia, cuando Nuño le hace a don Juan una breve relación de la vida de don Domingo y, entre otras cosas, comenta lo siguiente:

NUÑO:           En la guerra, cuando pobre,  
                  nadie mejor satisfizo  
                  la obligación de su sangre;  
                  nadie fue con los moriscos  
                  más audaz, ninguno fue  
                  al trabajo más sufrido,  
                  o al peligro más valiente;

---

<sup>111</sup> Me refiero aquí a la cuestión del lugar preciso en el que se desenvuelve la acción, que puede ser el espacio mimético o el espacio diegético. Refiriéndose a esto Issacharoff comenta lo siguiente: "There are two major forms of dramatic space: mimetic and diegetic [...] in the theater, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is described, that is referred to by the characters. In other words, mimetic spaces transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually". (Michael Issacharoff, "Space and reference in drama", en *Poetics today*, 2: 3 (1981), pp. 211-224).

<sup>112</sup> José Luis Alonso de Santos, como ya se ha visto, se refiere a esta cuestión denominándola "situación previa", en la que se revisan los acontecimientos que están en el origen de los que se recrean en la obra. Dicha situación previa, evidentemente, varía mucho de drama en drama y puede mencionarse de manera muy escueta o tratar de explicarse con cierto detalle. En la comedia que ahora se analiza ocurre lo segundo y, por ello, los hechos anteriores a las acciones en las que se centra la comedia adquieren un peso dramático importante. Esto lleva en ambos casos a que si se enfoca la situación desde el pasado, detrás de la apariencia heroica de ambos personajes se revela en el presente su aspecto antiheroico. O visto desde el presente, tras las apariencias poco brillantes de ambos, el pasado muestra su heroísmo. Aquí volvemos nuevamente a la cuestión de que el personaje no se manifiesta sólo diferente a los otros personajes, sino también diferente a sí mismo. (*Vid. supra* nota 50).

mas después que se vio rico,  
sólo a la comodidad,  
al gusto del apetito,  
al descanso y al regalo  
se encaminan sus desinios,  
tanto, que "el acomodado"  
se suele llamar el mismo. (vv. 163-176)<sup>113</sup>

El dramaturgo llama la atención en el hecho de que en el pasado, el joven caballero fue un hombre pobre y esforzado, un valeroso guerrero que cumplió valientemente con las obligaciones de su sangre noble; esto es importante si tenemos presente que el estamento de la nobleza tiene su origen y apoyo precisamente en el desempeño de la función guerrera. Los valores de la nobleza como ideales que dan sentido a la realidad<sup>114</sup> aparecen encarnados en don Domingo; sólo que con la salvedad de que esta cuestión se presenta como algo pretérito. Frente a esto, en la actualidad del mundo de la comedia, don Domingo es descrito, en cambio, como un hombre rico, entregado al ocio y al disfrute de una vida regalada y llena de comodidades.

También en el caso de don Juan se va a poner en evidencia la distancia que separa de manera profunda su vida pasada y su vida presente; con esto, se abren dos facetas en la caracterización del personaje que se oponen entre sí. El joven ha tenido un cambio de vida

---

<sup>113</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *No hay mal que por bien no venga, Obras completas*, pp. 81-168. Todas las citas de la obra se basan en esta edición.

<sup>114</sup> Díez Borque, por ejemplo, nos recuerda que la comedia española del siglo XVII se ocupa de las ideas que buscan apoyar la estructura de la sociedad monárquico-señorial. Con frecuencia, dice, dichas ideas se inscriben dentro de una visión idealizadora de la realidad. Estas son las palabras del crítico: "La comedia emprenderá, abiertamente, los caminos de mitificación de la Patria, convirtiéndola en valor supremo por abstracción idealizadora de la realidad y, por otra parte, se sumará a la defensa - desde las tablas - de una política belicista que se traducirá en ensalzar los valores de la guerra, del soldado, del heroísmo como virtud suprema". (*Op. cit.*, pp. 17-18). Más adelante, se verá como esto que sostiene Díez Borque constituyó sólo uno de los aspectos - si bien es cierto que es de primer orden - abordados en nuestra comedia.

radical; ha pasado de la riqueza a la pobreza<sup>115</sup> y junto con ello de una vida virtuosa a una vida de infamia. La falta de continuidad entre presente y pasado como una peculiaridad importante en la caracterización de este personaje ocupa un mayor espacio dramático en el acto I que el que se dedica a la recreación de don Domingo. Cuando el Príncipe le pide al padre de Leonor la mano de su hija para casarla con el joven noble, don Ramiro muestra contundentemente su desacuerdo con tal propuesta. En la explicación que da, señala claramente como motivo de su negativa el contraste entre la pasada nobleza de don Juan y las bajas acciones que el mismo lleva a cabo en el presente:

D: RAMIRO: Sepa, señor, vuestra Alteza  
que, de quien es obligado  
don Juan, ha degenerado  
de suerte de su nobleza,  
que por su engañoso trato  
y costumbres es agora  
la fábula de Zamora,  
y atiende tan sin recato  
sólo a hacer trampas y enredos,  
que ya faltan en sus menguas,  
para murmuralle lenguas,  
y para apuntalle dedos.  
Pródigamente gastó  
innumerable interés  
suyo en fiestas, y después  
que su hacienda consumió  
fue en la ajena ejecutando  
lances de poca importancia. (vv. 449-466)

---

<sup>115</sup> Desde el punto de vista social, a don Juan le sucede lo contrario que a don Domingo, pues él ha pasado de la riqueza a la pobreza, según el mismo lo refiere a su criado casi al empezar la acción y lo corroboran después otros personajes. Lo curioso es que las trayectorias opuestas que siguen ambos jóvenes en este caso resultan poco relevantes, ya que, como veremos más adelante, ambas implican en realidad una dirección equivalente y descendente de cada uno de los protagonistas desde el mundo de los valores heroicos hasta el de los intereses pragmáticos y el dinero. Visto de otra forma, a don Domingo, por una parte le va bien, pues pasa de la pobreza a la riqueza; ha descendido, en cambio, de héroe a "acomodado". Frente a esto, a don Juan le va doblemente mal.

Estas palabras expresan duramente la transformación negativa del personaje, aunque sin atender en este caso a las posibles causas que están en el origen de tal comportamiento. Esto es normal si se advierte que don Ramiro adopta una actitud fundamentalmente de reprobación ante él.

Luego se sabe, por boca del mismo don Juan, que ha sido el amor que siente hacia Leonor lo que lo ha llevado al estado de postración en que se encuentra. Con esto se produce una explicación en la que se relacionan las dos distintas líneas de actuación del personaje. En la plática que tiene el joven caballero con su criado, después de que le ha sido negada la mano de la mujer a la que ama, se queja lleno de amargura. Beltrán le dice entonces unas palabras al joven enamorado que sintetizan la trayectoria que ha seguido desde la riqueza y el heroísmo hasta la pobreza y la infamia:

BELTRÁN:

Sospecho  
que tuya la culpa ha sido;  
que si luego que llegaste  
a Zamora la pidieras,  
cuando de tantas banderas  
vitorioso en ella entraste,  
y cuando a su calidad  
igualaba tu riqueza,  
sin que hubiese a tu nobleza  
hecho la necesidad  
olvidar su obligación,  
y dar, en tales abismos,  
a tus enemigos mismos  
lástima y a tu opinión. (vv. 571-584)

Aquí se añade, junto a la existencia de la nobleza, una cualidad que lo ensalza aún más, que es el heroísmo; de esta manera la caída es aún mayor y más dura.

La respuesta, empero, llega inmediatamente. Don Juan explica que quiso alcanzar a Leonor por amor y no a través de una negociación con su padre. Se pone así especial énfasis en el carácter esencialmente amoroso de la conducta seguida por él con respecto Leonor:

D: JUAN:      Que lo erré Beltrán, es cierto;  
mas, por fineza mayor,  
quise alcanzar por amor  
lo que pude por concierto.  
Mostróse al principio dura  
Leonor, y quedar corrido  
terní si no era admetido;  
y así quise mi ventura  
asegurar, y en su pecho  
vencer la dificultad  
antes que la voluntad  
de su padre... (vv. 593-604)

La pregunta que cabe hacerse en este caso es si en la propuesta dramática que estamos comentando se considera que el amor representa un motivo capaz de justificar el cambio sufrido por el personaje. En una óptica especial, la del amor cortés, el hombre que realmente ama está dispuesto a entregarse a toda clase de sacrificios con tal de hacerse merecedor del favor de su dama.<sup>116</sup> En este sentido, la conducta de don Juan se ubica, en

---

<sup>116</sup> Aquí solamente intentamos apuntar un aspecto del personaje que da evidentemente para mayores reflexiones. Consideramos que aparecen algunos elementos del amor cortés que ayudan muy significativamente a la caracterización de una buena parte de la actitud de don Juan. Resulta claro que en la comedia se intenta tomar distancia con una concepción amorosa idealizada. Damos sólo un ejemplo; don Juan lo ha sacrificado todo por el amor que tiene a Leonor. Lafitte-Housat explica: "El amante espera, asimismo, que la recompensa será más segura, más agradable, cuantos más tormentos haya sufrido y más tiempo haya esperado". Y comenta después acerca del enamorado: "La conciencia de un mejoramiento moral gracias al amor de la dama da al amante ese estado de alma que se llama alegría de amar, sin el cual ningún bien es posible". (Jaques Lafitte-Housat, *Trovadores y cortes de amor*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966, p. 113). Irónicamente, en nuestra comedia, lo que don Juan experimenta como consecuencia positiva del amor es un extravío moral. Podemos añadir a lo dicho que, en líneas generales, quizás no sea muy osado decir que lo que hace don Juan por Leonor recuerda en cierta forma lo que hace Lanzarote por Ginebra, según se presenta en la novela de Chretien de Troyes. Carlos García Gual comenta acerca de la actitud de Lanzarote lo siguiente: "El

cierta forma, en una atmósfera ideal que lo aleja de su circunstancia inmediata. Pero la experiencia que vive el joven caballero le sucede en el mundo real, donde hay que resolver necesariamente las necesidades de la cotidiana existencia.<sup>117</sup> En el curso de la comedia, no va a prevalecer la mirada ideal que pudiera llegar a ver con buenos ojos la constancia del sentimiento amoroso del joven, sino el enfoque realista y práctico que pone de relieve lo inconveniente de su manera de actuar.

En el acto I, el dramaturgo subraya en el caso de ambos jóvenes la trayectoria seguida por cada uno de ellos desde el pasado hasta el tiempo presente que se encuentran viviendo en la comedia. El camino seguido por los protagonistas es sólo en apariencia opuesto,<sup>118</sup> pues se nos hace ver que los dos tienen algo en común: tanto el uno como el otro provienen de una situación que los iguala, ya que vienen de un pasado de heroísmo. En los dos casos, esa situación brillante ha quedado atrás, y también en los dos casos la circunstancia que los rodea nada tiene que ver con los grandes valores caballerescos<sup>119</sup> ni

---

servicio de amor es más poderoso que el honor mismo y por él puede el caballero exponerse a la infamia. El impávido guerrero se convierte en un sumiso vasallo de su dama hasta extremos inverosímiles". (Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1974, p.222).

<sup>117</sup> Una de las peculiaridades que hacen del amor cortés un fenómeno aristocrático es el ocio. Lafite-Housat señala a este respecto: "Para ocuparse en amor de manera conveniente se necesita ocio; si se está asediado por los trabajos y preocupaciones diarias, impuestos por la vida material, no puede llegarse a ese estado de alma indispensable para el gozo de amor. Muy por el contrario, los cuidados materiales y la necesidad de trabajar para ganarse la vida matan el amor". (*Ibid.* P. 108).

<sup>118</sup> Aquí es muy importante poner de relieve que la cuidadosa articulación de los elementos que diferencian a los personajes frente a los que los identifican tiene que ver con la confrontación de lo aparente y lo real, como veremos más adelante.

<sup>119</sup> Evidentemente que esta peculiaridad que jalona la trayectoria vital de los dos jóvenes protagonistas evoca, como en las otras cuatro comedias que aquí he analizado, la coyuntura histórica en la que se transita del mundo caballeresco al mundo moderno. Maravall explica este cambio recordándonos que el mundo moderno se apoyó fundamentalmente en tres instituciones: la burocracia, la economía dineraria y el ejército. En el funcionamiento de estos tres pilares va a mostrarse muy claramente el espíritu de la nueva época. (Cf. José Antonio Maravall, *Utopía y contrastopía en "El Quijote"*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976). De las tres instituciones mencionadas por Maravall, la que aparece con mayor peso en nuestra comedia es la que tiene que ver con la cuestión del dinero; el tema de las armas de fuego y del ejército moderno, si bien no se aborda directamente, se encuentra implícito. Veamos cómo J. Lafite relaciona estos temas: "El caballero esforzado [...] habituado a luchar en combate singular, con lanza en ristre o espada en la diestra, tenía un apego a su honor y una dignidad relacionada con las victorias de su valeroso brazo. Las armas de fuego matan en una batalla, ciegamente y a larga distancia; el combatiente ya está convertido en anónima 'carne de cañón',

con acontecimientos gloriosos. Ambos se mueven ahora en un mundo que ha dejado atrás el heroísmo y en el que parece prevalecer la parte más mezquina y convencional de la personalidad de cada uno de ellos. La moral heroica y noble de la guerra se ve desplazada por la moral pragmática y acomodaticia de una sociedad en la que el dinero y la ambición es lo que cuenta. No es exagerado afirmar, según se desprende del análisis, que ambos personajes han pasado de un mundo ideal a una realidad degradada.

Podemos advertir, en fin, que desde el primer acto de *No hay mal que por bien no venga* se hace notorio el interés dramático de transmitimos la ambigüedad fundamental que caracteriza tanto a los protagonistas como a la realidad en la que se mueven. Ciertamente, en este planteamiento, se busca que las diferencias entre los dos personajes tengan un mayor peso dramático que los elementos que puedan tener en común. Éstos, sin embargo, aunque se dibujen en un segundo plano, permiten realizar una mirada más allá de las apariencias que presenta la circunstancia inmediata que rodea a los personajes; es decir, más allá de las diferencias existentes entre ellos.

La propuesta dramática consiste en que queden delineadas dos realidades opuestas en las que a su vez se destacan dos aspectos antitéticos de la personalidad de los protagonistas. Estos distintos ámbitos están separados por el tiempo y aluden obviamente a un transcurrir negativo; lo heroico ha quedado atrás, lo trivial y lo mezquino definen el presente.

Muy significativamente, en el acto II, se va a profundizar la brecha que separa las acciones que llevan a cabo don Juan y don Domingo. La diferencia existente entre los caracteres de ambos llega a tal punto que cada uno de ellos sigue una dirección contraria a

---

su vida depende del azar o del Destino... (Jaques Lafitte, *Sangrientas fiestas del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 34 ).

la del otro. Mientras don Juan se enreda cada vez más en una profunda crisis personal que lo lleva a perder el control de su vida y a lo que parece ser el fracaso amoroso, don Domingo, en cambio, empieza a presentar ciertos rasgos positivos detrás de la fachada de frivolidad con la que se presentó en el acto I y manifiesta una íntima independencia ante todo lo que ocurre que le permite conducirse desapasionadamente y llevado primordialmente por la razón.

En la jornada II, don Juan continúa tratando de llevar adelante la acción con la que espera obtener la mano de doña Leonor. Resulta significativo el hecho de que este personaje, junto a los obstáculos externos que lo bloquean, él mismo, por otra parte, sea quien fundamentalmente se obstaculice a sí mismo en la consecución de sus propios planes. Él busca, de alguna manera, sin encontrarlos, motivos externos que supuestamente se interponen entre él y el logro de sus objetivos amorosos. Ni la claridad y contundencia de las explicaciones que Leonor le da cuando lo rechaza ni el hecho de que don Domingo se sustraiga en dos ocasiones de ser su posible adversario, logran hacer que don Juan abra los ojos y comprenda que el principal escollo para el cumplimiento de sus fines es en cierta medida él mismo. Tanto el impedimento que implicó la negativa de don Ramiro, como el posterior rechazo de doña Leonor, lo que expresan es la desaprobación de ellos de la conducta de don Juan. Estamos aquí nuevamente, como en el caso de los protagonistas de las otras comedias que hemos analizado, frente a un personaje desubicado, que se encuentra en problemas porque no puede adaptarse a las reglas y a los usos de la circunstancia en la que se mueve.

Don Domingo, por otra parte, en esta jornada continúa siendo sujeto de otras acciones, pero ahora se revela, y esto es muy importante, como sujeto de una acción amorosa que en principio tiene como objeto a doña Leonor. Decimos que se revela, porque

en la jornada primera la acción de alquilar la casa que está junto a la de Leonor, que forma parte del deseo de acercarse a ella, se presenta desvinculada de esto; es ahora cuando se muestra integrada a la acción mayor. Hay que aclarar también que se ha dicho que en principio doña Leonor es el objeto de la acción amorosa de la que don Domingo es sujeto, porque esta acción va a tener también como objeto a Constanza. Es pues una acción en la que el objeto es curiosamente intercambiable. Es conveniente señalar, acerca de don Domingo, que en esta jornada se advierte detrás de la aparente superficialidad y sinsentido de sus actitudes un trasfondo, una intencionalidad que no puede considerarse ya como trivial. Su forma de reaccionar ante lo que pasa sorprende, pero al mismo tiempo lleva a pensar en la gratuidad de determinados comportamientos sociales que son característicos de la circunstancia que lo rodea.

Desde el inicio de la jornada II, cuando don Domingo le devuelve la visita a don Ramiro, Leonor hace una descripción del joven en la que a pesar de que su objetivo es sobre todo criticarlo, no deja de reconocer en él, no obstante, algunas cualidades; dice la dama:

LEONOR: Ha dado en quererme bien,  
y, aunque tiene calidad,  
y es muy rico y nada necio,  
por figura le desprecio... (vv. 1016-1019)

En el acto II, se advierte, entonces, que la excentricidad de don Domingo no tiene ya sólo un sustento superficial. Se da en él un evidente desapego de las convenciones y fórmulas sociales que le permite poner a salvo su íntima libertad personal. El personaje nos hace saber incluso que procura vivir de acuerdo consigo mismo, no acicateado por

exigencias externas. Tal es el caso, por ejemplo, de cuando Mauricio, uno de sus criados, le recuerda que ya es hora de cenar y don Domingo le responde:

DOMINGO:                   Majadero,  
hora es cuando yo quiero;  
el tiempo ha de señalar  
el reloj, que no dar leyes;  
que en esta puntualidad  
contra la comodidad  
tengo lástima a los reyes. (vv. 1653-1659)

El dramaturgo subraya que el personaje manifiesta una actitud independiente en la que el entendimiento desempeña un papel fundamental para alcanzar el dominio de sí mismo y con ello la propia libertad personal.

Considero que lo anterior explica el trasfondo de las diversas reacciones y actitudes que va adoptando el joven caballero ante la serie de situaciones que va viviendo en el transcurso de este acto y cuya respuesta ante las mismas parece absurda y sin sentido si no se toma esto en cuenta. Pensemos, por ejemplo, en la peculiar forma en la que responde el caballero a los argumentos de Leonor, cuando ella plantea que quien la ame tiene que cumplir con ciertos requisitos para que ella le corresponda. Con estas propuestas de la dama, el dramaturgo introduce nuevamente la cuestión del amor cortés.<sup>120</sup> Las respuestas del joven caballero en este diálogo evidencian su desacuerdo con las exigencias de la joven

---

<sup>120</sup> Es Leonor quien entiende el amor dentro de tal concepción. Don Domingo lo que hace, desde su punto de vista, es expresar lo absurdo de tal manera de proceder que va contra una actitud práctica que es la que para él resulta más convincente. No tiene caso aquí hacer la referencia puntual de todo lo que dice la dama. Podemos recordar, sólo a modo de ejemplo, cuando ella le dice a Domingo: "Quien no quiere padecer / no merecerá jamás" (vv 1173-1174). Frase que nos remite al concepto tradicional del amor cortés, con la cual don Domingo no está de acuerdo, pues piensa que hay modos más prácticos y gustosos de alcanzar el amor. Lafitte-Hoessat explica: "Dada la superioridad social de la mujer amada respecto del amador, éste vive temblando por la sola idea de desagradarla o no ser digno de ella y de su amor" (*Op. cit.*, p. 110).

y, con ello, la toma de distancia con una forma de entender la relación amorosa en la que se privilegia el hecho de renunciar a la libertad personal y en consecuencia al dominio sobre sí mismo. Esto se ve reforzado además cuando el joven no sólo se muestra impresionado con Leonor sino también con Constanza; con ello se sugiere que el amor no se da en él como una fuerza oscura e incontenible que avasalla la voluntad a través del poder de la belleza del objeto, sino que conducido por la razón es capaz de elegir a la mujer que considera más conveniente como objeto de su amor.

Él viene diciéndole a Nuño que piensa poner su esperanza tanto en Leonor como en Constanza. Dice:

DOMINGO: No me pareció Constanza  
menos que su prima bella;  
en Leonor pondré y en ella  
igualmente mi esperanza.  
La que me quiera he de amar,  
la que no, no he de querer,  
que en esto corresponder  
quiero más que conquistar. (vv. 1428-1435)

Nuño comenta que todo eso está muy bien si es que el amor le permite tal clase de elección; el joven contesta con seguridad: "No permito a la pasión / yo que jamás me la quite" (vv. 1438-1439).

En esta misma línea se da la escena en la que don Domingo declina la invitación del Príncipe, ante la cual en vez de sentirse especialmente honrado, se siente incómodo; como sabemos, para tratar de resarcir su ausencia a las fiestas a las que es invitado decide mandar dinero al joven príncipe. El contraste entre el carácter puramente ceremonial y formal que revisten los actos organizados por el Príncipe para los festejos de Zamora y la propuesta

pragmática con la que don Domingo intenta librarse de la asistencia a los mismos, nos habla, como después lo señala don Ramiro, de un hombre desengañado, desinteresado de las brillantes apariencias sociales, que se presentan para él como formas huecas.<sup>121</sup> Dice don Ramiro de él:

D: RAMIRO: Injusto nombre os ha dado  
la fama, que loco os llama;  
que mejor puede la fama  
llamaros desengañado. (vv. 1353-1356)

Con lo que se pone sobre aviso acerca de que las excéntricas actitudes del personaje no obedecen simplemente a una postura frívola ante la vida, sino a un íntimo descreimiento de ciertas formas sociales.

Finalmente, también se insiste en esta cuestión, cuando don Juan, que descubre que es su rival en amores, comenta que de qué le sirve la riqueza si está loco. Inmediatamente Beltrán lo corrige y responde: "Socarrón / le llamo yo, que no loco" (vv. 1371-72). De nueva cuenta, se hace un guiño al lector o espectador invitándolo a ver más allá de las simples apariencias.

Dentro de esta vertiente, se dan también las diferentes situaciones en las que don Domingo se encuentra con don Juan, que se acerca a él con ánimo de confrontarlo. Recordemos cuando éste le pide que se aleje de Leonor y él acepta sin oponer la más mínima resistencia. Las expectativas dramáticas que se crean con la decisión de don Juan se

---

<sup>121</sup> A este respecto Francisco Ruiz Ramón comenta: "Con su actitud don Domingo muestra su independencia frente a las convenciones sociales y la primacía de la moral personal, estribada en principios firmes y racionales, frente a la convención moral, estribada en apariencias, del mundo social, cuyo modelo o eje es el respeto a la opinión pública, verdadero motor de las conductas individuales. (Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 219).

derrumban inmediatamente con la actitud indiferente que asume don Domingo ante él. Evidentemente, su forma de proceder no corresponde con lo que convencionalmente era de esperarse. Esta actitud no deja, por supuesto, de sorprender al mismo don Juan para quien la forma de actuar de su rival es un enigma.

Frente al llamado al que evita asistir don Domingo, en el momento en que es invitado a las festividades que el Príncipe organiza en Zamora, está el llamado con el que se cierra el acto II, ante el cual el joven caballero no duda en acudir y rápidamente se dispone para salir al encuentro de su señor. En la escena con la que se cierra el acto II, la actitud mesurada de don Domingo se ve enriquecida cuando vemos la fuerza que ejerce en su ánimo el llamado de su príncipe. No sólo realiza con inmediatez los preparativos necesarios para acudir puntual a la cita, sino que el encuentro mismo que tiene con don Juan, en el que éste insiste en batirse en duelo con él, no logra desviarlo de su camino ni borrar de su mente el objetivo principal que debe conducirlo. No cabe duda, don Domingo es un hombre de fuerte personalidad que sabe muy bien la forma en que debe comportarse según lo exigen el momento y la circunstancia especiales que está viviendo.

En los acontecimientos que comentamos, no es ya sólo el excéntrico, el acomodado, quien habla y actúa, también se manifiesta cada vez más un hombre que, por una parte, trata de conducirse en todo momento siguiendo los dictados de la razón y, por la otra, que no se deja llevar ciegamente por las inercias sociales ante las que repetidamente toma distancia.

Frente a don Domingo, y siguiendo una dirección contraria, el dramaturgo recrea detalladamente la figura de don Juan de Bermúdez. Es un hombre llevado tanto por sus pasiones como por los embates de la necesidad; impulsado por un corazón ardiente que se entrega con todo lo que tiene para alcanzar la realización del sentimiento amoroso que lo

posee. Es en este sentido, sin embargo, un hombre privado de la libertad. En el acto II, además, la mujer que ama le recrimina al caballero la falta de honor que él muestra en todo lo que hace, así como la bajeza de las acciones que ha llevado a cabo. Con esto la posibilidad de idealizar el amor es visiblemente echa de lado.

El personaje es visualizado sobre todo como un hombre hundido en una fuerte crisis moral que le impide escuchar la voz de su conciencia y hacerse cargo de sus culpas para enmendarse y adaptarse a las exigencias de la realidad en la que vive. Piensa que don Ramiro lo desprecia por su pobreza y no se le ocurre discernir que es él mismo el arquitecto de todas sus desventuras. Esta actitud se manifiesta también en otros momentos. Cuando se entera de que don Domingo se ha referido a él llamándolo "Caco sutil", se indigna mucho, como si lo escuchado fuera simplemente un insulto sin sustento y no la cruda y terrible verdad que se desprende de sus acciones infames. Esto lo lleva a buscar a don Domingo para tratar de batirse en duelo con él. Don Juan, pues, no se asume como responsable de sus propios actos y trata de explicarse su desgracia como algo proveniente de situaciones externas y de culpas ajenas.

En este sentido, es importante poner de relieve que la escena final del acto II es muy significativa, pues el contraste entre don Domingo y don Juan llega al espectador no sólo con gran intensidad, sino que se reviste también de elementos espectaculares por el suspenso dramático que se genera. Uno de ellos, don Juan, empujado por la pasión, se deja llevar por la fuerza de sus sentimientos. El otro, don Domingo, es conducido por la razón, el deber, la lealtad a su príncipe. Este personaje, por decirlo así, se muestra dueño de sí mismo, lo que no ocurre con don Juan. Parecería, a estas alturas de la trama, que las diferencias entre ambos son realmente insalvables. El dramaturgo, hay que decirlo, lleva el contraste a un punto de máxima tensión.

La jornada III recrea, finalmente, que los dos protagonistas que han tenido un pasado heroico en común, ahora se proyectan conjuntamente hacia un futuro glorioso que los une. El encuentro impensado entre ellos – puede decirse incluso providencial- da pie a la profunda transformación de don Juan. Los dos protagonistas deciden abrazar la misma causa y seguir una misma línea de actuación; se convierten en leales defensores del poder real. La acción afirmativa del rey, que se apoya en sus heroicos súbditos, impide que la conspiración del Príncipe se logre y hace que prevalezca el orden instituido. Aquí el heroísmo se manifiesta directamente en defensa del monarca y de sus prerrogativas como tal.

La paradoja que hace que una situación de signo negativo se transforme en una situación de signo positivo es lo que va a marcar el sentido de los hechos que se dan en el acto III. Es la paradoja misma que da título a la comedia: “No hay mal que por bien no venga”. Don Juan, hombre desesperado, impulsado sobre todo por el deseo de venganza y cada vez más desorientado, se dispone a cometer, acompañado de Beltrán, el robo del tesoro que se encuentra en la casa de don Ramiro. Esta situación, en la que el joven está a punto de avanzar un paso más por el camino de su propia infamia y degradación moral, merced al inesperado encuentro con don Domingo, va a dar un giro totalmente sorprendente. Como es sabido, don Domingo le cuenta a don Juan acerca de los preparativos que el príncipe don García lleva a cabo para tratar de derrocar a su padre, el rey Alfonso III de León. Le informa, además, que como él rehusó unirse a los traidores, lo dejaron preso en el lugar en el que lo encuentra ahora don Juan. Don Domingo se muestra orgulloso ante sí mismo por la firmeza con que supo responder a la lealtad que debe a su rey:

DOMINGO: Nunca, don Juan, pensara  
que la lealtad dormida  
en ocios de la vida  
con tan ardiente furia despertara  
a una voz halagüeña  
que el daño esconde cuando el premio enseña.  
(vv. 2117-2122)

Hace aquí referencia a los ocios de la vida en medio de los cuales se adormecen los ideales. El cambio abrupto e impensado de las circunstancias despierta en los nobles pechos el empeño de defender los grandes valores como la lealtad al rey. Precisamente en esto va a insistir don Domingo al hacer un llamado a la conciencia de don Juan para que abandone los móviles deshonestos que lo infaman. Le hace ver que tiene ante sí la oportunidad de conquistar la nobleza perdida si sigue el camino de la lealtad a su rey:

DOMINGO: No la naturaleza  
en quien principio halló vuestra nobleza,  
se rinda a la costumbre advenediza;  
mostrad, librando al rey, que los errores  
que han desmentido en vos vuestros mayores,  
no de la inclinación fueron defectos,  
sino del ocio vil propios efectos,  
y que, de la ocasión solicitado,  
sois el mismo que fuistis. (vv. 2201-2209)

Palabras que despiertan finalmente la conciencia de don Juan, quien se adueña de sí mismo y se hace responsable de los errores cometidos. Esto se manifiesta en el pleno reconocimiento que hace de don Domingo, a quien le dice:

D. JUAN: ¡Ah, ilustre caballero!  
¿Oh, en el valor y la lealtad primero!  
¿Qué espíritu divino,  
qué aliento celestial, a vuestros labios  
consejos dicta en mi favor tan sabios,

que, no sólo a mi ciego desatino  
dan arrepentimiento,  
pero sin el castigo el escarmiento?  
Por vos gané lo que por mí he perdido:  
seré muriendo el que naciendo he sido,  
en la misma nobleza que he heredado,  
otra vez vuestra lengua me ha engendrado.

(vv. 2230-2241)

Se destaca incluso el carácter providencial de lo que ocurre, haciendo ver en las palabras de don Domingo una especie de mensaje inspirado por la divinidad. Este acto de verdadera iluminación que vive don Juan se asienta en la paradoja que sirve de contexto a la experiencia que está viviendo y a la que él mismo da expresión cuando dice: "Pasos errados / a fines me trujeron acertados" (vv. 2264-2265).

A partir de este momento, ambos caballeros marchan en la misma dirección y queda atrás el planteamiento antitético que los presentaba como polos opuestos en cuanto a sus caracteres y en cuanto a las acciones que llevaban a cabo. Si ambos, en el acto I, se identificaban por tener un pasado de nobleza en común, ahora encuentran el punto de confluencia que los identifica de nuevo en la firme decisión de cada uno de ellos de defender con su propia vida al rey contra los conspiradores que intentan arrebatarle el poder. El heroísmo parece ahora tener la posibilidad de descender a la actualidad del mundo representado en la comedia al encarnar en los dos jóvenes caballeros que deciden firmemente actuar con la nobleza que les permite recuperar lo mejor de sí mismos.

Si al final de la jornada II se asistió a la sorprendente transformación que experimentó don Domingo ante el llamado de su Príncipe, ahora, al inicio de la III, se recrea el cambio profundo que se produce en el fuero interno de don Juan presentándolo como algo providencialista. La transformación de ambos caballeros se ofrece como un factor fundamental y necesario, ya que es lo que los lleva a hacer un pacto entre ellos para

defender a su rey contra la conspiración que se levanta en su contra. Deciden convertirse a partir de este momento en aliados del monarca y en consecuencia en los nobles defensores de la lealtad y el orden. Esta causa, por otra parte, les da la posibilidad de dejar atrás una clase de vida sin perspectivas, que es la que llevaban, y les pone al alcance de la mano la oportunidad de demostrar nuevamente su altura moral y su gran valor.

Puesta la mira en el apoyo al rey, los dos caballeros adoptan un comportamiento cauteloso y deciden actuar con extrema prudencia para que no se despierten sospechas que puedan alertar al Príncipe y a sus cómplices. Don Domingo, ahora por propia decisión, se queda en la prisión y don Juan va a tratar de combatir a los traidores. Conciertan obviamente avisarle al rey acerca de lo que está pasando para que actúe sin la menor dilación en contra de los conjurados.

Después del encuentro con don Domingo, puede decirse que don Juan ha sufrido una transformación que, entre otras cosas, lo ubica de manera contundente en la realidad en la que se encuentra viviendo y le permite discernir con claridad entre apariencia y realidad. La prueba de esto queda patente en la entrevista que tiene con el Príncipe y don Ramiro. Como antes lo hizo don Domingo, ahora él acude al llamado de su señor, que junto con su privado, tienen la intención de apresarlos acusándolo de la desaparición de don Domingo, de la que han dado cuenta los criados de éste. Esta escena consiste en un interesante juego de apariencias en el que la hipocresía y la traición son vencidas por el ingenio y la discreción. La inteligencia de don Juan consiste en fingir ante los traidores que es el mismo de siempre, ocultándoles el cambio que acaba de experimentar. Esto lo vuelve inofensivo a los ojos de ellos, que consideran que está fuera de la realidad, sumergido en sus obsesiones amorosas. Los engañadores, sin embargo, quedan engañados y don Juan queda libre sin que sospechen nada de él.



En una escena que puede considerarse como paralela a la que se pone frente a frente al rey y a don Juan, cuando éste manifiesta su lealtad con la causa real, se da la situación en la que don Domingo continúa siendo presionado por el Príncipe para unirse a la conspiración; el joven caballero rechaza con decisión tal ofrecimiento y se declara leal al rey Alfonso III hasta la muerte. El rey escucha estas palabras del protagonista. Finalmente, se produce el desenlace en el que el rey apresa al Príncipe, la conspiración fracasa y la monarquía es salvada de caer en manos de los traidores.

El análisis pone de manifiesto, entre otras cosas, que la comedia nos confronta con la compleja problemática de una época que se debatió entre la nostalgia de ciertos valores del pasado y el rechazo de lo que le ofrecía el presente. El dramaturgo reflexiona hondamente acerca de tal coyuntura y nos muestra la declinación de los valores heroicos y con ello la amenaza de la posible subsistencia de la clase de la nobleza. Interviene en el reconocimiento de tales hechos el surgimiento de una circunstancia dramática en la que adquieren una gran fuerza el dinero y una serie de valores prácticos. Ciertamente, tal clase de ambiente no logra extinguir los valores de la nobleza que están latentes en el corazón de los dos jóvenes protagonistas,<sup>122</sup> pero sí los disminuye en cuanto individuos al poner ante ellos los limitados horizontes de un mundo en el que no pueden realizarse plenamente y en el que sus virtudes no pueden brillar, pues carecen en cierta forma de sentido.

La prueba, sin embargo, de que no hay circunstancia, por negativa que sea, que logre anular la libertad del individuo y con ello la responsabilidad que tiene de responder por sus propios actos, es suministrada en la obra cuando la conjuración que se gesta contra

---

<sup>122</sup> Dice Castro Leal: "...si el ocio y la acidez de los años no han quebrantado la nobleza del alma de Don Domingo de Don Blas, la corriente de degradación en que vive no ha ahogado la hidalguía de Don Juan [...] ambos vienen a ser dos ejemplos elocuentes de que ni el tiempo ni el vicio pueden vencer el corazón virtuoso ( *Op. cit.*, p. 190 ).

el rey ofrece a los dos jóvenes la oportunidad de recuperar lo mejor de sí mismos, su nobleza.<sup>123</sup> Esta circunstancia propicia hace muy fuerte el contraste entre el decaimiento en el que vivían los jóvenes en un mundo sin ideales y el sentido que vuelven a tener sus vidas cuando la realidad reclama sus ánimos valerosos. Sin la circunstancia propicia, no parece posible que puedan manifestarse los ánimos esforzados de cada uno de ellos. El signo de los tiempos parece amenazar la existencia de las virtudes tradicionales.

Efectivamente, como señala Castro Leal, no hay detrás de todo esto un trasfondo de valoración moral.<sup>124</sup> Puede añadirse que el interés del dramaturgo no reside únicamente en enfocar preponderantemente los rasgos psicológicos de don Domingo. Éstos importan también como elementos que dan expresión a una muy específica coyuntura histórica. Hay entonces un intento por tratar de recrear y entender cuáles son las exactas perspectivas que se ofrecen al ser humano en el preciso momento histórico en que la comedia se produce. Inevitablemente, la interacción del individuo con el mundo que lo rodea crea la situación peculiar que encuadra la vida humana. No puede negarse, parece sugerirnos el dramaturgo, la libertad del individuo ni la responsabilidad que tiene sobre su existencia, pero tampoco se puede negar que todo ello se ejercita dentro de los específicos límites que una particular situación histórica crea en torno del ser humano.

---

<sup>123</sup> Aquí contaríamos con una explicación más amplia del título de la comedia que la que explícitamente propone don Juan cuando dice: "Pasos errados / a fines me trajeron acertados". En ésta la contradicción explica únicamente el viraje de la trayectoria de don Juan; en aquella, la paradoja se refiere al carácter negativo de la conjura contra el rey, hecho que permite que los dos protagonistas maestren nuevamente sus acciones nobles.

<sup>124</sup> Castro Leal propone lo siguiente: "*No hay mal que por bien no venga* señala ya un franco divorcio entre la pintura de caracteres y las preocupaciones éticas [...] En don Domingo de Don Blas, una de las figuras alarcónianas más vivas y originales, el poeta ha logrado alejar aquellas perspectivas concentrando el interés en los rasgos psicológicos del personaje mismo (*Ibid.*, p. 188).

La comedia recrea evidentemente dos mundos que se contraponen entre sí; se inscribe, de esta manera, dentro de una apasionada reflexión acerca del problema de la temporalidad, del tránsito de una gloriosa edad pretérita a un presente que se percibe como carente de ideales. Marc Vitse y Frédéric Serralta han puesto de relieve que la comedia española del primer cuarto del siglo XVII intenta una consideración “sobre las perspectivas ofrecidas a una generación noble condenada al ocio de una edad pacífica”.<sup>125</sup> La evidente preocupación por la contradictoria coyuntura histórica que se manifiesta en nuestra comedia apunta al problema de “la adaptación de la amplitud de los valores antiguos a la estrechez del horizonte moderno”.<sup>126</sup>

## 2. La equívocidad del mundo.

No cabe duda de que uno de los factores fundamentales que necesariamente se tiene que tomar en cuenta para valorar las preocupaciones últimas de una obra literaria tiene que ver de manera importante con el estado de ánimo de la colectividad en la que se produce, así como con las concepciones que tienen mayor peso en el seno de una época determinada. Arnold Hauser, hablando de la especial conflictividad que se da en la época manierista, pone de relieve como una de las pautas fundamentales de ese momento la vivencia de la equívocidad de todas las cosas del mundo. Nada es claro e inequívoco, todo se ve envuelto en una serie de contradicciones insolubles. “Sólo ahora – comenta Hauser – adquiere la imagen de la vida una complejidad y una contradicción internas a las que sólo es posible

---

<sup>125</sup> Marc Vitse y Frédéric Serralta, “El teatro en el siglo XVII”, en *Historia del teatro en España*, T. 1, coordinada por José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1984, p. 532.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 534.

acercarse con las formas paradójicas de expresión de la tragedia y del humor<sup>127</sup>. Ambas formas, asegura, traducen el espíritu de una sociedad en la que se entiende la vida como algo problemático.

Huelga decir que el Barroco no se va a circunscribir a la especial visión del mundo a la que se enfocan la tragedia y el humor, pero es innegable que dichas formas continúan expresándose y funcionando en el interior de su universo artístico, si bien es cierto que de alguna manera se da el esfuerzo, sobre todo en la comedia, de reducir las a una concepción inequívoca del mundo. Llega a ocurrir, sin embargo, que esta operación final no se logra con toda la contundencia deseada y que el desenlace ordenador no consigue dejar atrás la fuerza del impacto dramático que produce la experiencia de la fundamental equivocidad de las cosas del mundo.

Resulta sumamente sugerente desde el punto de vista dramático la propuesta que se lleva a cabo en el interior de *No hay mal que por bien no venga*, que consiste en construir las perspectivas opuestas de la tragedia y del humor que se recrean a través de don Juan de Bermúdez y don Domingo de Don Blas.<sup>128</sup> En este punto continúan estando vigentes las certeras y esclarecedoras palabras de Antonio Castro Leal en las que se capta el carácter paradójico que constituye la personalidad de ambos protagonistas: “De un tipo que resulta antiheroico dentro del tono general de exaltación y bravura del teatro de entonces, Alarcón ha hecho el protagonista de una comedia heroica [...] Él y el tramposo don Juan, otro tipo antiheroico, que está a punto de perder lo que le queda de hidalguía, salvan el trono de

---

<sup>127</sup> *Origen de la literatura y del arte...*, p. 318.

<sup>128</sup> Eugenia Revueltas destaca que Alarcón “propone una comedia de caracteres, en la que los dos protagonistas constituyen dos formas posibles y antagónicas de cosmovisiones del mundo...” (Eugenia Revueltas, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, El Colegio de Michoacán, México, 1999, p. 201).

Alfonso III el Magno...".<sup>129</sup> Tanto el uno como el otro son personajes en las que se mezclan inextricablemente aspectos positivos y negativos. Esto lo ha señalado también Germán Vega García-Luengos, quien lo plantea así: "También se ha huído de la simplificación en el tratamiento del resto de los personajes, que en su mayoría presentan perfiles entreverados por lo que a aspectos positivos y negativos denotan sus comportamientos".<sup>130</sup>

Recuérdese que cuando la comedia inicia don Juan de Bermúdez es un personaje que ha caído en el infortunio, es decir, que se le recrea marcado por un perfil trágico. Si se centra la atención en él, se advierte que efectivamente está caracterizado a un tiempo por virtudes y defectos. En este sentido, se acerca a lo que en la *Poética* de Aristóteles se define como "carácter medio". Margarete Newels dice acerca de esto, glosando al filósofo:

Para aprovechar como se debe la capacidad del espectador para sentir terror y compasión la tragedia tenía que tratar de un caso de infortunio innecesario. Para satisfacer esta exigencia era esencial que el protagonista no fuese excesivamente virtuoso ni justo, pero tampoco malo ni vicioso, sino de carácter medio. Tenía que ser como nosotros mismos... (Aristóteles, *Poética*, XIII). La caída de la grandeza y prosperidad a la desgracia era debida a una falta, a un error, como puede cometerlo cualquier hombre.<sup>131</sup>

La caída de don Juan de Bermúdez se ha dado desde una posición privilegiada. Es difícil saber en qué medida él es el culpable de su desgracia. Lo que sí puede afirmarse es que si no es un dechado de virtud tampoco es un monstruo de maldad. Si además se recuerda que su caída de la prosperidad a la desgracia se da por causa del amor, no deja de estar fuertemente presente en el lector o espectador el sentimiento de que el sufrimiento de

<sup>129</sup> *Op. cit.*, p. 189.

<sup>130</sup> Germán Vega García-Luengos, "No hay mal que por bien no venga. Un Alarcón final y pietórico", en "Doce comedias buscan un tablado", *Cuadernos de teatro clásico*, 11 (1999), p. 122.

<sup>131</sup> Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, p. 31.

este personaje es en cierta forma inmerecido.<sup>132</sup> Lo que ocurre obedece sobre todo a una falta de cálculo por su parte y a una comprensión deficiente de las circunstancias en las que participa.

Por otra parte, uno de quienes lo critica con mayor fuerza y reprueba duramente su forma de comportarse, que es don Ramiro, es un personaje que está conspirando contra el rey y que, por lo tanto, ve mermada su autoridad moral. Debido a esto, las palabras que él le dice al Príncipe en las que rechaza el matrimonio de su hija doña Leonor con don Juan resultan una mezcla extraña de verdad y mentira. Él es el menos indicado para poner en entredicho la nobleza de don Juan, en quien, por cierto, sólo ve cosas negativas que lo denigran y envilecen. Por supuesto, la estrategia dramática se plantea ir más allá de esta simplificación que se hace del protagonista. Es por ello que, después de este duro discurso de reprobación, se introduce en la comedia la fundamentada explicación del propio don Juan en la que se profundiza en el conocimiento de las causas que lo llevaron a la situación desdichada que se encuentra viviendo. A partir de esto, se entera el espectador de que el joven no es el simple irresponsable que se hace ver en las palabras de don Ramiro, sino que es un hombre al que el amor ha llevado a la precaria circunstancia en la que se encuentra. Después de esto, inevitablemente, el protagonista adquiere un perfil trágico. Junto a esto, también el fuerte sentimiento del amor que lo guía adquiere también un matiz trágico. Por la falta de conocimiento de la realidad en la que se mueve, él no ha podido prever las consecuencias que le acarrearía la decisión de darlo todo por el amor de su dama.

---

<sup>132</sup> A este respecto es conveniente recordar las siguientes palabras de Arnold Hauser: "Una situación se hace trágica no porque exija el sufrimiento, el sacrificio y la muerte, sino porque no consiente ninguna actitud inequívoca, porque cualquiera de las posibles decisiones envuelven al sujeto de la acción en un complejo inextricable de justicia e injusticia, culpa e inocencia, voluntad y coacción, libertad y necesidad". ( *Op. cit.* p. 309 ).

Es conveniente, por otro lado, fijarse en don Domingo. Desde el inicio de la comedia se insiste en las diferencias existentes entre él y don Juan, si bien es cierto, como ya se ha visto, que también se pone de relieve algunos aspectos que tienen en común, que a su vez los distinguen de todos los demás personajes. El punto que ahora es conveniente destacar es que don Domingo se presenta también como distinto a sí mismo, en virtud, entre otras cosas, de que es un personaje móvil y de que su carácter se despliega en el tiempo.

Cuando en el comienzo de la comedia se ofrecen dos aspectos de este personaje que no parecen compaginarse fácilmente, pues resultan contradictorias, el planteamiento dramático juega entre otras cosas, con la idea de que el personaje no se identifica consigo mismo, lo que parece querer decir que la identidad del individuo es bastante problemática. Pero parece querer destacar, y en eso es conveniente ahora detenerse, que su personalidad está constituida tanto de elementos positivos como negativos. La forma en que los mismos se combinan destaca, por una parte, un aspecto ideal del protagonista, mientras que, por otra parte, se pone de relieve el carácter extravagante y ridículo de algunas actitudes que adopta.

En la segunda jornada, se recrea con toda la fuerza como un personaje humorístico, es decir, que detrás de su aspecto y de sus actitudes extravagantes, que mueven a risa, se empieza a notar la afirmación de una serie de valores y formas de vida que nada tienen de risibles. Puede afirmarse en estos momentos que, como en Don Quijote, estamos ante el loco cuerdo, detrás de sus aparentes sandeces y disparates se refleja una consideración compleja de la vida social que lo aleja de una visión convencional y trillada de las cosas.

Si en la jornada I la preocupación dramática consiste en construir la versión incompatible de un don Domingo que es a un tiempo héroe y personaje de farsa, en la

segunda jornada, a través del humor se ofrece la síntesis artística en la que se coordinan aspectos contradictorios del carácter de este peculiar protagonista.<sup>133</sup>

Finalmente, la jornada tres implica, como se verá más adelante, la superación del humorismo del personaje que es integrado dentro de una situación en la que el equívoco humorístico no tiene ya cabida, las apariencias engañosas son superadas y el personaje se acerca a una nueva forma de heroísmo.

### 3. La tragedia y el humor evitados.

Recordemos que en la última jornada de la comedia la trama política adquiere claramente un papel preponderante dentro de la significación general de los acontecimientos. Es en el interior de la misma en donde las otras acciones terminan de definir su sentido último. De hecho, la forma en la que se concluyen las distintas líneas dramáticas en el desenlace es con el propósito de integrarlas dentro del marco de la trama política que se recrea. Se advierte en la misma el sentido providencialista con el que se considera que se da la preservación de la Monarquía.

En el transcurso de la comedia, la estrategia dramática que se sigue en el desarrollo de los sucesos políticos consiste en irlos presentando gradualmente y en hacer después del

---

<sup>133</sup> En este punto hay que remitirse necesariamente a lo que ha dicho Germán Vega García-Luengos acerca de este personaje, que en su aspecto ridículo se identifica, según él, con el figurón, pero, a diferencia de éste, presenta una vertiente positiva en su carácter. Comenta el crítico: "¿De dónde viene don Domingo? Aunque no han faltado propuestas de modelos concretos, literarios o reales, para explicar la constitución del personaje, lo normal ha sido contemplarlo desde la tipología del 'figurón' [...] Sin embargo, las objeciones a ser considerado como tal son serias. En primer lugar, Don Domingo no reúne una condición esencial del estatuto dramático del personaje como es su carácter negativo, que obligaría a que saliera afeitado o corregido de la conclusión. Todo lo contrario: interviene decisivamente en el restablecimiento final del orden..." ( *Op. cit.*, pp. 119-120 ). A partir de esto, el crítico propone hablar de "un figurón 'a lo positivo' ". Insistiendo en la línea de la cordura del personaje se dice finalmente: "...don Domingo no puede resultar ajeno a la figura del 'discreto', uno de los grandes máximos que la época erige, en respuesta a los trastornos políticos, económicos y espirituales..." ( *Ibid.*, pp. 121-122 ).

planteamiento directo una serie de referencias indirectas a los mismos. En el momento en que esta trama comienza a tener mayor atención dramática, que es en la jornada III, se advierte que el proceso de carácter personal por el que están pasando los protagonistas de la comedia se integra con el proceso de carácter político que se está dando en el mundo en el que ellos se desempeñan. Su destino personal queda inextricablemente unido con el proceso político y social que tiene lugar en la comedia.

La trama política queda planteada, pues, en la jornada I, cuando se fragua la conspiración contra el Rey. El Príncipe, después de cerciorarse de que don Ramiro acepta ser su aliado, urde con él la forma en que se va a llevar a cabo la conjura. Es hasta la jornada II cuando se vuelve a hacer referencia a la conspiración. Es a través de don Ramiro, que con el deseo de ganar adeptos para la causa del Príncipe visita a don Domingo para invitarlo a las fiestas de Zamora. El joven noble devuelve la visita al conspirador, que es el padre de Leonor. Don Domingo, como se sabe, declina con su peculiar manera de ser la invitación. Al concluir esta jornada, de forma por demás misteriosa, el joven noble es llamado por el Príncipe. Se da ante esto la transformación de don Domingo que pone todo su empeño y convicción en acudir a la cita con su señor. La forma en que se producen los hechos, con la llegada imprevista del mensajero, el secreto con el que se le pide acudir al llamado del Príncipe, le hacen pensar en algo grave, motivo por el que decide presentarse armado a la cita. Como ya se señaló, esto se recrea rodeado de misterio y de suspenso desde el momento en que el joven noble sin saberlo está siendo llamado para formar parte de la conspiración.

La jornada III finalmente trata del intenso encuentro que se produce entre don Juan y don Domingo. De entrada se define con claridad la postura de éste, que está preso por negarse a participar en la conjura. El piensa con toda la fuerza de su espíritu que debe ser

leal a su rey; está convencido de que incluso su realización personal radica en abrazar la causa de su rey, en ser leal al mismo corriendo incluso los riesgos que sea necesario correr. No ser leal significa traicionarse a sí mismo. Esto es lo que intenta transmitirle a don Juan con la elocuencia de quien está hondamente convencido de aquello que dice. La iluminación de don Juan se produce cuando entiende que aliarse a la causa del rey es conquistar finalmente al mismo tiempo lo mejor de sí mismo. Se identifican en ambos personajes lo público y lo privado.

Cumplido lo anterior, ambos surgen como los formidables aliados del rey Alfonso III que van a combatir la conjura y a evitar la traición del Príncipe contra su padre y rey. Como es sabido, cumplen con los términos de esta alianza no sólo con el apoyo que le ofrecen al rey en cuanto que son hombres valerosos en el combate, sino que también lo apoyan haciendo del conocimiento del rey algo que ignoraba. La participación de ellos es fundamental debido a que consiguen tanto advertir a su señor del peligro que se cierne sobre el reino como apoyarlo en la defensa del mismo. Ellos juegan un papel de primer orden para que pueda lograrse la preservación del orden establecido.

Se puede advertir que detrás de esta peculiar historia que se despliega a través de la trama de la comedia, se dibuja de forma precisa el balance de una época marcada fundamentalmente por el claroscuro. El periplo que recorren los personajes los ubica al principio en un mundo en el que son héroes y realizan grandes hazañas. Después, son colocados en una realidad que los reduce y empequeñece en cuanto individuos y los lanza al ocio y a la simple sobrevivencia. Finalmente, una circunstancia excepcional, permite que la dimensión heroica de ambos se proyecte nuevamente sobre la realidad. La comedia aborda especialmente el decaimiento que implica el paso de un mundo heroico a un mundo degradado, así como el entusiasmo que implica la final recuperación de los grandes valores.

Esto parece hacer referencia al reinado de Felipe III, cuando la caída general de los ideales hace que la vida pierda su brillo y se instaure en el ánimo de la colectividad la desilusión y la nostalgia. Se piensa, también, en un momento posterior, de signo contrario, que abarca los primeros veinte años de Felipe IV, en el que surge una visión esperanzada de las cosas a partir de que el Conde-Duque de Olivares empieza a tomar distancia con el desprestigiado equipo del gobierno anterior.

## CONCLUSIONES

El objetivo principal de este estudio ha consistido en tratar de entender y valorar el proceso que sigue el personaje principal en el transcurso de cada una de las cinco comedias estudiadas. Dicho movimiento siempre tiene que ver con la posible adaptación del héroe a una clase de circunstancias que no le resultan propicias y en las que, por lo tanto, no se toman en cuenta las virtudes tradicionales que están en la base de su conducta. Esto ocurre porque los valores que él representa son fuertemente confrontados con otras concepciones de la realidad que los niegan.

He considerado en todo momento que la descripción y el esclarecimiento del proceso que sigue el protagonista a lo largo de la comedia ofrece una perspectiva crítica muy valiosa. A partir de la misma es factible acercarse a una visión general de las acciones del personaje que atiende a su desarrollo en el tiempo y este factor introduce de manera importante un principio de unificación en la diversidad de las situaciones concebidas y expuestas por el dramaturgo. He procurado así dejar atrás visiones parciales con la intención de evitar que las diversas relaciones que se producen entre los personajes en cada una de las comedias estudiadas se presenten desconectadas entre sí; junto a esto, he tratado de advertir la forma en que se generan las diversas peculiaridades que pautan el carácter del personaje, ya que las mismas no sólo se integran entre sí dentro de un sistema de significación que las engloba, sino que además dicha integración traduce una dinámica en la que las decisiones del personaje producen su transformación y enriquecimiento como tal sin dejar de lado, por otra parte, las limitaciones que también lo caracterizan.

Existe en estas cinco comedias un doble ámbito. Por una parte, se da la expresión de lo ideal, por la otra, se da una realidad que lo niega. Mundo ideal, realidad cotidiana. El

héroe que está por encima de nosotros, que posee ciertos atributos que lo ponen en un nivel superior al común de la gente, se mueve en una realidad como la nuestra. Realidad cotidiana marcada por el interés del dinero, por la influencia del poder, por el disfrute de las comodidades, por la necesidad, por la confrontación con ciertas arbitrariedades. Ahora, el héroe tiene que sobrevivir en ella. Se levantan, en fin, frente a las concepciones que dan sentido y justificación a la clase de la nobleza nuevas perspectivas de vida.

He insistido en que en cada una de las comedias estudiadas se muestre la forma en la que el protagonista se va desarrollando dentro de la red de relaciones que lo ponen en contacto con los demás personajes del drama. Atendí con especial énfasis a la manera en que se producen las situaciones concretas entre los diversos personajes con el propósito de esclarecer el contexto dentro del que se desenvuelve la acción del protagonista. Es indiscutible, por ejemplo, el hecho de que en la definición del personaje principal juega un papel de primer orden la clase de antagonista con el cual tiene que enfrentarse o entrar en contacto. En las comedias aquí analizadas, hemos visto que la figura del oponente puede recrearse adoptando perfiles diversos y sorprendentes que influyen en la significación general de la comedia.

Hemos visto que las estrategias dramáticas utilizadas en las comedias aquí comentadas son de carácter diverso, pero se puede afirmar que las más significativas tienen que ver con la expresión de la relatividad de los valores que rigen la vida del ser humano y con la equívocidad de las cosas del mundo. El contraste, la paradoja, la antítesis, el equívoco, la ironía, la ambigüedad dan cuenta de manera especial de las incongruencias que marcan la actuación de los personajes. La intención dramática consiste normalmente en construir una visión compleja de las situaciones recreadas y tal complejidad se manifiesta en las perspectivas incompatibles que las mismas generan.

Hemos tratado constantemente que el interés que tenemos de enfocar la figura del protagonista no lo sustraiga en ningún momento de la trama de la que forma parte. Pero hemos tenido, además, el cuidado de no quedarnos con la idea bastante común de que en una comedia la genialidad en la elaboración de una buena trama apunta simplemente a proporcionar entretenimiento y que no hay mayor trascendencia. Apoyándonos, sobre todo en lo planteado por Eric Bentley hemos tratado de hacer ver que la agitación, el movimiento y todos los recursos de la trama se dan con una clara dirección. Es decir que hay un tema que da su sentido último a la propuesta dramática. En el caso de las comedias que aquí se han visto el tema de la nobleza sirve de base a muchas reflexiones, pero primordialmente da cauce a la expresión de lo heroico. Hemos insistido en que a partir de dicho tema se da la manifestación dramática de una coyuntura histórica en la que se confrontan y confunden dos visiones del mundo opuestas y que eso marca un momento de crisis. La postura dramática ante el mismo intenta en general ser comprensiva más que de enjuiciamiento.

Consideramos que en las comedias que hemos analizado se dibuja un avance progresivo de la figura del protagonista que lo lleva no sólo a ocupar cada vez con más fuerza el centro de la escena, sino a encarnar de forma cada vez más fuerte la imagen del hombre noble y heroico. Pero, junto a esto, que marca un amplio horizonte de realización para el personaje, está siempre la circunstancia que lo limita y amenaza con empequeñecerlo.

Finalmente, hay que destacar el hecho de que las piezas dramáticas que aquí se han estudiado ofrecen una visión artística compleja. Se da cauce en ellas a una vertiente de ideas en la que se recrean cuidadosamente aspectos de la realidad que pueden tanto limitar como potenciar las acciones del ser humano, que es a un tiempo sujeto y objeto de las

mismas. Tal visión conlleva una mayor amplitud de miras que la de la valoración tradicional que destaca la vena satírica de Alarcón y lo reduce a jugar el papel de un crítico que simplemente señala los aspectos negativos de la realidad. Si bien no ocurre siempre, hay momentos en que la visión del dramaturgo se identifica más con la perspectiva amplia y abarcadora del humorista, que sabe advertir el carácter relativo de las cosas, que con la unilateral del satírico.

Quiero concluir insistiendo en la importancia crítica que reviste el hecho de poner de manifiesto la dinámica que se produce en cada texto dramático a través de la evolución de la figura del protagonista. Creo que el método aquí utilizado puede aplicarse y extenderse a toda la producción dramática de Ruiz de Alarcón y llevamos a interesantes resultados que nos ayuden a ahondar en su conocimiento.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1999.
- Alatorre, Antonio, "Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón", *Anuario de Letras*, UNAM, VI (1964), pp. 161-202.
- Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Editora Nacional, Madrid, 1984.
- Aubrun, Charles, *La comedia española, 1600-1680*, Taurus, Madrid, 1981.
- Barthes, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1985.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Paidós, Buenos Aires, 1964.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Editora Nacional, México, 1972.
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1984.
- Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, (Directores), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002.
- Castro Leal, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943.
- Claydon, Ellen, *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist*, Castalia, Valencia, 1970.

- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 tomos, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Defourneaux, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Hachette, Buenos Aires, 1966.
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, vol. III de la *Historia de España Alfaguara*, Madrid, 1973.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1980.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- García Gual, Carlos, *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1974.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, "Caracteres distintivos de las obras dramáticas de D. Juan Ruiz de Alarcón", en su Introducción a las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Madrid, 1897, tomo XX, pp. 13-36.
- Hauser, Arnold, *Origen de la literatura y del arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- , *Historia social de la literatura y el arte I*, Guadarrama, Madrid, 1976.
- Issacharoff, M., "Space and reference in drama", *Poetics today*, 2.3, (1981), pp. 211-224.
- Jiménez Rueda, Julio, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, José Porrúa, México, 1939.

- Josa, Lola, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Reichenberger, Kassel, 2002.
- King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, El Colegio de México, México, 1989.
- Lafaye, Jaques, *Sangrientas fiestas del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Lafitte-Housat, Jaques, *Trovadores y cortes de amor*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966.
- Lloréns, Vicente, *Aspectos sociales de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974).
- Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.
- Maravall, Antonio, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.
- , *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII) T.II*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.
- , *Utopía y contrautopía en "El Quijote"*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.
- Menéndez Pidal, Ramón, "Lope de Vega, el *Arte nuevo* y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 69-145.
- Navarro Durán, Rosa, "Trazas de Juan Ruiz de Alarcón", en Felipe B. Pedraza (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, Almagro, 1993, pp. 63-75.

- Newels, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Tamesis, London, 1974.
- Oostendorp, h. Th., *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, Van Goor Zonen, La Haya, 1962.
- Oleza, Juan y Teresa Ferrer, "Introducción", en Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen, La verdad sospechosa*, Planeta, Barcelona, 1986, pp. ix-xci.
- Ortigoza Vieyra, Carlos, *Los móviles de la comedia*, UNAM, México, 1957.
- Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.
- , "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, t. I, Gredos, Madrid, 1976, pp. 329-357.
- Peale, George, "Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores", en *Hispanic Review*, [en prensa]
- Peña, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, UAM, UAP, Miguel Ángel Porrúa, México, 2001.
- Poesse, Walter, *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón*, Castalia, Valencia, 1964.
- Revoeltas, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón: texto y representación*, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, 1999.

—————, *Lexicón alarconiano: eros y ethos: siete calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1991.

Juan Ruiz de Alarcón, *La industria y la suerte*, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas, T. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 165-254.

—————, *Todo es ventura*, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas, T. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 613-699

—————, *Los empeños de un engaño*, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas, T. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 791-873.

—————, *Los favores del mundo*, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas, T. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 63-163.

—————, *No hay mal que por bien no venga*, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas, T. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 81-168.

—————, *La verdad sospechosa*, Ed. Introd. y notas Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid, 1980.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español T. I*, Alianza, Madrid, 1967,

- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1971.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.
- Singer, Irving, *La naturaleza del amor. 1: De Platón a Lutero*, Siglo XXI, México, 1992.
- , *La naturaleza del amor. 2: Cortesano y romántico*, Siglo XXI, México, 1992.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1998.
- Valbuena Prat, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Planeta, Barcelona, 1974.
- Valbuena Briones, Ángel, “El emblema simbólico de la caída del caballo”, en *Calderón y la comedia nueva*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- Vega García-Luengos, Germán, “No hay mal que por bien no venga. Un Alarcón final y pletórico”, en *Doce comedias buscan un tablado*, *Cuadernos de teatro clásico*, 11, (1999), pp. 103-125.
- Vitse, Marc y Frédéric Serralta, “El teatro en el siglo XVII”, en José María Díez-Borque (coord.), *Historia del teatro en España*, t. I, Taurus, Madrid, 1984, pp. 473-742.
- Wardropper, Bruce, “La comedia española del Siglo de Oro”, en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978, pp.181-242.

—————, "Comic illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*", en  
Kentucky Romance Quarterly, XIV (1967), pp. 101-111.

Zugasti, Miguel, "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su  
aplicación a la obra de Tirso de Molina", en Felipe B. Pedraza y Rafael  
González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX  
Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha,  
Festival de Almagro, Almagro, 1998, pp. 109-141.